

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura



**CITRU** Centro Nacional  
de Investigación  
Documentación e  
Información Teatral  
Rodolfo Usigli

[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro

**Cómo citar este documento:** Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Rodolfo Usigli. 43 Muestra Nacional de Teatro: seguimiento crítico. México, Secretaría de Cultura / INBAL / CITRU / Coordinación Nacional de Teatro, 2024. INBA Digital, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/3>. PDF.

**Descriptorios temáticos (palabras clave):** Muestra Nacional de Teatro (43 : 2023 : Guadalajara, Jalisco). Mostrar. Poli-est-éticas. Horizonte. Mirada möebiana. Discursos. Encuentro de Reflexión e Intercambio. Seguimiento crítico – CITRU – Historia – 2018-2023. Encuentro Jóvenes a la Muestra.



**mnt**  
MUESTRA NACIONAL DE TEATRO  
JALISCO

# seguimiento crítico

Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli



**Cultura**  
Secretaría de Cultura



**INBAL**

CITRU

COORDINACIÓN  
NACIONAL DE TEATRO





**mnt**  
MUESTRA NACIONAL DE TEATRO  
JALISCO

## seguimiento crítico

Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli



**Cultura**  
Secretaría de Cultura



**INBAL**



**CITRU**

COORDINACIÓN  
NACIONAL DE TEATRO



# 43 Muestra Nacional de Teatro

## seguimiento crítico

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

Luis Rodríguez Hernández  
Coordinador

# 43 Muestra Nacional de Teatro

seguimiento crítico

Primera edición  
*43 Muestra Nacional de Teatro, seguimiento crítico, 2025*

Producción:  
Secretaría de Cultura  
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

© Andrea Garza Garza, Araceli Rebollo Hernández, Adrián Gonzalo Reyes Pérez  
Herrerías, María Leticia Rodríguez, Carlos Domínguez Virgen, Luis Rodríguez  
Hernández.

Coordinación académica / Luis Rodríguez Hernández  
Coordinación operativa del seguimiento / Araceli Rebollo Hernández  
Cuidado de la edición / Andrea Garza Garza  
Diseño y programación / Araceli Basilio Tapia

Transcripción y captura de entrevistas / Oscar Domínguez Valdez  
Manifiesto, Jóvenes a la Muestra / Karina López y Sayuri Navarro  
(acompañamiento), Luna María Esparza Coronado, Luis Antonio Ceceña Elizalde,  
Ximena Guadalupe Zuñiga Ortega, Leticia Hernández Hernández, Clara Isabel Flores  
Araujo, Víctor Efrén Hernández Castillo, Paulina Sandoval Toledo, Carla Cecilia  
González López, Daniel Enrique Campos Vázquez, Gerardo González Veloz, Ivette  
Cristal Valenzuela Peña, Claudia Elena Canchola Urbina, Elena Gallardo Santos,  
Antonio Oswaldo Jiménez Hernández, Sandra Guadalupe González Castellón,  
Daniella Saucedo Pedraza, Irving Aldair Toledano Castro, Vivian Citlally Macias  
Arceo, Mayra Lizbeth Sánchez Cedillo, Valeria Espino Gutiérrez, Iván Jesús Flores  
Tejeda, Christian Jair Reyes Ferreira, Teresita de Jesús Castillo Quiñones, Carlos  
Aurelio Gutiérrez Torres, Zeira Zareth Montes Hernández, Daniela Saraí Castro  
Cota, María José Ruiz Escalante, Abigail García Ramírez, Nadya Alonso Salvador,  
Oscar de Jesús Robles Moreno, María de la Luz González Cen y Guadalupe  
Alejandra Borjón Arroyo

© D.R. 2025 de la presente edición

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli / Coordinación Nacional de  
Teatro  
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco, alcaldía  
Miguel Hidalgo, C. P. 11560, Ciudad de México.

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad del Instituto  
Nacional de Bellas Artes y Literatura.



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5). Para ver una copia de esta licencia visite: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente y se respeten a cabalidad los derechos morales de los autores involucrados. Disponible para su acceso abierto en: Repositorio Digital INBA.

ISBN 978-607-605-861-9

Hecho en México



**Cultura**  
Secretaría de Cultura



**INBAL**

Presentación

Andrea Garza Garza

Introducción

Luis Rodríguez Hernández

La Muestra Nacional de Teatro vista a través de la perspectiva de las  
poli-est-éticas

J. Carlos Domínguez Virgen

Muestra - cartografía - paisaje - horizonte, la utopía del afuera hacia  
adentro

Leticia Rodríguez

“Salvar el fuego”: Encuentro de Reflexión e Intercambio en la 43  
Muestra Nacional de Teatro

Gonzalo Herrerías

Reescribamos la historia

Araceli Rebollo Hernández

ANEXOS

Manifiesto de un teatro joven

Jóvenes a la Muestra

Entrevista a César Tapia: algunas transformaciones de la MNT

Entrevista a Karina López y Berenice Romero: el Encuentro de  
Jóvenes a la Muestra

Entrevista con la Dirección Artística de la 43 MNT

# Presentación

Andrea Garza Garza

CITRU

Una de las virtudes de los textos que se presentan en este e-pub es que sus autorxs, además de dilucidar los elementos que estructuraron la 43 Muestra Nacional de Teatro (MNT), realizada en Guadalajara, Jalisco, en noviembre de 2023, supieron encontrarle un sitio a aquello que hizo falta, lo que no alcanzó a llegar o no lo hizo de la manera esperada. Es decir, le hallaron un cauce o, mejor dicho, “un horizonte de posibilidades” (consigna e imagen de esta edición de la muestra) a todo eso que quiso, pero no pudo ser. También consiguieron detectar y jalar hilos de procesos invisibles o tácitos importantes dentro de la puesta en práctica de este evento cultural. Pudieron tomar su pulso y, así, lograron acompañarlo.

Lxs lectorxs encontrarán aquí artículos de cuatro académicxs (que a su vez también son creadorxs, docentes o gestorxs), cuyas perspectivas de análisis se distribuyen en dos direcciones. Los primeros, “La Muestra Nacional de Teatro vista a través de la perspectiva de las poli-est-éticas” de J. Carlos Domínguez Virgen y “Muestra – cartografía – paisaje – horizonte, la utopía del afuera hacia adentro” de Leticia Rodríguez, funcionan como textos marco: proporcionan un panorama de lo acontecido, al tiempo que profundizan en determinados aspectos para revelar las dinámicas que les dieron rostro a la selección de obras y a las interacciones discursivas. Por otro lado, los dos últimos, “‘Salvar el fuego’:

Encuentro de Reflexión e Intercambio en la 43 Muestra Nacional de Teatro” de Gonzalo Herrerías y “Reescribamos la historia” de Araceli Rebollo Hernández, se enfocan en procesos particulares —a veces considerados periféricos— dentro de la MNT a partir de su posición como personas observadoras a la vez que participantes. Los cuatro son precedidos por una introducción de Luis Rodríguez, coordinador del libro, quien hace algunas puntualizaciones sobre la dirección de la mirada (escénica y paraescénica), así como de la expectativa, para concebir la muestra como puesta en escena de puestas en escena y, por tanto, como acto creativo. Esta idea atraviesa —como se irá viendo—, de una forma u otra, las reflexiones de este e-pub.

Además de las acciones y temas concretos que se abordan en cada artículo, las valoraciones vertidas en ellos se inscriben dentro de los planteamientos conceptuales de otros seguimientos críticos. En otras palabras, dan continuidad y contribuyen a enriquecer o poner en tela de juicio las hipótesis de estudio esbozadas con anterioridad, especialmente aquéllas que están relacionadas con el sentido y razón de ser de la muestra como programa público. Desde hace ya varios años, se ha señalado uno de los problemas más patentes que la comunidad ha visto en ella: su indefinición como política cultural. Desde la preeminencia de la idea de “premio” y “concurso” sobre la de estímulo, pasando por el *draft* de selección para la escena internacional (noveles dispuestxs en el campo de juego ante la mirada de lxs programadorxs nacionales y del extranjero), hasta aspirar a convertirse también en espacio político de organización gremial, el cariz de la MNT ha sido no sólo diverso, sino aglutinante, es decir, ha sido varias de estas cosas y muchas más a la vez (Obregón, “40 años”).

En los seguimientos críticos se ha expuesto y estudiado esta cuestión

específica y, desde ahí, se han encauzado los debates y las recomendaciones, sobre todo las que tienen que ver con los mecanismos de conformación de la Dirección Artística (DA) y sus criterios de selección de obras, puntos nodales que terminan asentando el carácter identitario de cada muestra en turno. Se ha enfatizado en la necesidad de adoptar líneas curatoriales o estrategias cartográficas que perfilen la convocatoria y organicen las discusiones alrededor de cada programación establecida por la DA. La efectividad de este instrumento ya se ha comprobado en otras ediciones (Obregón, Introducción). Más que una insistencia meramente operativa, se trata de una recomendación que tiene sus raíces en el estudio sociológico y cultural de las lógicas que han gobernado la ejecución de este programa, así como su manifestación de sentido en el ámbito teatral.

Bajo esta línea de pensamiento, Agustín Elizondo Levet, en su texto sobre la 41 MNT, logra dar con una conceptualización clave que ayuda a entender este fenómeno: la “muestra como un proceso sociocultural” que se configura a partir de la participación de los agentes institucionales, lxs creadorxs (tanto consagradxs como emergentes) y las organizaciones teatrales de naturaleza artística o política. Esta perspectiva nos saca, por lo menos un momento, del callejón sin salida que puede implicar la problemática sobre la indefinición de la muestra como programa público, porque pone de relieve que ésta es un “proceso vivo”, el cual “se desarrolla en concordancia a las necesidades de un entramado de relaciones materiales... donde se intersecan negociaciones más o menos asimétricas de carácter laboral, político, de género, de clase y de afinidad poética o artística” (Elizondo). La MNT es el montaje — resultado de un cúmulo de preocupaciones que no sólo atraviesan lo

estético— que organizaría los términos y condiciones en los que las partes deciden dialogar dentro de los márgenes de la administración federal y sus alcances presupuestales.

En consecuencia, para Elizondo la DA sería la mediadora en este campo de convenios, ya que ordenaría dichas negociaciones entre la hegemonía (las instituciones públicas a cargo del presunto y la ejecución operativa) y la subalternidad (los grupos y personas que forman parte de la “diversidad” de teatralidades y contextos en México). Qué se *muestra* y cómo depende de la forma en que éstas se lleven a cabo. Daniel Miranda (al frente de la Coordinación Nacional de Teatro hasta septiembre de 2024) tiene una percepción que podría empatarse con esta propuesta teórica, tal como se lee [en la entrevista](#) con el equipo del seguimiento crítico de la 43 MNT:

Siempre me preguntan: “¿Y cómo está innovando la muestra?, ¿cómo es nueva la muestra?”. Es difícil responder eso, porque realmente la muestra es un elemento que está vivo siempre, que responde a la lógica de lo que está sucediendo en el contexto nacional del teatro. Y se reinventa también. Se reinventa, se reacomoda y luego vuelve a aparecer el dispositivo de la muestra.

Quizás se debería trasladar esta pregunta sobre la *innovación* hacia la *movilidad*, si consideramos que estamos ante toda una dinámica sociocultural bastante compleja. Carlos Domínguez nos otorga un enfoque muy esclarecedor a propósito de esto: pensando en la función social del teatro, apuntala las diferencias entre ser representante (“las grandes obras”) y ser representativo (la variedad de expresiones que existen) dentro del arte a partir de la demarcación de las nociones de “novedad”, de “vanguardia”. Su explicación permite no asociar la muestra con la idea de certamen, de lo más nuevo, lo

mejor, y establece los límites de la discusión respecto a la representatividad. La *innovación* estaría en el plano artístico exclusivamente y la *movilidad*, en el social.

Ante esta realidad de “reacomodo”, sigue latiendo la falta de conceptualización de la MNT en materia de políticas públicas. Si bien es cierto que a lo largo de muchas décadas fue resultado de gestiones institucionales descuidadas o desidiosas, no sería descabellado intuir —sobre todo en las últimas ediciones— que también es producto de la fluctuación de las negociaciones de las que habla Elizondo, en ámbitos que superan lo artístico. Entonces, parecería conveniente depositar la definición de la *muestra* en el acto mismo de visibilizar tales diálogos y en la materialización de los acuerdos dentro de todas sus actividades. Así, con el constante ajuste y movimiento —siempre necesarios—, la forma de anclarla para no perder su rumbo estaría en el acto de la transparencia.

Para este propósito, se ha sugerido el uso de estrategias cartográficas o líneas curatoriales (aquéllas que revelan y explicitan la singularidad de aquello que se decide poner en escena), no porque éstas pretendan ser la forma correcta de direccionar la mirada hacia el panorama teatral, sino porque permiten algo muy útil, señalado antes por Obregón: mostrar y compartir el mapa (“40 años”). Más que garantizar *per se* la representatividad territorial o de las teatralidades, es una herramienta eficaz de comunicación hacia el gremio y las audiencias, la cual revela las negociaciones, las trayectorias y los discursos transitados por la DA. Abona al esclarecimiento del lugar de enunciación. La puesta en práctica de este enfoque cartográfico, así como su respectiva fundamentación metodológica, se puede consultar en “Esbozo de unos ‘Lineamientos para la conformación de la

Dirección Artística’ propuestos por el CITRU a la Coordinación Nacional de Teatro”.

Si se piensa que la definición de la muestra tendría que estar, por su naturaleza sociocultural, en la transparencia de las conversaciones que estimula, entonces eso permitiría entenderla no como un evento anual que cada vez intenta contenerlo todo, sino como un acontecimiento necesariamente ligado a la continuidad. “De esta manera, el ser excluido se vuelve lo que aún no se ha incluido y de ahí la posibilidad de ser integrado, en el entendido de que ‘algo’ siempre quedará fuera y que, al hacerlo, se convierte en operador que moviliza un *continuum*”, como anota Leticia Rodríguez en su texto. De este modo, se engarza necesariamente el trabajo entre muestra y muestra, entre DA y DA. Aquí se inscribe la pertinencia de los seguimientos o acompañamientos críticos: otorgan la oportunidad de teorizar estos procesos de tensión y concesión de las partes que se dan año con año, que generalmente bullen en el presente y a los cuales es difícil volver sin un registro sensible que los acompañe. Este hecho ya se concebía así desde que se inició este ejercicio, según enuncia Araceli Rebollo en su relato: “[Para la 39 MNT] se resaltó la necesidad de que el seguimiento crítico fuera un instrumento para la propia institución y no sólo una actividad más dentro de la muestra”.

Se hace este breve recuento —que se halla robustamente argumentado en los últimos trabajos del CITRU— para guiar la mirada y el sentido de las observaciones que están en las páginas de este libro. Lxs autorxs, como se verá, detectan precisamente las diversas negociaciones —algunas menos explícitas que otras— que configuraron la 43 MNT.

En los textos tanto de Carlos Domínguez como de Leticia Rodríguez,

antes que nada, se desmenuza, desde distintas aproximaciones, el término o paradigma *muestra* y la manera en que se expresó en esta edición. De nuevo, se presenta la necesidad de comprender, o mejor dicho *revelar*, el margen de significación de este dispositivo —o puesta de puestas en escena— antes de adentrarse en el examen de otros aspectos particulares. Esto tiene que ser así porque “el mapa” para recorrer los territorios de las teatralidades no fue suficientemente explícito; en estos casos, quien observa tiene que hacer labor de cartógrafo para profundizar en sus motivos.

Carlos encuentra una “curaduría híbrida”, a partir de la exploración de cinco aspectos centrales, y la forma en que ésta dota a la 43 MNT de por lo menos tres identidades distintas. Además, su análisis en conjunto refleja las posiciones y relaciones que atraviesan “la selección de personas seleccionadoras” y cómo ello también está estrechamente unido a los sentidos que se desprenden de este evento. Al mismo tiempo, transparenta cuáles son las negociaciones que se ponen en juego —y las que deben ser atendidas— respecto a la representatividad de teatralidades y grupos contrahegemónicos o subalternos, así como en la escenificación de temas sobre violencias. Pone a disposición detalles importantes que permitirían, en un futuro, mediar mejor los acuerdos sobre estos temas, los cuales se han vuelto preocupaciones constantes en los últimos años en el marco de la MNT.

Leticia, por otro lado, reconstruye las palabras concepto que han dotado de contenido a la muestra. Desde ahí, levanta puentes interpretativos (críticos y simbólicos) que ayudan a entender los pactos de continuidad entre la 42 y la 43 MNT y los desplazamientos epistémicos, artísticos y políticos que esa conversación implica. También logra esquematizar los entramados discursivos que se ponen

en escena entre los diversxs actorxs involucradxs, los cuales evidencian de manera clarísima los flujos multilaterales de intercambio, tensiones y consensos. Por otro lado, devela la pulsión o latencia de aquello que no alcanzó a representarse, de los deseos suspendidos, de las “escenas fantasmáticas” que también se montan, aunque de forma no enunciada, en los espacios de la MNT, y que, aunque no visibles, necesitan un lugar. La autora descubre lo visible y lo invisible, y cómo, puestos en diálogo, garantizan continuidad y acuerdo.

Por su parte, Gonzalo Herrerías hace un recuento sucinto del origen del Encuentro de Reflexión e Intercambio (ERI) y explora su configuración desde su experiencia como observador-participante. La descripción de las temáticas abordadas en cada evento o mesa (seis en total) es acompañada por una relatoría de lo acontecido, que hace hincapié en las relaciones generadas entre quienes guiaban los ERI y el público. Este acento resulta importante porque ayuda a focalizar qué tanto estos espacios funcionan como centro de discusión artística, e incluso política, y cómo se tejen con la programación (o la curaduría) de las puestas en escena y, a su vez, con el propio significado de la muestra.

Para finalizar, Araceli Rebollo habla sobre la historia de los seguimientos críticos que ha realizado el CITRU del 2018 a 2023, enfocándose en la operatividad logística y las relaciones interinstitucionales con la Coordinación Nacional de Teatro, para luego centrarse en el tema de la gestión cultural dentro de la administración pública, poniendo como ejemplo el programa de Jóvenes a la Muestra. La materialidad y la puesta en ejecución de todo aquello que hace posible el acontecimiento estético —lo

paraescénico— son elementos imprescindibles a tomar en cuenta a la hora de abordar cualquier estudio desde la sociología del teatro. Este enfoque permite rastrear las líneas de acción que, de muchas formas, también atraviesan y terminan definiendo no sólo las poéticas teatrales, sino su recepción.

Vale la pena anotar que la propuesta de Carlos sobre el uso de las *poli-est-éticas* puede enmarcar de mejor manera los retos a los que se enfrenta la Dirección Artística respecto a las discusiones políticas, estéticas y éticas que pone sobre la mesa a partir de las obras y los ERI. Trabajar con la perspectiva de las *poli-est-éticas* y los diversos discursos y lugares de enunciación que se despliegan en la muestra, tal como lo expone Leticia, produciría un marco común para el diálogo y el disenso. La “gestión creativa” que plantea Araceli, cuyo eje está en “proceder con base en los derechos y no en las demandas”, y las observaciones de Gonzalo sobre los retos que enfrenta el ERI en materia de participación y reflexión colectiva resultan útiles para construir espacios de sensibilización al interior de las relaciones interinstitucionales y para pactar alianzas entre la comunidad.

En resumidas líneas, el trayecto que trazan estas cuatro propuestas va de lo general a lo particular, y de la disertación teórica a la relatoría. Las entrevistas semiestructuradas y a profundidad, el análisis del discurso, el psicoanálisis, la topología, los diagramas de Venn y el estudio crítico de las violencias son las metodologías y los marcos teóricos de los dos primeros textos. Por su parte, los últimos dos echan mano de la crónica y el uso de entrevistas no estructuradas y semiestructuradas, y plantean revisiones históricas, más flexibles que exhaustivas, para seguirle la pista a algunos asuntos que tienden a permanecer invisibles.

Los artículos ponderan los aciertos y los logros que esta DA obtuvo en relación al trabajo con la dirección anterior, en los protocolos para evitar las violencias sistémicas al interior del evento, el foco en la representación de teatralidades y grupos periféricos, entre otros. Pero, al mismo tiempo, señalan “el horizonte de posibilidades” de todo aquello que no pudo aparecer esta vez o no lo hizo de la mejor manera, y dan recomendaciones o marcos de análisis estético-políticos para lograrlo. Interpretar la MNT como proceso sociocultural, tal como la define Elizondo, aunado al uso de estrategias cartográficas, permite darle transparencia a las preocupaciones, oposiciones y acuerdos que se van generando en el ámbito teatral, y en sus diferentes territorialidades, en el marco de la llamada gran fiesta del teatro en México.

## Obras citadas

Elizondo, Agustín. “Introducción: la MNT como un proceso sociocultural”. 41 *Muestra Nacional de Teatro: Seguimiento crítico*, coordinado por Luis Rodríguez y Agustín Elizondo Levet, INBAL / CITRU / Coordinación Nacional de Teatro, 2022. E-pub. INBA Digital, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2770>.

“Esbozo de unos ‘Lineamientos para la conformación de la Dirección Artística’ propuestos por el CITRU a la Coordinación Nacional de Teatro”. 41 *Muestra Nacional de Teatro: Seguimiento crítico*, coordinado por Luis Rodríguez y Agustín Elizondo Levet, INBAL / CITRU / Coordinación Nacional de Teatro, 2022. E-pub. INBA Digital, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2770>.

Obregón, Rodolfo. “40 años de la Muestra Nacional de Teatro”. 40 *Muestra Nacional de Teatro: Seguimiento crítico*, coordinado por Rodolfo Obregón, INBAL / CITRU / Coordinación Nacional de Teatro, 2020. E-pub. INBA Digital, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2591>.

———. Introducción. 40 *Muestra Nacional de Teatro: Seguimiento crítico*, coordinado por Rodolfo Obregón, INBAL / CITRU / Coordinación Nacional de Teatro, 2020. E-pub. INBA Digital,

[http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2591.](http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2591)

# Introducción

Luis Rodríguez Hernández

CITRU

El espacio de indefinición que se abre entre lo artístico y lo social hace que no sea fácil contestar a la pregunta de qué está siendo aquello realmente, es decir, no lo que es a nivel institucional... sino lo que está siendo en el momento en el que está pasando, en el momento en el que estas subjetividades artísticas, profesionales o culturales se están reinventando desde su parte sustancial, justamente por ese no saber exactamente qué está pasando y sobre todo lo que podría pasar.

Óscar Cornago

Los textos que se disponen a continuación no sólo rastrean y actualizan los planteamientos y observaciones de las anteriores entregas del seguimiento crítico (sc) a la Muestra Nacional de Teatro (MNT), sino que tienen el propósito de continuar con el diálogo sobre las reflexiones vertidas en ediciones anteriores poniendo en tensión la porosa frontera entre la investigación y la creación. Para esta ocasión, el equipo del CITRU estuvo conformado por Leticia Rodríguez, Araceli Rebollo, Gonzalo Herreras y [Niña] Yhared Lago, y Juan Carlos Domínguez Virgen, investigador invitado a colaborar toda vez que sus indagaciones sobre el fenómeno teatral parten de un marco teórico sociológico, en el cruce con su experiencia como creador escénico.

## La gran puesta en escena del teatro mexicano

En el año 2019, se lleva a cabo la 40 MNT teniendo como sede la ciudad de Colima; en el sc coordinado por Rodolfo Obregón,

encontramos reflexiones de Agustín Elizondo, Juan Campesino, Israel Franco, Denise Anzures y Federico Zapata. Éste último recurre a la noción de puesta en escena para aproximar algunas reflexiones desde diferentes aristas que permiten entrever los vasos comunicantes entre la MNT y la puesta en escena como articuladora de teatralidad:

... podemos observar la MNT como un gran acontecimiento teatral en términos políticos, sociales, económicos y culturales; es decir, podemos mirarla como la gran puesta en escena del teatro mexicano. Por lo tanto, no podemos reducirla a un mero acto cultural, sino a uno de representación —desde la institución— que nos habla en todos sus aspectos sobre el estado de la nación, sus condiciones, objetivos, intereses y las prioridades planteadas desde el poder ejecutivo. Pero más importante aún, nos habla sobre la relación entre todo lo anterior y el quehacer de la o el artista, sus actos, su poética, sus inquietudes y su manera de abordarlas.

Zapata recurre a la puesta en escena para encontrar las determinantes en la construcción de sentido, es decir, la curaduría, que reflejen la idea que el Estado (Coordinación Nacional de Teatro, Dirección Artística) tiene de lo que puede o debe verse en la muestra. Pareciera que para Zapata son importantes los planteamientos técnicos, estéticos y discursivos en relación con las políticas culturales y el estado de cosas que deberían ser importantes o necesario plantearse, sobre todo en las temáticas observadas durante el transcurso de la *fiesta del teatro nacional*; sin embargo, la noción de puesta en escena se desdibuja cuando más adelante el autor menciona que

... debe de entenderse que la MNT es en realidad un muestrario del

panorama político y cultural del país, que por el lado de la institución nos deja ver los objetivos y parámetros del gobierno en turno y, por el lado de las y los artistas nos muestra los caminos planteados, su alienación con la política y el entendimiento contextual del Estado mexicano.

Podemos estar de acuerdo en que ciertamente el primer marco sobre el que se estructurará la MNT está dado con la políticas del gobierno en turno, sin embargo, considero que esa idea resta agencia a lxs integrantes de la Dirección Artística (DA) para proponer líneas discursivas propias, que incluso contradigan el mismo marco. ¿No es eso también una función de lxs artistas? Asimismo resulta arriesgado que, bajo la concepción de la puesta en escena del teatro mexicano, se contemple pensar en el “panorama político y cultural del país” para elaborar *a priori* un “mustrario” que dé cuenta de ese estado de cosas. ¿La DA tendría entonces que elaborar ese muestrario previo a la emisión de la convocatoria para seleccionar propuestas *ad hoc*? Si los montajes seleccionados para la MNT salen de ese panorama, ¿entonces nos enfrentamos a ejercicios superfluos o incluso banales? Pareciera así que la mirada de Zapata está puesta en lo que merece ser visto, en aquello que la mirada del espectador necesita ver para comprender el mundo, y con ello en la responsabilidad de lxs creadorxs para, a partir de una dimensión ética *a priori*, articular propuestas políticamente comprometidas con su presente; como si una posición ética previa a la creación garantizara su dimensión poética. El mismo autor lo menciona de esta manera:

Si como gremio hacedor de teatro asumimos la responsabilidad ética de nuestra labor, podremos no sólo construir propuestas con un discurso estructurado y potente, sino también podremos incidir de manera consciente en la conformación de un Estado para el

que debemos resultar indispensables.

De esta manera, parece que hay una eticidad previa a la creación. En ese orden, si lo que vemos en escena carece de criterios técnicos, metodológicos o estéticos, entonces la falta de rigor da cuenta de una falta de responsabilidad ética. Creo que no son necesarios ejemplos que den cuenta de lo contrario, sin embargo considero que lo interesante e importante sería descubrir en la escena esa dimensión ética y política a la que se refiere Zapata y no al revés; es en el acto de creación donde descubrimos, en el mejor de los casos, nuestra propia visión del mundo. Hacerlo de la manera en que el autor de “La gran puesta en escena del teatro mexicano” menciona es una forma de disponer a la escena de sesgos políticos, es abrirle la puerta de par en par a la propaganda bajo el enmascaramiento del compromiso ético-político. La resistencia como acto no es previa a la creación, es la creación misma, recordando a Deleuze.

La intención de partir de las reflexiones de Federico Zapata es que éstas me permitan retomar esa idea de la gran puesta en escena del teatro mexicano con la finalidad de acercar el ejercicio de la DA al acto creativo, discursivo, performativo. El propósito es indagar en varias ideas: si vemos la MNT como puesta en escena, ¿qué teatralidad se va configurando en el entramado de las funciones, actividades, charlas y presentaciones editoriales que son programadas? Resulta innegable que podemos identificar un ejercicio canónico desde su construcción de sentido, es decir, la relación entre la escena y lxs espectadorxs está mediada por una distancia que determina, a pesar de los intentos desde los Encuentros de Reflexión e Intercambio (ERI), una relación unidireccional con lxs espectadorxs; “vamos a ver” qué se muestra, qué muestran. Un par de ideas que se desprenden de la anterior son:

provocar un desplazamiento entre las piezas y teatralidades que “vemos” en la MNT como puesta en escena por la concepción de aquéllas que “aparecen”; este ejercicio permitirá no sólo vincularnos a la distancia y unidireccionalmente sino por la relación y deriva de aquello que aparece ante nosotrxs, la escena como un lugar para hacer aparecer; pasar del territorio de lo visible al de lo atestiguable.

## 43 MNT

Durante el transcurso de la 43 MNT, fue notorio el entramado construido por la DA, conformada por Laura Iveth López, Mariana Gándara, Sayuri Navarro, Guadalupe de la Mora y Claudio Valdés Kuri, quienes urdieron las actividades de manera que —diré una obviedad— estaban interconectadas unas con otras. Mientras en las mañanas, durante los ERI, se ponían en diálogo experiencias (“Grupo y resistencia”), estrategias (“Trabajar con lo real”), enfoques (“La práctica de lo comunitario”), diagnósticos (“En busca de las audiencias”), análisis (“Herramientas para avanzar en equidad de género”) y propósitos (“Un horizonte de posibilidades”), por las tardes se presentaban obras que se relacionaban directamente con los diálogos matutinos, estableciendo un camino de ida y regreso que permitía “el armado de una hoja de ruta”.

De esta manera las piezas escénicas ya no eran puestas en escena cerradas en sí mismas, se convertían en escenas entramadas con las reflexiones previas y posteriores, ya que algunas ideas seguían resonando y, en ocasiones, algunos comentarios durante una mañana en un ERI referían a la puesta en escena de la noche anterior, extendiendo así la experiencia. Un ejemplo de ello, lo sucedido con la obra *Silencio*, a partir de *Otelo* de William Shakespeare, cuya presentación fue el 15 de noviembre. El día anterior en el ERI se

reflexionaba sobre las audiencias y algunas estrategias para convocarlas, también se habló sobre sus especificidades; esto conectaba directamente con la obra sobre *Otelo* y su propuesta de una Desdémona que se comunica a través de lengua de señas ante una imposibilidad del lenguaje verbal. El ERI del día anterior y la puesta en escena se relacionaban desde la posibilidad de que la escenificación de Juan Carrillo atendiera a públicos específicos desde la obra misma. Hasta aquí el entramado MNT funciona; sin embargo, al día siguiente de la presentación, y teniendo como marco el ERI sobre herramientas en equidad de género, una joven, justo al inicio, levantó la mano para manifestar su malestar sobre lo visto en *Silencio*, donde de alguna manera en la representación se recurría no sólo a la violencia física sobre el personaje femenino, sino a su muerte como parte de la escenificación. Este ejemplo, más que profundizar en la responsabilidad del director, lo que se propone es ampliar la mirada sobre la manera en que la programación de las actividades establece líneas de sentido que tejen la experiencia desde cualquier punto de la programación de la MNT. ¿No es acaso el ejercicio de la dirección escénica una manera de construir la narrativa ficcional a través de la concatenación y/o yuxtaposición de las escenas? Una escena se propone antes, después o durante otra escena para dirigir la mirada de quien estará espectando. La propuesta de programación de la DA está supeditada a la organización de la muestra, es cierto, sin embargo, su concreción y puesta a público ya lleva el germen de la dirección de la mirada, de la experiencia. La puesta en escena de puestas en escena infiere una puesta en sentido, crea así las escenas donde aparecerán creadorxs y sus teatralidades, lo mismo que lxs jóvenes y sus experiencias, porque cuando se levanta la mano y se toma la palabra se hace para interpelar y con ello reconocer/se en lxs

otros, con lxs otros. Más allá de otras emisiones de la muestra donde levantar la mano en los desmontajes no evitaba la confrontación, los ejercicios de poder y de saber o la ostentación de las jerarquías, y desde ahí alabar o destrozar lo visto (según dan cuenta quienes estuvieron ahí), en esa ocasión levantar la mano llevó a una pregunta: “¿vamos a hablar sobre lo que vimos anoche?”.

La dirección de la mirada y la experiencia no sólo se circunscriben a los puentes entre las piezas escénicas y los ERI. La presentación del volumen *Teatro en territorio de guerra*, de Perla de la Rosa, dialoga de manera directa con tres de los ERI; de igual manera la presentación de la obra *La conjura* y el posterior reconocimiento al Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de X'ocen dan cuenta por sí mismos de su presencia en la MNT, así como de ciertas políticas institucionales.

En fin que pensar en la MNT como puesta en escena de puestas en escena permite varias cosas: por un lado poner en perspectiva la programación de la MNT como una puesta en sentido, y con ello desterrar por fin la errónea idea de programar la *selección* “de lo mejor del teatro en México” o “del teatro de la mejor calidad”, criterios ociosos y anclados en las patriarcales jerarquías por trayectoria, manejo de técnica o simple complacencia del público; por otro lado, ¿qué es lo que aparece en escena cuando se presenta una puesta en escena? ¿Quiénes aparecen? ¿Realmente aparecen o sólo se muestran? ¿Qué implicaciones lleva el aparecer?; y por último, escena y puesta en sentido marcan la necesidad de otrx en esta ecuación: lxs espectadorxs; la escena como lugar de aparición infiere otrx ante quien aparecer, alguien que dé cuenta de tal aparición. Desde estas líneas se piensa en lxs jóvenes a la muestra, quienes experimentan la muestra casi en su totalidad a diferencia de lxs participantes, quienes

solamente dejan a dos personas para hacerlo, o incluso, pensando en la comunidad teatral local, que presenciará lo que pueda según sus posibilidades y elecciones.

## La escena

La escena como lugar, resultado de la escisión de un espacio, configura en el teatro moderno las condiciones para la representación de un texto, dramático la mayoría de las veces, y con ello establece un régimen que determina una relación entre escena, representación y espectadorxs; determina y negocia aquello que ha de mostrarse o narrarse, los medios que ha de utilizar para hacerlo, así como las maneras en que ha de recibirse. Hace poco más de diez años, Rubén Ortiz ya daba cuenta de los procedimientos del teatro moderno, así como hacía notar cómo la noción de puesta en escena era su correlato.

En las entrevistas al equipo de la DA para la 42 MNT , Aristeo Mora mencionaba que si fuera por ellxs, la MNT pasaría de 10 días a prácticamente todo el año, ya que el formato corto resultaba insuficiente al pensar en los objetivos a cumplir con la propuesta que negociaban al interior de la DA. Esta diferencia de magnitud es importante porque, sumando las restricciones presupuestales, es importante que la experiencia de la muestra tenga una estructura concreta: inicie, se desarrolle y termine, “hasta que nos volvamos a encontrar” —como se escuchó por ahí—.

Las escenas que estructuran la MNT, por el momento, siguen ancladas al canon moderno, por ello su concatenación sigue *mostrando*: estilos, acciones, personajes, temas, producciones, etc. Mostrar, exhibir, enseñar, presentar, sinónimos para seguir pensando en las cualidades

que se deben tener para ser interesantes y poder ser mostrados. De esta manera, pensar en las teatralidades de la programación, los cuerpos que habitaban esas escenas y los modos de producción con los que consiguieron desarrollar su propuesta, pasan así al tamiz de lo mostrable, de *visibilizar*; de “hacer visible lo invisible”, diría Peter Brook. Sin embargo, muchas de las teatralidades que han sido y fueron programadas escapan, o al menos lo intentan, del canon. Algo huele a contradictorio en la Dinamarca Nacional de Teatro.

La potencia de los cuerpos en escena de la gran mayoría de las obras programadas en la MNT —dentro del paradigma moderno— se ve disminuida discursivamente; podemos *ver* los cuerpos, ¿pero qué hay más allá de haberlos visto? Cuerpos subalternizados la mayoría de los que *vimos* allá en la lejanía de la ficción moderna, aislada de la cotidianidad, del mundo; los cuerpos de mujeres, disidencias, con capacidades específicas, las negritudes, los cuerpos precarizados, las infancias, lxs adultos en plenitud. Todxs como parte de un dispositivo escénico que lxs muestra como tópico, diría Angélica Lidell. Por ello es importante ir más allá de la selección y la programación; las tensiones y/o puentes entre las piezas escénicas construyen un sentido, complementan discursos, comparten o rechazan estilos, potencian significados y alcances. Mientras tanto, hay que seguir pensando en la vigencia del formato de 10 días, tal vez no para perderlo, sino para expandirlo; exacto, igual que la escena.

La responsabilidad creativa que la Dirección Artística tiene durante el proceso de puesta en escena de la MNT infiere la relación con lxs espectadorxs, quienes terminarán de darle sentido a su propuesta.

Lxs espectadorxs ideales

De primera mano, como espectadoresxs pueden identificarse:

- La comunidad teatral local.
- La comunidad teatral participante de la muestra. De la cual solamente dos personas de cada compañía o colectivx experimentan la muestra en su totalidad.
- Espectadorxs cautivos y que viajan o acompañan a la muestra según sus propias posibilidades y/o deseos.
- Observadorxs, invitadx.
- Gestorxs y programadorxs. Aquéllxs con objetivos específicos sobre movilidad de algunas propuestas.
- Lxs jóvenes a la muestra. El programa que permite que una persona por estado acuda y experimente la MNT casi en su totalidad.

Como un ejercicio de dirección escénica, la importancia de lxs espectadorxs es primordial, no sólo porque serán ellxs a quienes se dirige una puesta en escena, sino porque son ellxs quienes le darán sentido. De una manera general, pensar en el régimen de lo visible infiere aquéllxs que han de ver, que presenciarán el acto de visibilidad. Con la Muestra Nacional de Teatro dentro de un paradigma de teatro moderno, lxs espectadorxs ideales serían la misma comunidad teatral; el sólo hecho de ser parte de la selección ya les hace visibles, distinguibles del resto. Luego, ya en la muestra, no todxs les ven, al menos una gran parte sí. ¿Y los ERI? Algunxs pasan por ahí y también se hacen visibles; les notamos especialmente si participan de la puesta en diálogo (sea el formato que sea); luego vienen lxs programadorxs y consiguen extender su visibilidad si es que consiguen concretar invitaciones. Opciones para ser visibles, para distinguirse hay, eso es cierto. Pero regresemos a la cualidad de

espectar, de mirar con atención —dice la RAE—, y también de ser público de un espectáculo. En cada pieza escénica lo distinguible son lxs espectadorxs en quienes pensamos durante el proceso de puesta en escena; no dirigimos cada ejercicio escénico a las mismas personas, no articulamos las escenas sin tener en cuenta a quiénes las espectarán, sabemos muy bien que cada obra tiene su público específico. ¿Cuál es el de la MNT? Desde aquí me aventuro a sostener que son lxs jóvenes a la muestra, son ellxs quienes experimentan casi todas las actividades que la estructuran. Son ellxs quienes construyen su propia versión de la MNT desde su experiencia de vida fuera del centralismo nacional. Además son ellxs quienes, al final, regresarán a sus comunidades de origen para, de alguna manera, compartir lo visto de manera informal, y también formal, toda vez que muchxs de ellxs deben de dar cursos o talleres como parte de la experiencia. Hasta donde se pudo platicar con las coordinadoras del programa, todavía no hay instrumentos que den cuenta del alcance que tiene la MNT por vía de la diseminación desde lxs jóvenes. Una salvedad... en esta ocasión Sayuri Navarro, quien fue parte de la DA, también formó parte de la primera generación del programa; un regreso a la MNT con otra mirada. También fue posible identificar otrxs creadorxs, ahora como participantes, que también ya habían pasado por el mismo programa. ¿No es esto una señal clara de los alcances o expansión de la MNT? ¿De la diseminación de su experiencia? ¿De la necesidad de dar un seguimiento?

No se trata de reafirmar el carácter didáctico intrínseco a la muestra para convertirla en escuela de algo, se trata más bien de fortalecer las consideraciones sobre este programa donde se podría profundizar en las reflexiones sobre las dimensiones éticas y políticas de la práctica teatral, de las prácticas de ellxs: lxs jóvenes a la muestra.

Parafraseando a Alexander Kluge, lxs espectadorxs también son autorxs y creadorxs, sólo que no hacen de su condición un oficio o profesión, todavía.

## A manera de conclusiones

Si bien es cierto que desde el CITRU proponemos pensar la Muestra Nacional de Teatro como un proceso sociocultural, una cartografía de las teatralidades del territorio nacional, también es importante remarcar su dimensión creativa como ejercicio articulador de teatralidad. La selección y programación entendidas como mecanismo dador de sentido pondrían entonces el énfasis en la tensión entre las obras y su terminación en lxs espectadorxs; de esta manera dar primordial importancia justo a éstos últimos para pasar de la visibilidad ante una comunidad teatral general a *aparecer* en su condición de productorxs.

Por todo lo anterior, tras la propuesta hecha al equipo del seguimiento crítico para pensar la MNT como una puesta en escena de puestas en escena, sus integrantes decidieron tomarla para reflexionar desde un enfoque de poli-est-éticas que pone el énfasis justo en las dimensiones estética, ética y política inherentes a las prácticas; desde lo que la escena muestra, y su relación con lo que oculta, a partir de la imagen de la banda de Möbius. Por otro lado, decidieron también realizar un recuento sobre la manera en que se le dio una definición importante a la MNT por voz de quienes la llevaron a cabo y, para finalizar, una breve pero importante genealogía, que se liga directamente con parte de lo expuesto anteriormente, sobre los Encuentros de Reflexión e Intercambio.

Sirva lo anterior no como una propuesta definitoria, sino como un *continuum*.

# La Muestra Nacional de Teatro vista a través de la perspectiva de las poli-estéticas

J. Carlos Domínguez Virgen  
Instituto Mora

## Introducción

En este escrito se proponen algunos ejes analíticos para abordar la 43 Muestra Nacional de Teatro (MNT) en cuanto evento cultural que reúne a un número importante de creadoras y creadores de la escena provenientes de distintos estados de la República Mexicana y que cuenta, además, con el patrocinio y la legitimación de las instituciones encargadas de diseñar e instrumentar la política pública en la materia. Para ello se han adoptado la sociología de la cultura y la historia oral como lentes que permiten una perspectiva crítica, incluyendo algunas recomendaciones y sugerencias para la organización de futuras ediciones de la Muestra Nacional de Teatro.

Los instrumentos metodológicos que informan los hallazgos y las conclusiones son la observación directa, las entrevistas a profundidad, las entrevistas semiestructuradas, la revisión de documentación especializada y la propia experiencia del autor en los campos de la investigación y la creación escénica. Este último apunte nos permite situar este escrito en un lugar específico de enunciación.

## Del verbo *mostrar*

La pregunta es obligada como punto de partida, como referencia para

la deconstrucción y el análisis crítico: ¿qué entendemos por *mostrar* y qué es exactamente lo que queremos *mostrar*? Una posibilidad es remitirnos al lugar más árido de la biblioteca personal, el *Diccionario de la lengua española*, y consultar el significado literal de dicho verbo. La raíz es el latín *monstrāre* y se sugieren las siguientes acepciones:

1. Manifestar o poner a la vista algo; enseñarlo o señalarlo para que se vea. //
2. Explicar; dar a conocer algo o convencer de su certidumbre. //
3. Hacer patente un afecto real o simulado. //
4. Dar a entender o conocer con las acciones una calidad de ánimo... //
5. Dicho de una persona: Portarse de cierta manera, o darse a conocer en algún sentido.

Aunque parezca aburrida o poco interesante, la definición del diccionario sugiere algunas rutas para el recorrido analítico, para deconstruir y dialogar con los supuestos subyacentes detrás de la organización de dicho evento cultural. Si la MNT nos “pone a la vista algo”, entonces también tiene la aspiración de “hacer ver”, lo cual conecta con la función del arte en general<sup>1</sup> y con los orígenes del teatro en específico.<sup>2</sup> Desde esta perspectiva, más allá de las necesidades y requerimientos burocráticos que permiten su materialización (los cuales no son menores y abordaremos brevemente más adelante), la MNT constituye en sí misma una puesta en escena; digamos “una puesta de puestas en escena”. Es como una gran obra de teatro en la que se cruzan protocolos, roles asignados, tramas y estructuras dramáticas, posibilidades climáticas, espacios para la anagnórisis, rituales de enunciación, etc., con la finalidad de poner a la vista algo, con la finalidad de “hacer ver”.

Este “poner a la vista algo”, sobre todo cuando se trata de una selección de trabajos escénicos, conlleva implicaciones éticas y

políticas que vale la pena desmenuzar. Si construimos sobre las ideas de Jacques Rancière, la elección de qué se pone en escena y qué no (en este caso, qué es seleccionado para formar parte de la MNT y qué se queda fuera) dirige la mirada y nos posiciona entre dos extremos, con un amplio espectro de posibilidades en el medio. La primera y más convencional de estas posibilidades consiste en mostrar aquello que ha sido consensuado, que forma parte del estado del arte, que no nos cuestiona, que no desafía los valores establecidos, y que de alguna manera damos por hecho. La segunda, un poco más subversiva, consiste en mostrar aquello que redirija la mirada, que desplace y altere “las líneas de separación que configuran el campo consensual de lo dado” (Rancière 78). La elección entre los dos extremos no es sencilla, y lo más probable, sobre todo cuando se opera en el contexto de lógicas burocrático-institucionales, es que se busque un sano balance: un poco del estado del arte, sin mayores sobresaltos, pero también un poco de subversión.

Las tensiones éticas aumentan si consideramos la segunda acepción del verbo mostrar: “dar a conocer algo o convencer de su certidumbre”. Unidas por una conjunción, ambas posibilidades esbozan objetivos muy distintos en el contexto de la MNT. La primera sugiere aquello que queremos mostrar para que otros lo conozcan. Por ejemplo, en esta selección incluiríamos aquellas puestas en escena que tienen posibilidades de ser seleccionadas en festivales internacionales o en otros espacios que contribuyan a proyectar el lugar de México en este campo de producción cultural. Se trata de aquello que queremos dar a conocer, porque estamos orgullosos como gremio, aunque los trabajos no necesariamente sean representativos de la amplísima cartografía teatral que se registra en el país.

En contraste, la expresión “convencer de su certidumbre” remite a la muestra en un sentido estadístico, “científico”, casi químico. Es decir, en este caso el acto de “mostrar” implica un paso previo: tomar una muestra de un estanque con un gotero, analizar su composición y describirla, más allá de estar de acuerdo, independientemente de sentirnos orgullosos de las poéticas que resulten seleccionadas. Lo que vemos es lo que hay, nos guste o no. Hipotéticamente, si las restricciones presupuestales y de tiempo permitieran este ejercicio de muestreo, tendríamos una selección de trabajos que funcionarían como *representantes* de ciertas geografías y formas de hacer teatro, pero además serían *representativas* en su conjunto.

La diferencia entre ser representante y ser representativo en el arte y en la producción cultural se puede ilustrar a partir de algunos trabajos historiográficos. Por ejemplo, en el ámbito de la pintura, Paul Jaskot sugiere que la caracterización de ciertos periodos históricos (la pintura renacentista italiana o la pintura europea del siglo XIX) en gran medida se ha basado en tipologías construidas a partir de un número limitado de artistas, sobre todo aquellos identificados como “grandes maestros” y que responden a ciertos rasgos en el marco de discursos estéticos que simplifican una realidad que es más compleja (9-14).

Si el principal enfoque de estudio es el objeto de arte en sí mismo, esta perspectiva no resulta tan problemática. Sin embargo, si además nos interesa entender el contexto social en el que surgen las manifestaciones artísticas, existe un sesgo significativo, una disociación entre la realidad social y la práctica artística, pues en cada periodo habrá miles de pinturas, hechas por artistas menos sobresalientes, que no han sido estudiadas con el mismo detalle. El punto es que, si hablamos de la pintura de cierta época, los “grandes

maestros” pueden ser representantes de cierto estilo (y pueden desplegar una gran virtuosidad, sin duda), pero como tal no necesariamente son representativos de la práctica pictórica predominante en una sociedad determinada. De hecho, más bien son excepciones frente a la gran cantidad de trabajos, muchos incluso en el ámbito “aficionado” o “no profesional”, que se producen al margen del patrocinio de la élite, de los gustos de unos cuantos mecenas, y que han sido sancionados como “arte reconocido” por unas cuantas personas expertas y curadoras.

Al referirse concretamente al caso del teatro, Alan Woods ofrece un argumento similar: hay una buena parte de los estudios historiográficos que se enfocan en las vanguardias, es decir, en aquello que se considera “novedoso”. Sin embargo, esto plantea diversos problemas:

Concentrarse en lo nuevo, lo experimental y lo inusitado tiene sus beneficios, pero también claros peligros, propios de esa práctica, poco examinados o comprendidos... Cuando se hace hincapié en lo nuevo queda implícito que la historia es sinónimo de *progreso*. Los fenómenos históricos, se supone, consistente e inevitablemente crecerán y conducirán hacia nuevas direcciones. Según esta perspectiva, el cambio sigue un modelo recurrente... En efecto, el propio término “vanguardia”, en su sentido básico, define el proceso del progreso: va delante de su época, “en la línea del frente”... [pero] la supremacía del progreso es perjudicial, *lleva a ignorar o encubrir los logros dentro de las formas tradicionales...* (208; énfasis propio)

Woods argumenta que el sesgo a favor de la vanguardia puede propiciar que otras formas teatrales más tradicionales se dejen fuera,

que no sean registradas o estudiadas. Como sucede con el ejemplo de la pintura citado anteriormente, el problema es el énfasis en el objeto de arte en sí mismo (en este caso, la puesta en escena) y no en su función social (213). Si partiéramos de la función social del teatro como parámetro para hacer una selección *representativa*, es posible que, por simple número, los trabajos más vanguardistas se queden fuera al tiempo que se incluyen otros trabajos de teatro comercial, popular, comunitario, incluso *amateur*.

Retomando el argumento sobre las distintas formas del verbo *mostrar*, ya sea en la historiografía o en un evento cultural como la MNT, siempre entran en tensión dos imágenes diferentes, dos lugares distintos a donde se podría dirigir la mirada. En un caso, *mostrar* sugiere aquello que nos gustaría ser (vanguardistas, novedosos, virtuosos o estéticamente correctos). En otro, aquello que somos, nos guste o no (tradicionales, imperfectos, populares, sencillos, folclóricos). La primera posibilidad es aspiracional, la segunda pretende ser meramente descriptiva de la realidad.

Por supuesto, también podemos pensar en puntos medios, en posibilidades híbridas. Incluso, si consideramos otras acepciones del verbo *mostrar* (“hacer patente un afecto real o simulado” o “dar a entender o conocer con las acciones una calidad de ánimo”), es factible concebir formatos que proyecten un poco de lo que somos y un poco de lo que nos gustaría ser; una MNT que en su conjunto nos diga: aunque la realidad es diferente, éste es el horizonte (utópico) al que aspiramos y hacia el cual nos gustaría movernos.

Ahora bien, el objeto de esta discusión no es cuestionar ciertos parámetros de selección, sino poner en evidencia las tensiones que surgen cuando éstos se aplican a un campo artístico en particular, ya

sea con intenciones historiográficas, pedagógicas o de muestreo con fines de exhibición pública (como es el caso de la MNT). Hacer una selección de una treintena de puestas en escena de entre casi 300 y cumplir con criterios de representación regional, de pertinencia temática y de calidad poética de manera simultánea constituye una tarea que no es fácil llevar a cabo. En esto coinciden las y los integrantes de la Dirección Artística (DA) de la 43 MNT que entrevistamos en el marco de esta investigación.

### Mostrar y hacer ver desde la 43 MNT

Vista en retrospectiva, ¿cuál es el balance? ¿Qué podemos aprender de la 43 MNT? ¿Qué es lo que la muestra nos ha mostrado? La observación directa sugiere una curaduría híbrida, con cierta coherencia, seguramente producto de los intensos intercambios entre las y los integrantes de la Dirección Artística, aunque la identidad final de dicho evento vacile entre múltiples personalidades: la muestra que proyecta para mostrarle al otro (lo que nos gusta dar a conocer, aunque no sea representativo), la muestra que nos habla de lo que hay (en el sentido del muestreo estadístico, de su composición química) y la muestra que comparte aspiraciones (lo que no somos, pero nos gustaría ser).

Hemos identificado que dicha hibridez se manifiesta en cinco aspectos que vale la pena retomar en este escrito: 1) el énfasis que la 43 MNT otorgó a la “diversidad e inclusión social” y a la “pertinencia en el contexto social, artístico y cultural a nivel nacional y/o en sus localidades” como criterios para calificar y definir la selección de las puestas en escena (*Rúbrica de la 43 MNT*); 2) la inclusión de personas creadoras con distintos recorridos y trayectorias, algunas de ellas un tanto “periféricas” o marginales; 3) la variedad de poéticas,

dispositivos escénicos y formas de producción; 4) la violencia y las desapariciones como un tema muy presente en la 43 MNT; 5) la influencia de la trayectoria de las y los integrantes de la DA en la selección final.

### Diversidad y pertinencia

Sobre el primer punto, la elección de estos parámetros (diversidad y pertinencia) y las ponderaciones asignadas sin duda abrieron la puerta para acotar las posibilidades de que la MNT se convirtiera en una pasarela de “grandes maestros”, como sucedía en ediciones anteriores, y para evitar que las temáticas marginadas en la realidad social del país fueran también relegadas en el marco de la muestra. Al contrario, la importancia asignada a estos aspectos permitió expandir el horizonte, poner la mirada en otras coordenadas de la cartografía teatral; en fin, lograr que el “hacer ver” sucediera en y desde otros lugares.

Por ejemplo, como espectador resulta muy grato encontrarse con trabajos extraordinarios como *Raro, una mirada desde lo invisible*, del Colectivo Pies Hinchados (Jalisco), el cual aborda las temáticas de los cuerpos diversos, las capacidades diferentes y, más sorprendente aún, la sexualidad de poblaciones históricamente marginadas, como es el caso de las personas con síndrome de Down. La puesta en escena destaca tanto por su contenido como por la solidez con la que se integran distintos elementos estéticos, pues, entre otras cualidades, la obra es coherente estéticamente, tiene solidez actoral y cuenta con música en vivo (interpretada por personas con distintas discapacidades). La inclusión de este trabajo se sitúa en los cruces de lo que queremos mostrar a los otros (aquello de lo que estamos orgullosos, aunque en realidad no sea representativo) y lo que nos

gustaría ser y todavía no somos o lo somos de manera incompleta (un país en donde las personas con discapacidad tengan más opciones de involucrarse en la creación escénica).

Tres puestas en escena que también contribuyen a expandir el horizonte de las teatralidades seleccionadas en el marco de la 43 MNT en direcciones similares son *Acá en la tierra*, de la Máquina del Tiempo Producciones y los Bocanegra (Ciudad de México); *Josefina, la niña nahuala*, de Dionisiacas Colectivo Teatral (Veracruz); y *¿Por qué la gallina cruzó el camino?*, de Compañía Teatral Reno (Estado de México). Las tres puestas parten de premisas relevantes, todas relacionadas con poblaciones y temáticas relegadas históricamente en la creación escénica y en la política pública en general (discapacidad; niñez e identidad de género; migración, niñez y discapacidad).

A este grupo podemos añadir *Nativos digitales*, de Metamorfina Teatro (Querétaro). Se trata de un trabajo que además de abordar los cuerpos diferentes, la aceptación y la reconfiguración de las identidades en el marco de la virtualidad, nos presenta un dispositivo tecnológico original, muy efectivo y con una poética propia. En tiempos pospandémicos, después de que el teatro y la creación escénica en general se vieron obligados por un par de años a experimentar más intensamente con la tecnología, sería un despropósito que estas propuestas no fueran incluidas como parte de la MNT.

De hecho, sorprende un poco que no haya mayor presencia de este tipo de trabajos, lo cual abre algunas interrogantes desde el punto sociológico: ¿la mayor incorporación de elementos tecnológicos en la creación escénica del país ha sido pasajera, de tal manera que una obra de teatro entre 31 seleccionadas (el 3% de las puestas que se

presentaron) es suficiente? O bien, por alguna razón, la Dirección Artística consideró que este tipo de trabajos son marginales, no representativos. Como lo discutiremos más adelante, en el caso de estas y otras poéticas teatrales, no debemos perder de vista la formación y trayectoria de las y los integrantes de la DA como la posible causa de algunos sesgos que valdría la pena analizar.

*Nativos digitales* contribuye positivamente al grupo de puestas en escena que hablan de identidades y cuerpos marginados. Pero también abre interrogantes en cuanto a la inclusión del aspecto tecnológico en la muestra nacional y sirve como recordatorio de un tema que merece mayor investigación.<sup>3</sup> En cualquier caso, su inclusión habla de un horizonte que se amplía; de mayor apertura a poéticas, dispositivos y creadores y creadoras de la escena que normalmente se mueven fuera de los circuitos tradicionalmente considerados en el marco de la MNT.

En este sentido, la entrevista a Natalia Gracia, integrante de *Metamorfina* y directora de *Nativos digitales*, resulta muy valiosa para entender la relación que se entabla entre artistas “de la periferia” y las posibilidades que ofrece la muestra en su conjunto. Sobre las circunstancias que los llevaron a aplicar, Natalia nos dice:

Pues, mira, yo también me [reconcilié]. Ya como que dije... quedamos en algunas programaciones en teatros... estuvimos en el Museo de la Ciudad, en el Foro ¿A Poco No?, El Galeón... teatros más convencionales de lo que nosotros pensábamos. Y empezamos a tener muy buena respuesta. Entonces, como que dijimos, ah, o sea, nuestro teatro no es sólo para gente *underground* y que no va al teatro, ¿no? Nos dimos cuenta de que también los intelectuales y que también mucha gente de teatro

estaba muy movida... por [nuestro] lenguaje escénico...

... Entonces, empezamos a tener muy buenas críticas y dijimos, ah, pues, no tenemos por qué pelearnos tanto, ¿no? O sea, también hay cabida ahí. Y cuando vino lo de la muestra nacional, dije, pues, ¿por qué no? ¿Por qué no aplicar? Y además son funciones pagadas y, además, pues, esta obra ha ido creciendo... Entonces, como que solita ha ido así y dije, pues, ¿por qué frenarla? Si ahora llegó la Muestra Nacional de Teatro, pues, vamos a ver...

Sobre su reacción al enterarse que habían sido seleccionados a la MNT, Natalia comenta:

Yo, la verdad, no sabía ni siquiera qué esperar de la muestra nacional. O sea, para mí era como, bueno, un festival donde nos van a pagar y nos vamos a presentar y ya, ¿no?, como nunca me importó esto de quedar bien o de dar una imagen o de demostrar nada. Fue como, pues, unas funciones más pagadas, y no sabía qué esperarme de todas las actividades... Sabía que iba a ser interesante, que iba a conocer gente, que iban a haber contactos. Pero esto para decirte, pues, sí me emocionó, pero no particularmente más que los otros festivales en los que quedábamos...

Hay además un elemento en común entre la entrevista de vida a Natalia Gracia, las entrevistas a otras y otros participantes, así como algunas pláticas informales en el transcurso de la muestra nacional en Guadalajara: la sensación de que la 43 MNT logró un ambiente de horizontalidad, entre iguales, y de que las redes, los contactos, el intercambio y el encuentro entre pares constituían uno de los aspectos centrales, más que la crítica o la validación del gremio a los trabajos presentados.

La propia observación directa y la experiencia subjetiva del autor de este trabajo constatan la posibilidad que ofreció la 43 MNT, durante las distintas comidas, en los traslados del hotel a los teatros y viceversa, en las filas de espera, entre otras oportunidades, de compartir e intercambiar perspectivas tanto con figuras de amplísima trayectoria como Jaime Chabaud, Mario Espinosa o Luz Emilia Aguilar Zinser, como con creadores y creadoras escénicas más jóvenes, integrantes del programa Jóvenes a la Muestra, compañeras del CITRU o funcionarios públicos de la Coordinación Nacional de Teatro.

### Trayectorias diversas

Lo expuesto anteriormente nos da pie para entrar al segundo aspecto que mencionamos al inicio de esta sección: la inclusión de artistas de la escena con distintos recorridos y trayectorias, algunas y algunos desde contextos más periféricos o marginales. Para dar muestra de la variedad de perfiles profesionales y de vida que confluyen, podemos citar tres casos: Pita, actriz que interpreta el monólogo *Días y flores*, de Ingrávita Escénica (Baja California), quien en realidad proviene de una carrera más cercana al ámbito de la danza que al del propio teatro; Asur Zágada, reconocida actriz tanto en teatro como en cine, pero que nunca había participado en alguna Muestra Nacional de Teatro; y Saeed Pezeshki, cuyo trabajo se sitúa en los cruces entre el teatro performático y el teatro testimonial, con participación en varias muestras nacionales.

Pita Zapot, por ejemplo, nos comenta cómo surgió la idea de aplicar a la 43 MNT y su reacción cuando supo que el proyecto había sido seleccionado:

... [sobre la idea de aplicar a la MNT] pues, más bien ha sido fomentada y apoyada por mis compañeros, porque no es como

que yo haya sido muy valiente para decir: “esto sí es teatro, lo voy a presentar en la muestra”... me sentía como, o sea, *yo sé que no soy teatrera*, pero llegar a la muestra es como... estas cosas en que te retas a ver si podrías, ¿no? Como ¿será que sí es?... el otro día hablaba con Sara, con Mariana, [sobre] *Días y flores* y no sé en dónde está, no sé si es danza, si es teatro, si es performance, si se pueden hacer las tres cosas en una, si no es válido. Entonces, ahorita... me siento como: “¿cómo me atreví a meterme a la Muestra Nacional de Teatro?”... *pues con mucho respeto, porque obviamente yo no tengo muchas de las trayectorias que tienen muchos aquí*, pero, pues, para aprender. Porque si no lo hacía así, tal vez nunca me hubiera aventado... Es la única manera de hacerlo...

... [cuando me enteré de que el proyecto había sido seleccionado] estaba muy sorprendida, y en Baja California hay muchas compañeras de teatro con mucho renombre... Estos mismos que me habían dicho: “¿qué estás haciendo?”. Y es como ¿ok?... bueno, voy a ir a la muestra, tengo mucha responsabilidad, sé que Baja California lleva muchas cosas buenas, todo el mundo habla de Teatro en el Incendio, habla de las otras compañías de allá, del maestro Daniel Serrano, o sea... esta vara que es muy alta, y dije, puta madre, no sé, vamos y que sea lo que Dios quiera. Que sea lo que el universo decida... (énfasis del autor).

Por su parte, Asur Zágada, actriz y directora de *Los olvidados: Una tragedia para jóvenes audiencias*, de Teatro Alarife (Ciudad de México), nos comparte cómo nació la iniciativa de participar en la muestra nacional:

Estábamos ensayando en el CCB para la temporada y estaban

saliendo muestras, Enartes... Era para nosotros un milagro volvernos a reunir. A ver, fíjate, todo empieza por Abigail Pulido, Yaya. Ella es de Jalapa. Ella es la primera que después de la pandemia se impuso, digamos, fue la actriz más consistente en estar insistiendo en volver a meter la obra a convocatorias después de pandemia. Ella logró la primera, o sea, la temporada que tuvimos en CCB fue iniciativa totalmente de Yaya y ella hizo gran parte del trabajo. Nos dividió tareas, pero ella hizo toda la logística. Y [al ensayar] para esa temporada en CCB, pues estábamos muy emocionados. O sea, muy, muy emocionados. Y en el chat generalmente van mandando... las convocatorias que les interesan. Y no recuerdo exactamente de quién fue la idea de meter a la Muestra Nacional de Teatro, pero metimos simultáneamente. Nos dividimos entre Yaya y yo y ella metió Muestra Nacional de Teatro y yo metí Enartes. Y en las dos nos quedamos. Excelente...

Así mismo, sobre el significado de participar en la 43 MNT:

Es un gran reconocimiento. Fíjate que creo que es como un premio muy personal para el grupo. Es decir, la verdad, después de pandemia, que pasaron además muchas cosas, hubo varios duelos familiares en el colectivo. Creo que... *no tiene lamentablemente tanto que ver con una validación hacia la comunidad, sino con una validación de grupo de saber que podemos seguir adelante.* Y juntos. Y con esta obra, además. Y todo el esfuerzo que se ha hecho para hacer esta obra, que fue muchísimo, porque ellos hicieron con sus manos las cosas y tal, es un éxito muy personal. Por eso, Frida y yo estamos tan emocionadas de que lleguen mañana. Estamos contentos, queremos abrazarnos, o sea, sí, creo que es un... nos permitió seguir juntos, nos permite seguir juntos, nos permite

seguir juntos en escena... (énfasis del autor)

Los testimonios de Pita Zapot y de Asur Zágada contrastan con el caso de Saeed Pezeshki. Para él, la 43 MNT con *TUR {paisaje#1}*, de Circuito Liquen / Arte Contemporáneo (Aguascalientes), constituye su cuarta participación en una muestra nacional:

... la primera [vez que participé en una muestra fue cuando] me invitaron a dirigir en San Luis Potosí, había un centro que creo que ya no existe, que se llamaba Centro de Investigación Escénica, el CIE, que creó Marco Vieyra en 2013. La primera producción del CIE fue con Juliana Faesler, creo que fue con *Fuente Ovejuna*, al año siguiente me invita a mí, yo estaba en España y vengo a hacer esa dirección, y la obra se llamaba *La costumbre de vestirse*, era dramaturgia mía, dirección mía, con elenco todo de San Luis Potosí, y la obra queda para la muestra nacional, que ese año fue en Monterrey...

... Después voy, pero como programador, a la muestra de Durango, para un festival que yo hacía en España, que se llamaba Semana de la Escena Mexicana, en España, que tuvo un par de ediciones. La tercera fue en 2018, con *La sangre rota*, que fue [en] Ciudad de México, que es una obra que yo hice en Colombia, y que tenía elenco tanto de Aguascalientes como de Colombia. Ésa fue la tercera, y ésta [la 43 MNT en Jalisco] es la cuarta...

Sobre el significado de participar en la MNT, Saeed nos comparte:

... creo que el énfasis [al participar en las muestras nacionales] era tratar de permanecer, porque finalmente hace casi 17 años que no vivo en México... eran formas de seguir poniendo el pie en México, de que también la comunidad en México me tenga en la memoria

todavía, de seguir alimentando esos vínculos con las colegas y los compañeros de la comunidad teatral en México... sí me interesa mucho... seguir presente en la escena mexicana...

... Sí estoy de acuerdo [en que la Muestra Nacional de Teatro es una forma de validación], pero no es uno de los objetivos, no lo hago pensando en eso, pero sí creo que inevitablemente lo es, para mí y para todos y todas las que participamos hay un punto de validación, por más de que ya ahora se habla de que la muestra no reúne lo mejor del teatro mexicano, sino un mosaico y un *collage* de lo que está pasando en cuanto a teatralidades, sí creo que sigue siendo un aliciente curricular en la trayectoria de cualquier creador en México estar en la muestra...

En su conjunto, estos tres testimonios (y el de Natalia Gracia presentado párrafos arriba) apuntan a una mezcla de trayectorias que confluyeron en la 43 MNT; este universo incluye a las personas que ya habían sido invitadas varias veces y a las que nunca habían asistido, quizá ni siquiera se habían atrevido a aplicar en el pasado. Más aún, estos testimonios sugieren que la percepción de las creadoras y creadores relativamente más jóvenes es mixta en cuanto al reconocimiento y la validación que conlleva su participación en la muestra. Es decir, las personas entrevistadas coinciden en el valor curricular de ser seleccionadas, pero más allá de eso, la muestra se reconoce como una forma de hacer presencia; como un espacio para el intercambio, el aprendizaje y la construcción de redes entre colegas del gremio.

Entre otras razones, esta diversidad de trayectorias podría explicarse por al menos tres factores. En primer lugar, por la ponderación (relativamente baja) asignada al criterio de “trayectoria que sustenta

la propuesta” en comparación con los otros parámetros que fueron considerados por quienes hicieron la selección de trabajos. Esto seguramente abrió la puerta para que la programación de la 43 MNT no fuera un simple cartel de “grandes maestros”, sino una oportunidad para que propuestas más jóvenes encontraran cabida codo a codo con los trabajos de sus pares y de compañías de mayor trayectoria, como es el caso de Mario Espinosa, director escénico de *Pantone: El color que nos define*, presentado por el Colectivo Área 51 de Xalapa, Veracruz; o Clarissa Malheiros y Juliana Faesler, actriz y directora respectivamente de *Artaud, ¿cuánto pesa una nube?*, de la Máquina de Teatro, de la Ciudad de México.

En segundo lugar, la variedad de perspectivas que priva entre las y los integrantes de la Dirección Artística seguramente se refleja de alguna manera en la diversidad de trayectorias de las personas seleccionadas. Es decir, sin ser un reflejo perfecto, la intuición nos indica que las seleccionadoras y las seleccionadas se espejean entre sí de alguna manera (sobre esto volveremos más adelante).

Y, tercero, puede ser que la inclusión concreta de una creadora escénica relativamente más joven en el equipo de la Dirección Artística (Sayuri Navarro) seguramente haya contribuido a que algunas discusiones se inclinaran a favor de creadoras y creadores más jóvenes, sin antecedentes de participación en una Muestra Nacional de Teatro, versus colegas que cuentan con más años de experiencia profesional.

Sobre este punto, vale la pena mencionar que Sayuri Navarro fue parte de la primera generación del programa Jóvenes a la Muestra, y según el testimonio de sus colegas, brindó una mirada joven durante las discusiones en torno a la selección de trabajos. También es cierto

que Sayuri Navarro tuvo un punto de convergencia con el resto de sus colegas: más allá de la virtuosidad, de la integración de los elementos artísticos, de la solidez y de la trayectoria, resultaba más importante contestar a la siguiente pregunta: ¿para qué sirve el teatro?

En palabras de Sayuri Navarro, el *para qué* resulta más importante que el *cómo*:

Sí, yo pienso que más allá de que yo... puedo practicar un poco más el biodrama o el performance, eso no implica que tenga que ser ésa la manera... Creo que parte importante del teatro, y que sí siento que es más universal, es *para qué usamos el teatro...* O sea, eso es también lo que me interesa ver en general, y siempre que soy jurado de algo, ésa es la parte que me interesa... *¿para qué está sirviendo aquí el teatro en esta parte?* Y puede ser cualquier cosa, para entretener, para divertir, para pasar un momento agradable, para replantearnos políticamente una representación, para mil cosas... Entonces, yo veía esto y ya después veía las formas... cómo esta persona utilizó... este teatro tal, teatro tal, teatro tal, teatro tal... las cuestiones, digamos, técnicas... pero siento que eso va como en un tercer momento para mí, porque siento que hay... un corazón de la obra que es más importante... (énfasis del autor)

Y respecto a los creadores y creadoras más jóvenes, Sayuri comparte:

*... hay creadores o creadoras que están como en un proceso de su vida... pero... tienen una voz muy potente, y que está ahí muy claro que hay algo. Entonces, también a mí me parece que es importante [que] estos espacios [sirvan] para esas personas, para que puedan expandir todavía más esa voz, y entonces ya ir encontrando esas cosas que sólo te da la experiencia... ese hilo fino, pues te lo va a ir*

dando el tiempo, ¿no?... tiene que ver más con la esencia y... no tiene que ver tanto con la edad... Entonces, sí, quizá hay algunas [obras seleccionadas] en las que no estuve de acuerdo, pero creo que también tiene que ver que es compleja la selección en el sentido de que éramos cinco... si bien estuvimos de acuerdo en la mayoría, la verdad, sí hubo unas cuantas en las que no, y pues también en algún caso me tocó ceder... (énfasis del autor)

### Variedad de poéticas, dispositivos escénicos y formatos de producción

La 43 MNT logró incluir una variedad de puestas en escena, representantes cada una de distintas coordenadas de la cartografía teatral; es decir, vértices en los que se entrecruzan poéticas, dispositivos escénicos y contenidos temáticos. Así, por ejemplo, vemos propuestas que reflejan una estructura dramática aristotélica, pero con temáticas y posturas frente a las problemáticas sociales que contrastan entre sí: *Acá en la tierra*, la cual aborda el tema de las identidades de género desde la niñez (ya mencionada anteriormente); *Calígula*, de Reap Films (Nuevo León), trabajo que retoma el clásico de Albert Camus para escenificar la corrupción y la megalomanía en los sistemas políticos; y *Silencio*, de Los Colochos Teatro (Ciudad de México), adaptación del texto de Shakespeare (controvertida según la percepción de algunas y algunos asistentes, entre otras razones, por tratar el tema de la violencia contra las mujeres desde una perspectiva que pareciera superficial, a veces incluso apologética).

Por otra parte, vemos propuestas, en el ámbito del teatro performático y del performance teatral, cercanas a lo posdramático, como *Nativos digitales* (mencionada párrafos más arriba); *Conferencia*

*sobre de hecho no tiene título mancha cha cha y otras cosas...*, de Teatro Bola de Carne (Ciudad de México); o la intervención de *Théâtre Orchestra SoNiDeRa L@StheM@S* de Foco Alaire Producciones (Ciudad de México), como parte del protocolo de clausura de la 43 MNT.

Dentro del ámbito de lo posdramático y los contradispositivos, también hay una presencia importante del teatro testimonial o teatro de lo real: *Días y flores* y *TUR {paisaje#1}* (ambas mencionadas anteriormente), así como *Archivo vivo: Pieza documental con mujeres de la tercera edad*, del Laboratorio de Artistas Sostenibles (Ciudad de México y Jalisco); *Variaciones sobre el café*, de Mermejita / Plataforma Bordes Escénicos (Oaxaca); y *Des/Territorios (Sustratos escénicos)*, resultado del Laboratorio de Creación Coahuila, constituyen algunos ejemplos que ponen en juego lo real como estrategia escénica y de ficción.

Por otra parte, en el campo de lo testimonial entran dos puestas en escena que parten del teatro verbatim como estrategia de investigación-creación:<sup>4</sup> *Pantone: El color que nos define* (ya mencionada) y *Muy cerca del mar. Instante 1: El peri*, de Dosce La Compañía (Tamaulipas). Analizadas en su conjunto, ambas llaman la atención por situarse en dos extremos, por reflejar dos filosofías distintas sobre cómo usar esta herramienta: la primera busca reproducir los testimonios de manera prácticamente íntegra, incluyendo las inflexiones de la voz de los entrevistados,<sup>5</sup> y la segunda plantea una postura más laxa, pues usa las entrevistas como inspiración para escenificar situaciones ficticias que aspiran a conservar la esencia de las historias captadas por medio de los testimonios orales.

En cuanto a formas de producción, la 43 MNT incluye dos propuestas

que resaltan por su vinculación social muy particular: *La conjura*, del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígenas de X'ocen (Yucatán) y *Las pisadas*, de la compañía Hilo de Ariadna y Proyecto Bicéfalo (Tabasco). Se trata de dos obras en el ámbito del teatro aficionado, no profesional; elegidas, evidentemente, para lograr que la cartografía dibujada por la muestra sea un poco más representativa de la diversidad escénica del país.

La primera, seleccionada por invitación y no por convocatoria, constituye una modalidad de teatro comunitario, con un elenco enorme, que abarca todas las edades, desde niñas, niños, jóvenes y adultos, hasta personas de la tercera edad. La segunda cuenta con un elenco de mujeres adolescentes, estudiantes de la telesecundaria Francisco I. Madero, de la comunidad tabasqueña de Soyataco en Jalpa de Méndez, y pone en cuestionamiento la convención de que el hogar y la crianza son las únicas dos opciones que tienen como parte de su trayectoria de vida.

En conjunto con otros trabajos que hemos citado como parte de este análisis, ambas propuestas abonan a un panorama diverso de teatralidades. De alguna manera, al situarse en el subcampo del teatro *amateur*, *La conjura* y *Las pisadas* sirven para hacernos conscientes de que una buena parte del teatro en México no necesariamente pertenece al ámbito profesional o remunerado. Su inclusión también es un recordatorio de que el valor de la creación escénica no responde exclusivamente a parámetros de virtuosismo estético, sino que radica en la construcción de vínculos profundos con la sociedad. Haciendo eco de las palabras de Sayuri Navarro, citada en secciones anteriores, la pregunta *para qué* hacemos teatro resulta más relevante en comparación con el *qué* o el *cómo*.

Desde esta perspectiva, ambas obras amplían la cartografía de lo presentado en Jalisco. Y, sin embargo, no debemos olvidar que la 43 MNT nos ofrece un paisaje, una mirada, desde un ángulo específico, hasta cierto punto acotado, de la creación escénica en México. Por ello vale la pena regresar a una de las preguntas planteadas originalmente al inicio de este escrito; reflexionar sobre qué nos muestra la muestra a través de los proyectos incluidos en la programación: ¿lo que somos, lo que queremos enseñar o lo que quisiéramos ser y proyectar hacia afuera?

El breve recorrido presentado hasta el momento sugiere que la respuesta se sitúa en la combinación de las tres cosas. Por ejemplo, si bien es cierto que el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena es invitado como representante de una teatralidad y de una forma de producción distintas al resto de las propuestas contempladas en la muestra, su trabajo (*La conjura*, específicamente) en realidad no es representativo de lo que se hace en México en el ámbito del teatro comunitario, por una simple razón: cuenta con la participación de un numerosísimo elenco y con una fastuosa producción que la mayor parte de los grupos de teatro en México no tienen.

Incluir *La conjura* en la MNT ha sido un acierto porque pocas formas de creación escénica tienen tantos impactos positivos como el teatro comunitario y en tal sentido se ha atendido el criterio de pertinencia y relevancia social. Como hemos argumentado en otros trabajos, constituye una forma de resistencia ante la violencia y la precarización; se registran procesos complejos de reconocimiento y resignificación de lo político y de lo social, del espacio público, de la periferia, en fin, del cuerpo en general; se constituye como una forma de escape y amplía los horizontes de posibilidades a los que se

enfrentan jóvenes y adolescentes que incursionan en esta actividad artística; es una forma de construir y difundir la memoria cultural; y contribuye a reflejar y reflexionar sobre la realidad social, particularmente en el ámbito comunitario (Domínguez, *Memoria reciente* 1-2).

Sin embargo, nuestra experiencia de investigación en la materia nos sugiere que esta actividad normalmente tiene una escala mucho más modesta. Incluye una variedad de manifestaciones, con distintos grados de participación social y diferentes intencionalidades según sea el caso, pero en general sucede con menores recursos de producción y elencos más compactos. El teatro comunitario también se presenta en la cochera que ha sido acondicionada como foro en alguna zona periurbana de la Ciudad de México (Iztapalapa, Iztacalco, Nezahualcóyotl o Chimalhuacán) o en algún municipio caracterizado por las llamadas nuevas ruralidades, con temáticas que no necesariamente son de corte histórico (como es el caso de *La conjura*), sino que recurren a dramaturgias relativamente sencillas para hablar del folclor y de las culturas populares, retoman obras de teatro clásico, hablan de problemáticas contemporáneas o alguna combinación de las anteriores.

Desde esta perspectiva, *La conjura* se alinea con un discurso oficialista articulado desde el gobierno federal sobre la importancia de los grupos indígenas y campesinos, así como la reivindicación y la interpretación histórica desde la visión de los grupos subalternos. Es *representante* de una teatralidad que nos parece importante como contraste y como aspiración; también es representante de un estado más de la República (Yucatán), pero no es *representativa* del teatro comunitario que se hace a lo largo y ancho del país.

Se vale. No debemos olvidar que la MNT es posible gracias a la logística y al presupuesto público proporcionados por el gobierno federal en conjunto con la entidad coconvocante y cocoordinadora, en este caso Jalisco. En tal sentido, pecaríamos de inocentes si no tomamos en cuenta los márgenes que el poder público tiene para influir sobre el discurso de la MNT en tanto puesta de puestas en escena. Aunque la Dirección Artística cuenta con mucha autonomía de decisión, un instrumento a manos de las instituciones oficiales es la posibilidad de incluir “por invitación” creaciones escénicas que no hayan respondido a la convocatoria correspondiente, pero que se consideren relevantes para completar el horizonte y la cartografía correspondientes. Así sucedió con *La conjura*, la cual fue invitada a sugerencia de la Coordinación Nacional de Teatro.

No hay duda de que la inclusión de este trabajo tiene el objetivo de legitimar la muestra en su conjunto, al incrementar la diversidad de teatralidades e incluir a grupos históricamente marginados. La carga simbólica es evidente: además del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena, no hay otro grupo seleccionado en la muestra que haya recibido su reconocimiento de participación de manos de Daniel Miranda, coordinador nacional de Teatro; hay pocos mensajes que hayan sido tan emotivos como la bienvenida al Laboratorio después de muchos años de ausencia en la muestra; por el tamaño de su elenco, es posible que ninguna otra agrupación haya representado tantos retos presupuestales y logísticos como *La conjura*.

Por otra parte, hay un espacio que, intencional o fortuitamente, contribuye a matizar (y de alguna manera legítima) la invitación para que *La conjura* se presente en la MNT: el Encuentro de Reflexión e Intercambio (ERI) “La práctica de lo comunitario”. En dicho espacio

participa la maestra Delia Rendón, directora y dramaturga de *La conjura*, pero comparte con otros colegas que trabajan desde otras coordenadas, en otros estados de la República, en escalas mucho más modestas.

En su conjunto, las y los participantes en este conversatorio hablan de los logros, retos y desafíos de su quehacer escénico y, efectivamente, nos ayudan a completar el horizonte del teatro comunitario en México. En este marco, la invitación privilegiada al Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena se redimensiona un poco, aunque surge la pregunta: ¿no hubo otros colegas que promuevan esta modalidad de teatro y que hayan intentado participar en la 43 MNT por medio de la convocatoria correspondiente? ¿Era estrictamente necesario invitar al Laboratorio para tener a algún representante y dejar patente la existencia de este fragmento del horizonte teatral mexicano?

### Una temática recurrente: la violencia y las desapariciones forzadas

Queda claro que 31 propuestas programadas para dar función a público son a todas luces insuficientes para mostrar el complejo panorama de teatralidades que caracterizan a México actualmente. Sin embargo, como sucede en el caso del teatro comunitario, los ERI, concebidos originalmente como espacios “para compartir los saberes que nuestra práctica provoca”,<sup>6</sup> también contribuyen a completar el horizonte dibujado por la muestra en su conjunto.

Quizá uno de los más ilustrativos es el ERI “Violencia y representación”, el cual, más que una mesa de discusión, se convierte en un performance participativo, un contradispositivo en toda la extensión de la palabra. Con la guía de tres teatristas mujeres (Sara Pinedo, Erandi Rojas y Pita Zapot), el público se dispone a elaborar la

receta favorita de algún familiar desaparecido (en este caso, unas guacamayas estilo Guanajuato). Mientras se prepara la receta, las actrices y el público comparten anécdotas y reflexiones en torno a la situación de violencia en el país, en particular, la problemática de las desapariciones forzadas. La premisa es muy potente: demostrar a los responsables que pueden arrebatarnos muchas cosas, incluso llevarse a nuestros seres queridos, pero estamos de pie y la fiesta y el convivio constituyen formas indispensables de resistencia social.

¿Hay una forma más poderosa para que el teatro tenga un impacto sobre lo social y viceversa? El ritual culinario, literalmente ofrendado por tres creadoras escénicas, se convierte en un acto ceremonial sumamente conmovedor, un resquicio para desplegar ese “hacer ver” mencionado al principio de este escrito: visibiliza y dirige la mirada hacia un problema gravísimo (las desapariciones forzadas); pone la lupa en otras teatralidades que no fueron incluidas en la programación de la 43 MNT, pero que son importantes y se practican en México. Haciendo eco de lo que otras autoras han escrito, como Iliana Diéguez, nos referimos al teatro como convivio, liminal, que se balancea en las fronteras entre lo teatral y lo performático, la protesta política y el acontecimiento escénico; que construye desde lo teatral para, a su vez, diluirse y transmutarse en dato empírico, documento, evidencia, parte de guerra (139-144).

Analizada como una puesta en escena más, el ERI “Violencia y representación” tiene otros ángulos que no podemos perder de vista. Recordemos que Jalisco es una de las entidades con mayor participación en el número de desapariciones forzadas en los últimos 20 años, 15.7% del total registradas entre 2007 y 2023 (Pérez-Laurrabaquio). Con este telón de fondo, el performance participativo,

por llamarlo de alguna manera, se complementa con la intervención de un padre buscador. De hecho, se integra tarde al evento porque literalmente viene de la morgue, en un intento (uno más) de identificar a su hijo desaparecido.

En este contexto, el ERI conlleva una carga simbólica insoslayable y su inclusión en el marco de la 43 MNT no puede leerse sin ambigüedades. Como dispositivo crítico, el ejercicio es efectivo para dirigir la mirada y “hacer ver” la terrible realidad de las desapariciones. Diluye las fronteras entre las tres intérpretes que nos relatan historias personales y el público que mira, pero participa activamente en el convivio y contribuye a la poésis teatral. Sin embargo, siempre hay un peligro: que el dispositivo crítico sea engullido, eclipsado, por los rituales de enunciación oficial. En palabras de Jacques Rancière, no debemos olvidar que “cuanto más intentamos quebrar el poder de la bestia, más contribuimos a su triunfo...” (44).

La muestra, no lo olvidemos, es una puesta de puestas en escena coorganizada en conjunto con el gobierno de Jalisco. Entonces, sin demeritar el trabajo de las artistas participantes, vale la pena preguntarse: ¿cómo interpretar la importancia otorgada a la problemática de las desapariciones forzadas en el marco de “la gran fiesta del teatro”, como a menudo fue descrita la 43 MNT? ¿Hablar de ello, incorporarlo en el discurso de la muestra, legitima o descalifica? ¿Es una forma de curarse en salud, de voltear la cara a la inacción en el campo de la política pública?

En cualquier caso, el hecho nos vuelve a confirmar el papel que juega la creación escénica en un entretendido social más amplio: “hacer ver”. Ya después, qué se hace con eso que se ha visto... depende del público, de las autoridades, de las creadoras y creadores en el marco

de sus trayectorias profesionales y de vida, de las y los jóvenes a la muestra, de las y los participantes en general. Si un ejercicio performático tan conmovedor como el presentado en el ERI de violencia y representación constituye un acontecimiento que redirige la mirada y modifica nuestras prácticas como audiencias y personas que se dedican a la creación y la investigación, entonces no importa tanto el hecho de que haya sido avalado por el ámbito institucional; lo triste sería que quedara solamente en eso, en un ejercicio que no genera mayor acontecimiento más allá del espectáculo y que, por lo tanto, legitima la oficialidad en el marco de un ritual específico de enunciación.

Más allá del Encuentro de Reflexión e Intercambio, vale la pena mencionar otras dos puestas en escena que también abordan el tema de la violencia y las desapariciones forzadas, cada una a partir de poéticas diferentes y dispositivos escénicos distintos: *Días y flores* (mencionada más arriba) y *A lo mejor te encuentro* (Jalisco). Al respecto, vale la pena mencionar que, con base en mi observación como investigador-creador, estas tres obras (incluyendo la experiencia performática del ERI) constituyen tan sólo una probadita de la cantidad de puestas en escena que se han producido en el país para hablar de la problemática de las desapariciones forzadas. Por supuesto, el reto de la Dirección Artística en esta materia debió ser enorme; ¿a quién seleccionar y a quién no? En tal sentido, las producciones incluidas son importantes y valiosas, pero nos recuerdan la imposibilidad de que la muestra nos muestre una cartografía que sea representativa. Me parece que es inevitable que, no importa la riqueza y diversidad logradas, siempre sucederá que “no son todos los que están, ni son todos los que son”.

## La influencia de la trayectoria de las y los integrantes de la DA en la selección final

Esto nos lleva al quinto punto que planteamos al inicio de esta sección. Es decir, vale la pena preguntarnos de qué manera ha influido la trayectoria de los integrantes de la DA en la selección final. Al respecto, el análisis realizado sugiere tres cosas: 1) coincidencia de trayectorias con el titular de la Coordinación Nacional de Teatro; 2) la inclusión de una integrante con un perfil más enfocado en la gestión cultural fue clave para moldear la curaduría resultante; y 3) la inclusión de una integrante mucho más joven también impactó significativamente en la selección de obras que entraron a la MNT.

Al menos dos de las integrantes, Guadalupe de la Mora y Laura López, habían coincidido en Ciudad Juárez con Daniel Miranda con motivo de diversos programas, incluyendo Redesearte - Cultura de Paz, el cual buscaba "... concebir las artes como una herramienta formativa que contribuye a afirmar la identidad y el tejido social, recuperar el espacio público y la convivencia..." ("Redesearte Cultura de Paz") en dicha ciudad fronteriza, que en ese momento estaba particularmente afectada por la violencia en el contexto de la guerra contra el narcotráfico, declarada por el presidente Felipe Calderón (2006-2012) unos años atrás. Por ejemplo, como describe Laura:

... Hernán [del Riego] viene a hacer un proyecto aquí a Guadalajara con Lourdes, invitado por Lourdes. Hernán vivía en México, pues se fue a vivir a Tijuana y trabajaba entre Tijuana y México. Y Hernán me invita a que sea su productora. Estuve viajando con él a muchas partes de México, todo San Diego... como es cantante de ópera, tenía muchas invitaciones como solista. Y estaba él colaborando con Lucina Jiménez en un programa en Juárez, una

metodología que había diseñado Hernán en Tijuana y que estaba probando con Lucina en Juárez. Entonces, en el 2010, en mayo del 2010, yo estaba entre que trabajaba con Lourdes y empecé a hacer yo cabaret por mi lado y estaba haciendo cosas. Me invita Hernán a Juárez para que yo le hiciera... lo que él quería era que yo diseñara la metodología, que la pasara como a proceso, la metodología que él tenía, que la tenía de manera muy intuitiva. Me dijo "acompañame a Juárez una semana para que me veas dar el taller, dar la capacitación, y entonces la vayas programando". Y *ahí me quedé. O sea, me fui una semana a Juárez, conocí a la doctora Lucina, a Daniel Miranda, ahora coordinador, y regresé a Juárez una vez al mes durante dos años.* Y empecé a trabajar con ella en un programa que se llama Redes de Arte Cultural, que estuvo en Juárez, después se fue a Nogales, después a Tapachula y después a San Luis. Y ahí ya también como que hubo un parteaguas, porque vi el teatro... [como algo vinculado a] los problemas [de verdad]... (énfasis del autor)

Y en palabras de Guadalupe de la Mora:

Pues definitivamente [la invitación fue] a través de Daniel Miranda. En Telón de Arena... cuando fundamos Telón de Arena en el 2002, empezamos a trabajar juntos, ya nos conocíamos desde antes, pero en ese momento empezamos a trabajar juntos... entonces trabajamos muy de cerca para este proyecto que te platicaba desde el punto de escuela,<sup>7</sup> que en por lo menos 10 años fue una columna de la compañía o del personal de todo el trabajo. *Yo creo que en ese tiempo, Daniel y yo compartimos muchas cosas, reflexionamos muchos temas respecto al teatro.* Y ahora que él estaba involucrado allá en la Coordinación, pues me hace la invitación a participar... Pero bueno, pues esto fue a partir de

Daniel, que vio algo en mi perfil que podía aportar... (énfasis del autor)

Identificar estas coincidencias a partir de las trayectorias profesionales y de vida de las integrantes de la DA no debe sorprendernos. Es normal, como sucede en el servicio público, en el teatro, en cualquier actividad, que las redes de contacto constituyan un capital relacional que moldea la configuración de equipos en el largo plazo. Sin embargo, esto sugiere que hay una “selección de personas seleccionadoras”, la cual influye sobre el rumbo que tomará la MNT en tanto puesta de puestas en escena (incluso si la Coordinación Nacional de Teatro otorga plena libertad a la DA). Por ejemplo, no es aventurado especular que el trabajo de Guadalupe y de Laura en Ciudad Juárez sin duda influyó para que los temas de violencia estructural que aquejan al país figuraran de manera importante en la selección. También debió ser un punto importante de coincidencia con Sayuri (ver testimonio más arriba) sobre el peso otorgado al *para qué* hacemos teatro y no tanto al *cómo*. Dice Guadalupe:

Hubo muchas coincidencias, hubo algunos temas de discusión en la Dirección Artística, pero creo que justo eso es a lo que vamos, justo de eso se trataba. Pero a mí me sorprendió la coincidencia, cuando estamos aquí varias generaciones y desde donde convergí con Sayuri, por ejemplo. Hablábamos de cuando yo fui a la primera muestra y ellas estaban en la primaria, creo. Entonces, pues yo tenía como esa distancia con ellas de cómo abordar algunos temas. Y yo creo que tuvimos una comunicación muy favorable que establecimos como una ruta muy clara, como criterios que nos unificaron. Porque a la hora realmente discutía en claro. Fue muy clara la coincidencia y lo que queríamos hacer, ¿no?

... en general yo creo que hubo coincidencia. Y habrá tres o cuatro obras que al final dijimos “no, pues ésta para mí no”. Hubiera... Más bien de aquéllas que se quedaron fuera porque eso comentábamos a la salida de una de las reuniones y digo, bueno, la gente ve aquí lo que convocamos, pero no ven todo lo que quedó afuera, ¿no?...

Hubo alguna que yo decía, bueno, es que ésta tenía que estar aquí, era oportuno haber hablado de ese tema, pero en realidad... me quedé muy satisfecha con el trabajo que hicimos...

Por otra parte, si la “selección de personas seleccionadoras” influye sobre el tipo de trabajos que entran en la muestra en cuanto a temáticas, dispositivos y propuestas estéticas, hay un punto adicional que resulta interesante, un aspecto que se sitúa en un plano más general: la “selección de personas seleccionadoras” también influye sobre *la metodología* que fue utilizada para fundamentar dicha selección. En este caso, resulta interesantísimo cómo el perfil de Laura López influyó en la adopción de criterios que permitieran estandarizar las discusiones, y eventualmente, también contribuyó, como mencionamos más arriba, para que ciertos criterios tomaran preeminencia sobre otros (“diversidad e inclusión social” y “pertinencia en el contexto social, artístico y cultural a nivel nacional y/o en sus localidades” por sobre otros aspectos).

Laura estudió Finanzas en el Tec de Monterrey y durante muchos años ha ejercido como gestora cultural. Es decir, a diferencia de otros integrantes de la DA, presenta un perfil mucho más pragmático, con otras herramientas analíticas que el resto quizá no ha ejercido tan intensamente. Según su propio testimonio:

Yo te digo que soy una amante de los exceles y yo fui la que

*propus[o] la rúbrica de evaluación.* Y nosotros en la A. C. nos dedicamos a proyectos que tienen que ver con prevención del delito y cultura desde las artes. Y gran parte de lo que hemos hecho en los últimos, al menos cuatro años, es el medir y evaluar qué de lo que hacemos funciona. Porque si no, o sea, normalmente las actividades artísticas vinculadas a los procesos de prevención se quedan en la bonita anécdota. El niño que dejó de matar porque le dieron clases de teatro o de orquesta, muchas cosas así. Y a mí me daba muchísimo miedo la subjetividad de nuestra selección. Y aparte también creo que Lupita lo aceptó al final, pero [con] este miedo de qué tanto nos vamos a desgarrar las vestiduras entre la Dirección Artística. Yo no sabía también si iba a haber peleas encarnizadas. La verdad es que no. *Fue algo muy, muy, muy enormemente armónico y muy bonito, pero quería yo criterios, tener fundamentos y que no hubiera un asunto de subjetividad en las discusiones...* Entonces, hicimos la rúbrica. Yo hice una primera rúbrica. *Y fíjate que la trayectoria no era la que más pesaba en calificación...*(énfasis del autor)

De manera similar, y como hemos sugerido en secciones anteriores, podemos especular que la inclusión de una integrante joven en la DA también fue importante para reforzar esta idea de que, si bien la trayectoria era importante, había otros criterios incluidos en la rúbrica que debían recibir mayor ponderación. Vale la pena revisar de nuevo el testimonio de Sayuri Navarro, incluido más arriba.

Ahora bien, si pensamos la 43 MNT como una puesta de puestas en escena, podríamos decir que la “selección de personas seleccionadoras” funciona entonces como una especie de ejercicio dramático. No me refiero a la noción de dramaturgia en su

dimensión acotada a lo textual, sino a la dramaturgia como un trabajo catalizador de acciones que son plurales, sin límites definidos y hasta cierto punto impredecibles. Como lo sugieren Konstantina Georgelou *et al.*, "... la dramaturgia es la creación de un espacio para el pensamiento en común, el cual es construido por los agentes para poder navegar hacia ciertas acciones en el marco de la creación artística..." ("... dramaturgy then becomes the creation of the common thinking space that all involved agents construct in order to navigate towards the making of actions within the frame of artistic creation..."; trad. del autor; 87).

Desde esta perspectiva, la Coordinación Nacional de Teatro efectivamente no puede definir quién entra y quién no a la muestra, pero puede influir de manera importante en la dirección y el alcance de las discusiones a partir de quienes invita a formar parte de la Dirección Artística. El comienzo de esa dramaturgia, de la creación de ese espacio para el pensamiento en común, comienza desde la manera como se configura la DA en términos de trayectorias profesionales (y de vida).

## Las poli-est-éticas en la 43 MNT

En realidad no hay ningún secreto. Sucede que cada creador y cada creadora escénica está vinculada o vinculado a una poli-est-ética en particular (Domínguez, "A manera de introducción" 30-44). Así, aunque la DA busque cierta diversidad en la selección de puestas en escena, es inevitable que sus trayectorias influyan en la definición de aquello que consideran importante y representativo de la cartografía teatral en el país.

El concepto de poli-est-éticas aplicado a la creación escénica

contemporánea pretende describir los cruces que se registran entre tres ejes analíticos: 1) lo político (de qué hablamos en la escena, cuáles son los temas que se representan), 2) lo estético-poético (cuáles son las estructuras dramáticas y los dispositivos escénicos elegidos para dar forma a la representación), y 3) lo ético (las formas de trabajo y las posturas éticas respecto a la representación). Éstos resultan de largas trayectorias, profesionales y de vida, que modifican los cuerpos de las creadoras y los creadores escénicos. Constituyen formas de moverse en el mundo, las cuales se sedimentan a lo largo de muchos años y moldean las opiniones y las posturas sobre lo que es y lo que no es correcto; sobre qué temas son importantes y cómo representarlos.

Sin duda, no hay selección perfecta. La curaduría de cada muestra nacional conlleva un complejo malabar para cumplir con criterios que a veces pueden ser incompatibles entre sí o que se mueven como un caleidoscopio. En ese contexto, las trayectorias de la DA y el impacto que tiene la “selección de personas seleccionadoras” cobran particular importancia. De hecho, es tan importante, que no puede evitarse. Pero develar estas relaciones e intercambios, así como las posturas subjetivas de la DA, y hablar en general de una “selección de personas seleccionadoras” de manera transparente, más que un tabú, debería ser un punto de partida para reflexiones futuras.

Como sugerimos al inicio de este documento, la 43 MNT parece reflejar una curaduría híbrida, con cierta coherencia (muy influida, quizá, por la adopción de la citada rúbrica), con una identidad que vacila entre múltiples personalidades: la muestra que proyecta para mostrarle al otro (lo que nos gusta dar a conocer, aunque no sea representativo), la muestra que nos habla de lo que hay (en el sentido

del muestreo estadístico, de su composición química) y la muestra que comparte aspiraciones (lo que no somos, pero nos gustaría ser).

Sin duda hay un esfuerzo por incluir temáticas que son relevantes para la realidad actual del país (desapariciones forzadas y otras formas de violencia, capacidades diferentes, cuerpos diferentes, memoria, discriminación, etc.) y trabajos que incorporan a una diversidad de grupos sociales en sus elencos, particularmente aquéllos que podrían ser etiquetados en el ámbito de lo “subalterno” (jóvenes e infancias, personas con capacidades diferentes, personas que vienen de áreas rurales, etc.). Todo esto es loable.

Sin embargo, hay algunos aspectos que podrían mejorar si, en lugar de hablar de cartografías, hablamos simplemente de una variedad de poli-est-éticas. Esto contribuiría a complejizar lo que entendemos por “diversidad de teatralidades” y a que las y los integrantes de la DA se concienticen de manera más explícita de las formas en las que sus propias trayectorias influyen en el resultado de la MNT.

Sobre el primer punto —complejizar lo que entendemos por diversidad de teatralidades— vale la pena hacer algunos apuntes. Por ejemplo, se entiende que, además de cumplir con una variedad de poéticas, temáticas y dispositivos, la MNT aspira a ser un escaparate en términos geográficos. No obstante, esto no se logró. De hecho, el énfasis en la diversidad temática y en la diversidad en cuanto a los grupos sociales representados pudo haber tenido un efecto negativo sobre la representatividad en términos geográficos. Llama la atención que “lo diverso” esté incluido, pero se registre una representación desproporcionada de la Ciudad de México, del Estado de México y de Guadalajara. Esto es muy relevante, pues subyace una paradoja: ¿lo subalterno y lo diverso en general sólo se sitúa en estas tres

localidades?

Por otra parte, es notable que la 43 MNT haya abarcado trabajos que reflejan una variedad de teatralidades, así como formatos y prácticas de producción, como teatro comunitario/campesino, (contra)dispositivos posdramáticos, teatro verbatim, teatro documental, laboratorio de creación, sólo por mencionar algunos. Sin embargo, se recomienda que la selección “desmenuce” un poco más cada una de las categorías incluidas, tomando en cuenta no sólo las “grandes categorías”, sino las formas particulares de trabajo (lo cual se podría incluir de manera más explícita si hablamos de poli-est-éticas y no de cartografías). Uno de los ejemplos que ya se ha abordado en secciones anteriores es el del teatro comunitario (categoría general), concretamente de teatro campesino, el cual fue seleccionado por invitación. Esta decisión es acertada como parte de un intento por alcanzar mayor representatividad en comparación con otras ediciones de la muestra. Sin embargo, la pieza de teatro campesino seleccionada se trata de una puesta en escena de gran formato, con un elenco grande y recursos significativos en términos de producción. Ésta representa sólo una de las formas de hacer teatro con la comunidad. ¿Dónde están las demás? ¿Dónde están las otras poli-est-ética características del teatro comunitario?

Esta reflexión permitiría expandir la representatividad en los tres ejes de las poli-est-éticas: temas, formas de trabajo y dispositivos, e incluso, quizá, en términos de representatividad geográfica. Llama la atención que el estado de Morelos no esté presente en ninguna puesta en escena cuando hay trabajos de teatro comunitario en esa entidad que valdría la pena también tomar en cuenta.

Así mismo, si consideramos lo que está pasando en la escena

mexicana contemporánea, sería pertinente aumentar el número de propuestas que suceden en espacios no convencionales. Esto es relevante sobre todo si contemplamos las limitaciones que otros estados convocantes a la muestra podrían tener en términos de infraestructura y recintos teatrales, en comparación con el caso de Jalisco.

Vale la pena resaltar los esfuerzos de la Coordinación Nacional de Teatro y de la DA, a través de encuentros de reflexión, manifiestos y otras acciones que buscan enfatizar los aspectos éticos de la creación escénica. Como se ha mencionado más arriba, llama la atención y es muy loable que se haya logrado un ambiente de horizontalidad entre las distintas y los distintos participantes en todo momento. Todo esto, en su conjunto, contribuye a que la MNT haya sucedido como si fuese una puesta en escena en sí misma, la cual, si tuviese que filtrarse con el análisis de las poli-est-éticas, sería situada en una coordenada ética muy positiva.

Y, sin embargo, la dimensión ética de la propia MNT podría mejorar si se revisa la selección de puestas en escena, tomando en cuenta otros aspectos como las formas de trabajo y las posturas de los grupos seleccionados respecto a la representación. Sin ser la regla, se localizaron casos que ameritan mayor observación, tales como: creadoras y creadores escénicos que representan a grupos subalternos sin pertenecer a dichos grupos (lo cual no es condenable *a priori* pero sí merece una reflexión detenida) y propuestas que representan a entidades de la República específicas, aunque sus creadoras y creadores en realidad ya no radican en dichos estados.

Es pertinente insistir que se trata de excepciones. Pero la disponibilidad limitada de espacios para participar sí que amerita

buscar mecanismos para que esto no suceda o, en todo caso, que sigan siendo excepciones. En este sentido, si el instrumento de la rúbrica sigue usándose, se recomienda una revisión crítica de las ponderaciones asignadas a cada criterio.

## Obras citadas

43 MNT, convocatoria: un horizonte de posibilidades. México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Secretaría de Cultura de Jalisco, 14 de abril de 2023. INBAL, [https://inba.gob.mx/multimedia/convocatorias/2023/43mnt\\_Convocatoria.pdf](https://inba.gob.mx/multimedia/convocatorias/2023/43mnt_Convocatoria.pdf).

Diéguez, Iliana. *Escenarios liminales: Teatralidades, performance y política*. Ciudad de México, Paso de Gato, 2014.

Domínguez, J. Carlos. "Estudio introductorio: ser teatrero (independiente) en el siglo XXI". *Autonomía y resistencia en el siglo XXI: Voces del teatro (independiente) en la Ciudad de México*, de J. Carlos Domínguez y Julio César López, Ciudad de México, Instituto Mora, 2021, pp. 15-62.

———. *Memoria reciente del teatro comunitario en México: Desarrollo, resignificación y procesos identitarios - el caso de la región Centro (propuesta de investigación)*. Instituto Mora, 2022.

———. "A manera de introducción. La teoría puesta en escena y la escena puesta en la teoría". *"Hacer ver": Diálogos entre la teoría y la escena*, coordinado por J. Carlos Domínguez, Julio César López y Hugo Salcedo, Ciudad de México, Instituto Mora, 2022, pp. 7-30.

Georgelou, Konstantina, et al. *The Practice of Dramaturgy: Working on Actions in Performance*. Países Bajos, Valiz, 2016.

Jaskot, Paul. "Digital methods and the historiography of art". *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*, editado por Kathryn Brown, Nueva York y Londres, Taylor y Francis, 2020, pp. 9-14.

Luhmann, Niklas. *El arte de la sociedad*. México, Herder / Universidad Iberoamericana, 2005.

"Mostrar, v. t. (1-4) y prnl. (5)". *Diccionario de la lengua española*. México, Real Academia Española / Espasa, 2001, p.1550.

Pérez-Laurrabaquio, Óscar. "Acercamiento estadístico a la desaparición de personas

en México: guerra sucia y guerra contra el narcotráfico”. *Nexos*, 13 de febrero de 2023, <https://datos.nexos.com.mx/acercamiento-estadistico-a-la-desaparicion-de-personas-en-mexico-guerra-sucia-y-guerra-contra-el-narcotrafico/>.

Portelli, Alessandro. “Oral history and genre”. *Narrative and Genre*, editado por Mary Chamberlain y Paul Thompson, Londres y Nueva York, Routledge, 1998, pp. 23-45.

Puchner, Martin. “Kenneth Burke. Theater, Philosophy, and the limits of performance”. *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, editado por David Krasner y D.Z. Saltz, Estados Unidos, Universidad de Michigan, 2006, pp. 41-56.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2010.

“Redesearte Cultura de Paz”. *Portafolio de Artes y Medios*, subido por Daniel Miranda Cano, 2013, <https://portafolioartesymedios.blogspot.com/2013/03/redesearte-cultura-de-paz.html>.

*Rúbrica de la 43 MNT*. Dirección Artística de la 43 Muestra Nacional de Teatro, 2023.

Summerskill, Clare. *Creating Verbatim Theatre from Oral Histories*. Nueva York, Routledge, 2021.

Woods, Alan. “La insistencia en la vanguardia: una exploración de la historiografía del teatro”. *La interpretación del pasado teatral: Ensayos sobre historiografía de la escenificación*, editado por Thomas Postlewait, traducción de Dolores Ponce, México, D. F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010, pp. 207-217.

## Puestas en escena citadas

Circuito Liquen / Arte Contemporáneo. *TUR {paisaje#1}*. 18 de noviembre de 2023, Centro para la Cultura y las Artes de la Ribera, Guadalajara, Jalisco.

Colectivo Área 51. *Pantone: El color que nos define*. 11 de noviembre de 2023, Teatro Alarife Martin Casillas, Guadalajara, Jalisco.

Colectivo Pies Hinchados. *Raro, una mirada desde lo invisible*. 13 de noviembre de 2023, Teatro Experimental de Jalisco, Guadalajara, Jalisco.

Compañía Teatral Reno. *¿Por qué la gallina cruzó el camino?* 18 de noviembre de 2023, Teatro Experimental de Jalisco, Guadalajara, Jalisco.

Dionisiacas Colectivo Teatral. *Josefina, la niña nahuala*. 11 de noviembre de 2023, Teatro Vivian Blumenthal, Guadalajara, Jalisco.

Dosce La Compañía. *Muy cerca del mar. Instante 1: El peri*. 12 de noviembre de 2023, Teatro Vivian Blumenthal, Guadalajara, Jalisco.

Foco Alaire Producciones. *Théâtre Orchestra SoNiDeRa L@StheM@S*. 18 de noviembre de 2023, Laboratorio de Artes Variedades LARVA, Guadalajara, Jalisco.

Hilo de Ariadna y Proyecto Bicéfalo. *Las pisadas*. 17 de noviembre de 2023, Centro para las Artes José Rolón, Guadalajara, Jalisco.

Ingrávita Escénica. *Días y flores*. 10 de noviembre de 2023, Foro de Arte y Cultura, Guadalajara, Jalisco.

Laboratorio de Artistas Sostenibles. *Archivo vivo: Pieza documental con mujeres de la tercera edad*. 15 de noviembre de 2023, Biblioteca Pública del Estado, Guadalajara, Jalisco.

Laboratorio de Creación Coahuila. *Des/Territorios (Sustratos escénicos)*. 14 de noviembre de 2023, Laboratorio de Artes Variedades LARVA, Guadalajara, Jalisco.

Laboratorio de Teatro Campesino e Indígenas de X'ocen. *La conjura*. 17 de noviembre de 2023, Parque Agua Azul, Guadalajara, Jalisco.

La Nada Teatro. *A lo mejor te encuentro (y cuando te encuentre voy a abrazarte mucho)*. 16 de noviembre de 2023, Foro de Arte y Cultura, Guadalajara, Jalisco.

Los Colochos Teatro. *Silencio: A partir del texto de Shakespeare*. 15 de noviembre de 2023, Teatro Alarife Martín Casillas, Guadalajara, Jalisco.

Máquina de Teatro. *Artaud, ¿cuánto pesa una nube?* 14 de noviembre de 2023, Guadalajara, Jalisco.

Máquina del Tiempo Producciones y los Bocanegra. *Acá en la tierra*. 15 de noviembre de 2023, Foro de Arte y Cultura, Guadalajara, Jalisco.

Mermejita / Plataforma Bordes Escénicos. *Variaciones sobre el café*. 12 de noviembre de 2023, Teatro Alarife Martín Casillas, Guadalajara, Jalisco.

Metamorfina Teatro. *Nativos digitales*. 10 de noviembre de 2023, Foro el 790, Guadalajara, Jalisco.

Reap Films. *Calígula*. De Albert Camus, 13 de noviembre de 2023, Teatro Degollado,

Guadalajara, Jalisco.

Teatro Alarife. *Los Olvidados: Una tragedia para jóvenes audiencias*. 14 de noviembre de 2023, Teatro Alarife Martín Casillas, Guadalajara, Jalisco.

Teatro Bola de Carne. *Conferencia sobre de hecho no tiene título mancha cha cha y otras cosas...* 16 de noviembre de 2023, Foro el 790, Guadalajara, Jalisco.

## Entrevistas citadas

Gracia, Natalia. Entrevista temática de vida. Llevada a cabo por el autor en Guadalajara, Jalisco, en el marco de la 43 Muestra Nacional de Teatro, 17 de noviembre de 2023.

López Marín, Laura Yvette. Entrevista temática de vida. Llevada a cabo por el autor vía Zoom, 19 de diciembre de 2023.

Mora, Guadalupe de la. Entrevista temática de vida. Llevada a cabo por el autor vía Zoom, 13 de diciembre de 2023.

Navarro, Sayuri. Entrevista temática de vida. Llevada a cabo por el autor vía Zoom, 19 de diciembre de 2023.

Pezeshki, Saeed. Entrevista temática de vida. Realizada por el autor en Guadalajara, Jalisco, en el marco de la 43 Muestra Nacional de Teatro, 12 de noviembre de 2023.

Zágada, Asur. Entrevista temática de vida. Realizada por el autor en Guadalajara, Jalisco, en el marco de la 43 Muestra Nacional de Teatro, 12 de noviembre de 2023.

Zapot, Pita. Entrevista temática de vida. Realizada por el autor en Guadalajara, Jalisco, en el marco de la 43 Muestra Nacional de Teatro, 13 de noviembre de 2023.

---

<sup>1</sup> Pensemos en la mirada de segundo grado propuesta por Niklas Luhmann (111, 162-163).

<sup>2</sup> Según Puchner, “la forma *theaomai* (θεάομαι), la cual se relaciona con la palabra *theatro* o *theatron* (θέατρον)... significa ver u observar...” (54-55; cit. en Domínguez, “A manera de introducción” 11).

<sup>3</sup> La 43 MNT sí incorporó otras propuestas escénicas con distintos elementos tecnológicos. Un ejemplo es *Pantone*, dirigida por Mario Espinosa. Sin embargo, la premisa central de este último trabajo se sitúa en el ámbito del teatro verbatim y

el aspecto tecnológico es secundario. En contraste, *Nativos digitales* constituye la única propuesta incluida en la MNT cuyos elementos tecnológicos, particularmente en torno a la virtualidad y a la fantasmagoría de la imagen, resultan centrales.

4 El teatro verbatim se refiere a la reproducción textual de los testimonios de historia oral con fines escénicos. A diferencia de otras manifestaciones como el teatro de objetos o el teatro documental, el teatro verbatim toma como material de trabajo extractos de entrevistas a profundidad, normalmente historias temáticas de vida, prácticamente sin modificarlos, y los ordena para dotarlos de alguna estructura dramática que facilite la puesta en escena. Un ejemplo paradigmático es *The Laramie Project*, obra que retoma los testimonios de diversos habitantes de Laramie, Wyoming, para entender el contexto en el que se llevó a cabo el asesinato de un joven por razones de homofobia. Ver Summerskill (16). Otro ejemplo es el ejercicio realizado por Alessandro Portelli con estudiantes de la Universidad de Roma y la puesta en escena *Quilt*; ver Portelli (51n45).

5 De hecho, la particularidad de *Pantone* es que usa un dispositivo tecnológico que permite al elenco escuchar fragmentos de los testimonios recopilados en tiempo real, mientras están en escena, de tal manera que las y los intérpretes pueden reproducir los tonos y las inflexiones de las entrevistadas y los entrevistados, según sea el caso.

6 Según el texto completo incluido en la 43 MNT, convocatoria: *un horizonte de posibilidades*: “El encuentro de Reflexión e Intercambio es un espacio para compartir los saberes que nuestra práctica provoca, dónde poner en común las interrogantes que motivan el quehacer escénico del presente y las estrategias que nos permiten seguir adelante a pesar de los retos a los que se enfrenta el gremio y afectan a nuestro país” (14).

7 Parece referirse a la puesta en escena *Antígona: Las voces que incendian el desierto*, la cual circuló en escuelas, según palabras de la propia entrevistada, con apoyo de la Fundación del Empresariado.

# Muestra – cartografía – paisaje – horizonte, la utopía del afuera hacia adentro

Leticia Rodríguez

CITRU

Para mí la Dirección Artística (DA) era como esos creadores, particularmente hombres, directores que tenían muchos años haciendo teatro. Los veíamos como una nube. Ahí va la DA... desde aquella mirada de esos años, yo jamás hubiera tenido un lugar en la DA...

Laura I. López

La Muestra Nacional de Teatro (MNT), en su transitar y a lo largo de 43 ediciones, ha sido organizada a partir de diversas miradas que, desde posiciones específicas y particulares, han intentado poner en el escenario la labor de todo un gremio. Éste último resiste los cada vez más austeros y complejos mecanismos de re-conocimiento que le den cabida tanto a nivel creativo como de nuevas y complejas propuestas escénicas, e incluso una justa retribución económica que le permita sostenerse a partir de las miradas, el interés y desarrollo no sólo del teatro mismo, sino de los públicos, la sociedad y, por qué no considerarlo, del espacio político y social. Hablamos de 43 ediciones que han dado cuenta no sólo de las transformaciones teórico-conceptuales que definen las nuevas prácticas escénicas, sino que al mismo tiempo posibilitan identificar los estatismos, los intereses y problemáticas de lo que paradójicamente es y fue nombrado teatro. Es un hecho que reflexionar sobre las posibles causas, consecuencias e impacto que ha tenido la MNT desde sus inicios ha sido una práctica

frecuente, constante, diría yo, incluso persistente por parte de críticxs, creativxs, investigadorxs, actores, actrices, directorxs, quienes han expresado y aportado miradas críticas, algunas quizás más incisivas y otras tal vez algo condescendientes.

Por otro lado, resulta importante recordar que ya en anteriores seguimientos críticos, realizados por investigadores e investigadoras del CITRU, se han observado puntos que se relacionan con lo que aquí intentaré elaborar. Sin embargo, más allá de que ciertos asuntos puedan parecer reiterativos, considero que deben tomarse como un indicativo de la necesidad de mirar, escuchar y pensar sobre ellos. En este sentido, desde mi lugar de investigación, partiré de concebir la MNT como una puesta en escena que entrama condiciones, relaciones y estéticas, cuya complejidad la vuelven lugares propicios de reflexión y buen ejercicio de la crítica que proyecte alternativas que devengan propuestas consistentes para el fortalecimiento de las escenas y sus teatralidades, de los territorios y sus geografías, así como en la consolidación de una actividad escénica y su gremio en bien de una comunidad.

El 43 es también un número paradigmático, simbólico para cada unx de nosotrxs, ya que es a partir de él que podemos evidenciar los rostros de la escena social, política, cultural y humana de un territorio en disputa; de un territorio atravesado por las violencias, así, en plural, de tan variadas que lamentablemente son. Escenarios que, sin lugar a dudas, se proyectaron y re-presentaron en la muestra en tanto escenas que se nos imponen dando rostro a este nuestro violento México. Tales escenarios de violentas disputas por los territorios, y desgraciadamente también por los cuerpos, definieron prácticamente todas las propuestas que en esta muestra tomaron el escenario de Jalisco, territorio donde se evidencian muchas formas de violencia;

espacio desde el cual se pusieron en escena, sí, los discursos de las violencias, pero también aquello que aspira a ser una compleja “utopía” que, desde el paisaje trazado por la 42 MNT, asumió el compromiso de “Salvar el fuego” (nombre y consigna que llevó el ERI de la edición 43) mirando hacia un horizonte que se antoja lleno de posibilidades, de futuros a veces inciertos, pero siempre deseantes por un gremio que se resiste a dejar de caminar.

En la presentación que la Dirección Artística (DA) hace como marco de la convocatoria a la muestra de 2023, se enuncia lo siguiente:

Hasta donde la vista alcanza, la teatralidad en México se devela como un horizonte en movimiento, tan vasto como heterogéneo. En el 2022 la Muestra Nacional de Teatro generó un paisaje de las prácticas escénicas en nuestro país. Al criterio de excelencia se emparejó el de diversidad. El conjunto, múltiple y nutrido, produjo un mirador desde el cual imaginar otros modos de hacer.

En esta edición buscamos alimentar el terreno fértil de la pluralidad, conformando una programación plena y gozosa. Para ello proponemos dejar atrás la idea de mercado y competencia. Colocar en su lugar la representatividad y el diálogo. Lograr que al deseo lo acompañe el encuentro y que de su unión surjan senderos que nos permitan enriquecer el futuro del quehacer teatral. (43 MNT, convocatoria: un horizonte de posibilidades 4)

Retomo estas palabras para iniciar mi reflexión sobre la 43 MNT, no sin antes plantear que mi punto de vista sobre esta edición estará determinado por el hecho de ser el primer contacto que tengo como parte del equipo de trabajo que lleva a cabo este seguimiento crítico. Desde ese incipiente lugar, considero que, en buena medida, esta muestra nos dejó una agradable y esperanzadora mirada del futuro

que puede alcanzar este acontecimiento teatral. Sin dejar de reconocer lo anterior, cabe reflexionar que si quienes conformaron la DA ya desde la convocatoria reconocen la existencia de un horizonte y un “hasta donde la vista alcanza”, entonces toca preguntarse: ¿hasta dónde alcanzó la vista?, ¿qué queda oculto a esas miradas?

Quiero resaltar que identifiqué en la DA un constante y reiterado decir y manifestar sobre la imposibilidad existente para ver, abarcar y mostrar esas teatralidades vastas, heterogéneas y en movimiento. Esta preocupación se convirtió en un discurso que atravesó la propia dificultad de la muestra en tanto puesta en escena que intentó hacer converger todo un territorio y sus teatralidades. En este intento, las miradas y la voces devinieron funciones y posicionamientos escópicos e invocantes que me invitan a interpelar la MNT desde el lugar de alguien que observó, escuchó y vivenció intentando posicionarse como una investigadora expectante, que reconoce sus propias limitaciones para abarcar el todo de este acontecimiento, ya que, como lo señala Lacan:

La mirada sólo se nos presenta bajo la forma de una extraña contingencia, simbólica de aquello que encontramos en el horizonte y como tope de nuestra experiencia... El ojo y la mirada, ésa es para nosotros la esquizia en la cual se manifiesta la pulsión a nivel del campo escópico. (80-81)

## Desplazamiento conceptual: del paradigma al errabundeo de la mirada

El elemento inicial para empezar a entender la teatralidad es la mirada del otro, lo que hace de desencadenante. Todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero que está mirando.

Óscar Cornago

En distintas ediciones de la MNT, las direcciones artísticas han tomado como punto de reflexión y autocrítica diversos conceptos con la intención de problematizar lo que, desde su mirada, debe considerarse y subsanarse al configurar lo que será la curaduría de la muestra. De esta manera, términos como *cartografía*, *paisaje*, *horizonte* o *mapeo* se han ido convirtiendo en miradas y posicionamientos críticos que interpelan la solidez de la “muestra”, desplazándola a un necesario lugar de tensión. Incluso, no es imperceptible que en esta edición 43 se le haya pensado desde el lugar de la *utopía* y de las *posibilidades*, pues ello refleja la dificultad que implica proyectar el todo de un territorio y su riqueza escénica y teatral. Desde mi punto de vista, estos términos no son sino esfuerzos por evidenciar tanto la dificultad de sostener y dotar de contenido y rostro a la muestra como por nombrar los vaivenes y cambios que el mismo concepto de *teatro* enfrenta y sortea. Inevitables transformaciones de lo que alguna vez funcionó como “modelo” y “paradigma” a reproducir, se ven rebasados ante el embate de múltiples realidades y mecanismos de representación que actualmente convergen para dar forma al ser en escena. Esos modelos paradigmáticos van quedando cortos y, en consecuencia, sus mecanismos de reproducción y los nombres que las determinan.

Con frecuencia, estos cambios y devenires producen estados de emergencia que demandan respuestas inmediatas, pero sobre todo asertivas, que posibiliten encauzar y definir este ir y venir del teatro. Podemos decir que tal exigencia o demanda es la consecuencia de nuevas búsquedas creativas que emergen ante la necesidad de evidenciar los desplazamientos hacia diferentes escenarios ya no únicamente artísticos, sino también sociales y políticos, que confrontan realidades emanadas de múltiples territorios que cada año

intentan ponerse de manifiesto y, a su vez, abrirse paso en un espacio tan relevante como el de la Muestra Nacional de Teatro. Por tal motivo, propongo dar un lugar de reflexión a las palabras concepto que se han empleado para pensar y dotar de contenidos a la MNT, ya que puede resultar interesante, debido a que van a evidenciar y definir posicionamientos y puntos de vista que se emplean al intentar planear, seleccionar, proyectar y reflexionar una complejidad escénica y territorial como ésta. Así mismo, porque todo devenir de una realidad implica una oportunidad en el cambio de paradigmas, en este caso del paradigma teatro y su consecuente mecanismo de representatividad enmarcado en las limitaciones y desgaste de los paradigmas *Muestra, Nacional y Teatro* que en esta utopía aspiraron a ser el *continuum* de una transformación, de un paisaje, de un horizonte.

Pensemos este desplazamiento de palabras concepto, primero, como un semblante desde el cual se evidencia el movimiento epistémico, creativo y político de las escenas y sus transformaciones, es decir, de sus teatralidades distintas, diversas, complejas. En segundo lugar, como una serie de síntomas que expresan las dolencias y malestares de un gremio, una sociedad y una política cultural. No dejemos de lado que nombrar a la MNT es más que emplear palabras para designarla en su realidad y materialidad, ya que implica, así mismo, dotarla de rostro e identidad propia en tanto acontecimiento que visibiliza a un gremio y sus vínculos territoriales, afectivos, epistémicos y corporales.

Este apartado entonces pretende ser un intento por reconocer los diferentes desplazamientos de miradas que se pusieron en evidencia al transitar los conceptos de *muestra, paisaje y horizonte*. Hay que considerar que cada uno da cuenta de un recorrido que tensa no sólo la puesta en escena MNT, sino también las propuestas, los escenarios y territorios que son convidados a participar. Formada por estos

escenarios y escenas, la MNT parte de un paisaje que, entendido desde su complejidad, evidencia la maleabilidad y flexibilidad de su estructura. Es desde el *continuum* conceptual que se abrió la mirada a otras propuestas, y es el que nos debe llevar de la superficie externa al interior de la muestra, de lo mirado a eso que pudo pasar desapercibido. Todo ello con la intención de hacer de las siguientes “muestras” también un *continuum* que las fortalezca.

*Muestra* es un término que se volvió reduccionista para eso que se pretende devenga acontecimiento no únicamente para un gremio, sino para todo un ámbito cultural a nivel nacional y a veces con aspiraciones internacionales. Sobre esta manera de nombrarla, se ha reflexionado ya en otros seguimientos críticos en los cuales se resalta su limitación expositiva de “lo mejor del teatro”, criterio de naturaleza cualitativa, pero que se encuentra acotado por parámetros que sin duda se tornan, en primer término, excluyentes. Este acto de exclusión a su vez tuvo connotaciones de anulación de eso otro y de esos otros, trayendo en consecuencia una explicable sensación de incomodidad, por decir lo menos, por quienes se sintieron los pacientes de dicho acto de exclusión.

Como ya lo anota Rodolfo Obregón en el texto “40 años de la Muestra Nacional de Teatro” que se integra en el seguimiento crítico de la 40 MNT:

Ese criterio cualitativo, establecido siempre desde la mirada de jurados enviados mayoritariamente de la Ciudad de México, volvió a imponerse en la selección de trabajos por medio de muestras estatales y regionales (en la división territorial creada y con el respaldo económico del entonces nuevo Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) que generaron enconos permanentes y

constantes inconformidades entre las hacedoras y hacedores del teatro local, la aparición de grupos y obras exclusivas para las muestras y, poco a poco, una presencia creciente de obras producidas en condiciones mucho más favorables en la capital del país.

Sin embargo, podríamos ahora tomar conciencia de que ese otro o eso otro excluido, en el caso de la muestra, se ha vuelto relevante justamente porque evidencia, por una parte, lo fallido de ciertos criterios de “selección” de teatralidades, tanto como la importancia que tiene la configuración de la DA; por otra, ofrece la posibilidad de mirarles y, por tanto, integrarlos a la puesta en escena y a los entramados discursivos que les den voz, así como la necesidad de hacer de las DA un recurso que exige perfiles cuyas miradas estén posicionadas desde diversos campos que involucren no únicamente el acto creativo, sino aquéllos que al margen hacen de éste su asunto de reflexión o de realización. De esta manera, el ser excluido se vuelve lo que aún no se ha incluido y de ahí la posibilidad de ser integrado, en el entendido de que “algo” siempre quedará fuera y que, al hacerlo, se convierte en operador que moviliza un *continuum*. Algo aparece y se hace visible y algo queda oculto siempre. Lo realmente importante será que este “ocultamiento” o exclusión no se transforme en un mecanismo de anulación, sino en la pauta o impulso para pensar una siguiente edición. En ese mismo texto, Obregón hace evidente una serie de problemáticas que obligaron al establecimiento de cambios, ajustes y modificaciones constantes en la estructuración de la muestra para enfrentar las diversas y justas demandas, reclamos e inconformidades que, al parecer, son y seguirán siendo un elemento constante y, diría yo, infinito, que ponen en constante tensión cada año a la MNT:

Quedan, pues, esbozadas aquí las diversas conceptualizaciones que, a lo largo de su historia, han guiado la acción y las prácticas de la Muestra Nacional de Teatro. A saber, la idea de concurso o representación estatal, exposición de lo mejor o lo más relevante del teatro, vitrina internacional, encuentro fraternal de teatristas y espacio de intercambio, mecanismo de estímulo para los públicos y los movimientos de las ciudades sede, apoyo o incentivo de la producción en las diversas entidades del país, espacio formativo o modélico, termómetro de los procesos sociales que el teatro ayuda a focalizar. Durante este largo periodo, desde luego, todas o parte de ellas han pretendido convivir, dificultando la lectura de su sentido y despertando toda clase de insatisfacciones e inconformidades.

Tales espacios o fisuras que nos tensan proyectan de manera exponencial la necesidad de pensarlos y reflexionarlos, pero sobre todo de escucharlos. Ésa es la contribución de estos seguimientos críticos: hacer de cada muestra un lugar también de crítica y aporte que dé cuenta y forma por escrito de los huecos que inevitablemente quedan o se abren en tanto imposibilidad de abarcar el todo. Para hacer esto factible, se ha vuelto necesario enunciar la muestra desde otros lugares y con otros nombres que no se anclen en el sitio del paradigma inamovible. Pensar que cada término que circula y se ha venido integrando al vocabulario de “la muestra” es un intento de desacotar la mirada, hacer con ella un mecanismo de inversión que nos devuelva justo eso que debiera concebirse de una muestra: su propia imposibilidad.

Sin afán de minimizar estas tensiones, propongo pensar entonces desde esa imposibilidad, en ese “no todo” que paradójicamente se torna necesario al momento de elegir, seleccionar o realizar una

curaduría que ponga en escena eso para lo que la vista alcanzó, sin negar que lo otro también se encuentra en alguna fisura o esquiza de nuestra mirada.

La mirada es así, lo que se pierde en la visión. La mirada es inaccesible en la imagen. La mirada es aquello que falta en la imagen, es objeto @ [objeto causa del deseo] en la imagen. Esa falta, esa elisión de la mirada en la visión es sin embargo la esencia de la visión. Contemplo el parque por la ventana. La visión ante mis ojos me muestra los árboles, el lago, la gente que camina. ¿Qué queda elidido en esa visión?, la mirada. Pero es precisamente la mirada, en tanto falta, la causa de la visión. Insisto, sin esa mirada, la imagen sería otra, y ese dato es un dato ausente en la visión. La mirada como objeto faltante constituye el campo escópico. (Albornoz)

Si bien el concepto de *paisaje* se relaciona directamente con el de geografía en tanto que refiere a la parte de un territorio que se observa desde un punto, lo cierto es que ha sido empleado también por otras disciplinas como la sociología, el arte e incluso la filosofía. Desde estos campos se enriquece lo que la dota de una elaboración que articula no únicamente el territorio físico, material, sino también abriendo una fisura que da pie al establecimiento de un mecanismo relacional que involucra otros elementos que se juegan, dialogan e interactúan en los espacios para territorializarlos y vivenciarlos. Manuel Alejandro Castillo Poveda señala que

el concepto de paisaje refiere a una idea compleja acerca de una realidad dada, difiriendo de las formas tradicionales de percibir la realidad (una separación del adentro-afuera, objeto-sujeto), ya que va más allá, y se le adjudica al entendimiento de un lugar o elemento por estudiar la comprensión del contexto que lo

envuelve, introduciendo un conjunto de apreciaciones sensoriales.  
(11-12)

*Paisaje* fue también el concepto que la DA de la 42 edición de la muestra puso en diálogo con el territorio nacional y sus teatralidades. La convocatoria, cuyo subtítulo fue “Hacia un paisaje de las teatralidades en México”, llamó a participar a “todas las formas de teatralidad”, sosteniendo así una intención que aspiró a la pluralidad y diversidad escénica. Esta noción de paisaje delineó al mismo tiempo una forma de pensar y mirar siendo miradxs e interpeladxs desde esa gran puesta en escena *Nacional* que se re-configuró a partir de los vacíos y ausencias.

... una 42 Muestra Nacional de Teatro que sirva de espejo para vernos, desconocernos, cuestionarnos, amarnos, rechazarnos o reconciliarnos... Ser capaces de reconocer un país en escena dentro y fuera de los foros, contemplarnos en los demás para propiciar la construcción de futuros más humanos y más allá de lo humano. (42 *MNT, convocatoria: hacia un paisaje de las teatralidades en México 4*)

Esta forma de hacer mirada posteriormente se convirtió en el “mirador”, lugar desde el cual la DA de la 43 MNT se enunció y posicionó para hacer de convocante. En el 2022 la Muestra Nacional de Teatro generó un paisaje de las prácticas escénicas en nuestro país. Al criterio de excelencia se emparejó el de diversidad. El conjunto, múltiple y nutrido, produjo un mirador desde el cual imaginar otros modos de hacer.

Si seguimos en la línea de postular la necesidad de un movimiento continuo, considero que éste fue el acierto de la DA de la edición 43: partir no de un punto inicial, sino del lugar de llegada que le antecedió, lo cual dejó atrás, al menos eso esperamos, la idea plana, lineal y

excluyente de “muestra”. Es decir, considero que la ruptura conceptual entre “muestra” y paisaje hace factible el *continuum* que, desde mi perspectiva, dotaría a la Muestra Nacional de Teatro de una identidad que, si bien en devenir, marca la ruta para una infinidad de procesos de identificación que pongan en escena las transformaciones y cambios que experimenta una actividad tan viva y vital como la que producen las teatralidades. Por otro lado, implicaría la necesidad y fortalecimiento de una constante revisión, análisis y reflexión crítica que involucre a todos los actores: hacedorxs, gestorxs, creadorxs, docentxs, investigadorxs, instituciones..., con la finalidad de reconfigurar las puestas en escena que, eventualmente, se tornen contingentes y emergentes, sin dejar de reconocer e identificar las ausencias y los vacíos que las miradas directrices no alcanzaron a mirar. Cobra entonces sentido que la misma DA haga de la 43 MNT una *utopía* que funcione a la vez como objetivo e impulsor del movimiento y el cambio, así como del horizonte un inasible punto de encuentro: “El año pasado contemplamos el paisaje y ahora buscamos dirigirnos hacia el horizonte. Si la travesía vale la pena es porque la utopía reside en sus límites” (43 MNT, convocatoria: un horizonte de posibilidades 5).

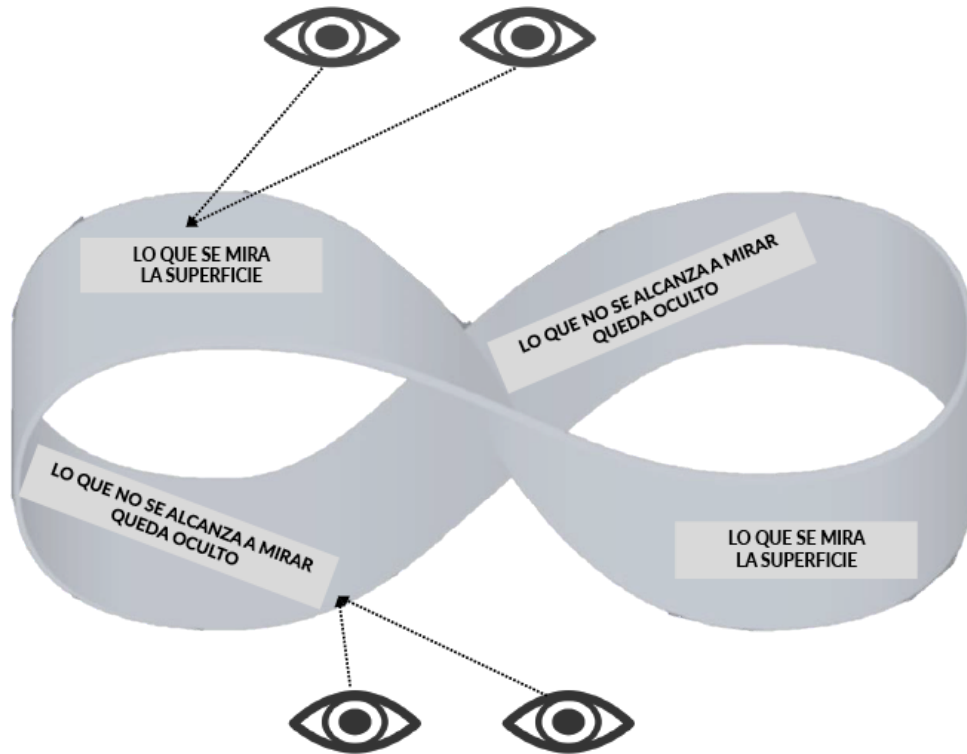
Pensemos ahora ese paisaje como un *continuum* que posibilita una conectividad y convergencia entre las realidades que proyecta y las transformaciones que implica el surgimiento de nuevas teatralidades, nuevos públicos, nuevas necesidades expresivas y gremiales. Este *continuum* no se define únicamente por su no límite, sino sobre todo por la posibilidad de perfilar un horizonte en el que algo quedará siempre oculto y, por tanto, no alcanzará a percibirse, lo que propicia, en una siguiente vuelta, ir en la búsqueda de aquello que no alcanzó a visibilizarse del todo y que sin embargo palpita constantemente. Si hay algo de esta muestra que resultó ser visible, reconocible, identificable,

entonces la intención se centrará en lo que quedó oculto, o tal vez poco visibilizado en ella.

Partamos de considerar que mirar implica también la posibilidad de ser miradx, en una especie de inversión de la mirada que nos devuelve algo, o mejor elaborado, ¿qué nos devuelve? Pensemos que entre el ojo y la mirada se constituye una disyunción, es decir, una separación de las realidades que organiza, razón por la cual lo que se mira siempre estará acotado. Este mecanismo, a su vez y de cierta manera, ya nos obliga a mirar algo y en consecuencia dejar de ver aquello que no forma parte de la delimitación y que, sin embargo, es, está y nos interpela, pero que, cual interior de una banda de Möebius, queda oculto, poco visibilizado, por lo que nuestra mirada lo mira, pero sin observarlo del todo. Recupero esta figura topológica en tanto espacio o superficie abierta que, en apariencia, muestra un único lado y, sin embargo, a partir de una simple torsión, hace a la vez de exterior e interior. Es decir, que ante la propuesta de un mirar-*continuum*, estaríamos también hablando de un in-finito, de un im-posible.

La llamada cinta de Möebius nos ayuda a imaginar un desplazamiento que inevitablemente implica la totalidad de una vuelta que puede iniciar desde su superficie superior sin eludir la interior. La imagen más clara de un recorrido continuo que se muestra y a la vez “oculta” es el cuadro de M. C. Escher *Las hormigas rojas*, que deja en evidencia la forma en que la cinta de dos dimensiones hace posible la tridimensionalidad tanto como una superficie que implícitamente es desde adentro.

## UNA MIRADA MÖEBIANA – UNA INVERSIÓN DE LA MIRADA

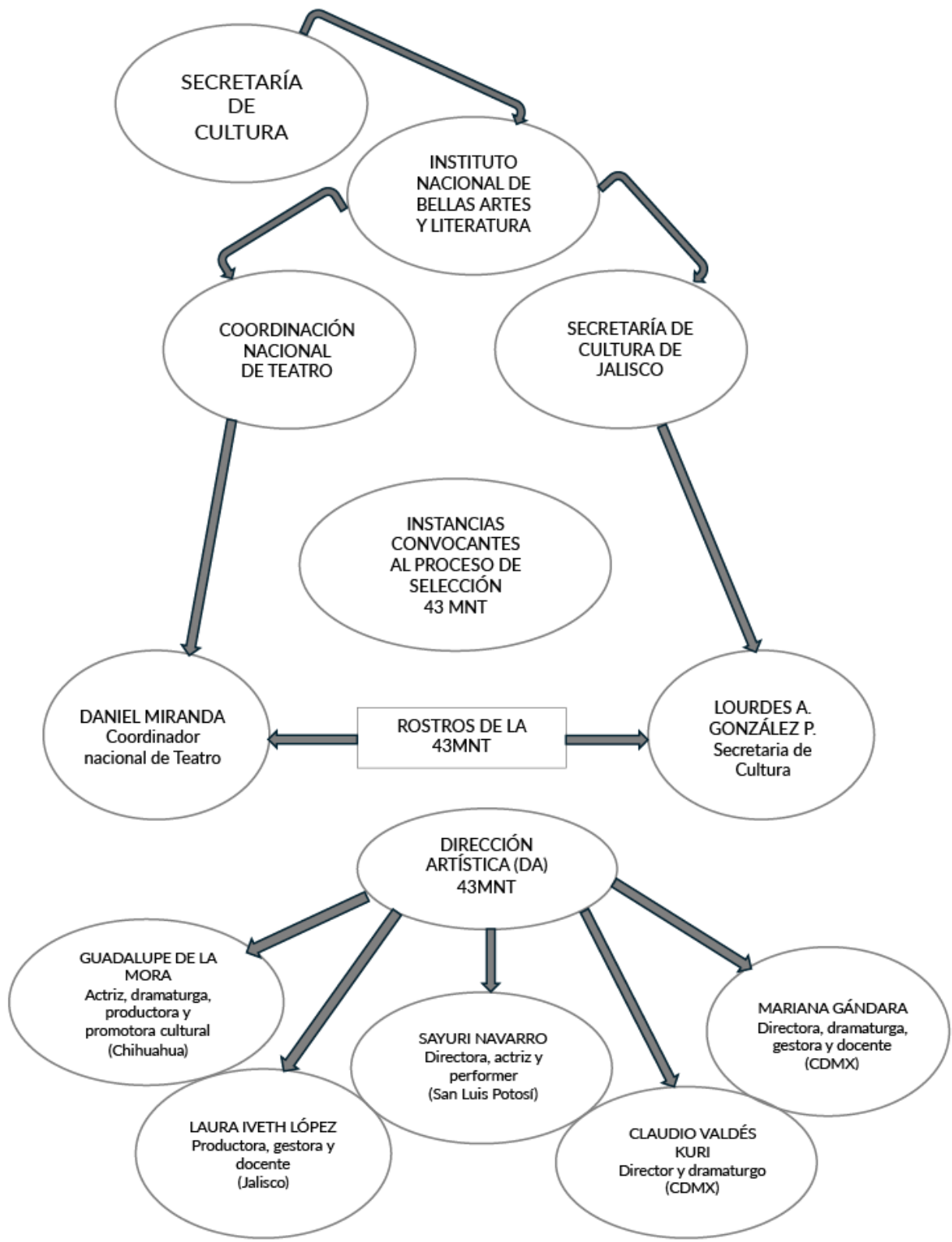


Una sola cara, un rostro y una ausencia de orientación definida que hace de lo imposible mundos posibles. Una mirada möebiana que me permitió observar como telón de fondo de cada puesta en escena las violencias infinitas y me hizo pensar en las escenas ocultas que vienen asomando. Mirar lo que se alcanza y evidenciar lo que no salió a escena puede ser el arranque de una nueva edición de la muestra.

## Entramados discursivos, tensiones y articulaciones, otras puestas en escena

... y del ambiente de trabajo, que para mí era muy importante, porque reconozco que hay mucha queja afuera, pero dentro también hay disenso y discrepancias... No quiero que todos opinen lo mismo, sino que, cuando opinen diferente, sepan que pueden dialogar y encontrar un punto en común.

En este segundo momento, reflexiono sobre la 43 MNT y el entrecruce de sus discursos. Lo que propongo es pensarla como una puesta en escena *Nacional* que enmarcó y funcionó como articuladora de “otras puestas en escena” sociales y políticas, a través de distintas prácticas escénicas y temáticas que confluyeron en ese gran escenario. A través de estas puestas en escena se re-presentaron diversas complejidades y lugares de enunciación de discursos que permiten posicionarla, sí, como el espacio de encuentro y proyección del hacer teatral de todo un territorio, pero también como el escenario en el cual se ponen en constante tensión. Así, la muestra se presenta como punto nodal, ya que permite establecer los vínculos existentes entre un gremio, en este caso el teatral, la sociedad y, sin duda, la institución; esta última en tanto figura determinante que posibilita el reconocimiento y la validación de las otras escenas y posibilidades de hacer “teatro”.



Lo anterior, así, implica no sólo identificar y dar espacio a la emergencia de nuevas formas de hacer y pensar lo que nombramos “teatralidades”, sino también entender y dimensionar la importancia de tales transformaciones, así como el impacto que producen en tanto que afectan o interpelan dispositivos sociales, económicos, políticos, educativos y culturales que no siempre alcanzan a ser del todo visibles y que, sin embargo, resultan determinantes para explicar la necesidad, la relevancia e importancia que conlleva la existencia de una muestra de naturaleza *Nacional* en el presente y en el futuro que irá construyendo.

En esta línea de ideas, la 43 MNT, desde mi perspectiva, se desplazó por los distintos escenarios que la estructuraron, sosteniendo un discurso predominantemente social y político que, a su vez, responde a uno que atraviesa la escena nacional y sus frágiles y a veces cuestionables políticas: el de las violencias con todos sus rostros posibles. Puedo afirmar que las violencias aquí devinieron tensiones discursivas encuadradas en el espacio de las diversas teatralidades y discusiones que se generaron al interior de los escenarios de la muestra. Este discurso estuvo reiteradamente puesto en juego en cada una de las propuestas, demandas y preocupaciones del gremio teatral.

## De un gremio que sigue caminando e intentando hacer comunidad

Para reflexionar sobre ello, tomo como encuadre cierta mirada y reflexión teórica centrada básicamente en el análisis crítico del discurso (ACD), desde la perspectiva de Teun A. Van Dijk, ya que comparto la idea de que una de las prácticas de las sociedades más relevante, pero también condicionada, es el uso de los discursos, puesto que gran parte de ellos, sobre todo cuando son emitidos por

integrantes de un determinado grupo, expresan opiniones con un fundamento ideológico que define y determina las prácticas no únicamente sociales, sino también culturales y políticas tanto de los integrantes como del grupo que las abraza.

Es indudable que la identificación con un grupo se manifiesta no sólo en una serie de prácticas sociales (como las actividades profesionales, discriminación, resistencia, manifestaciones, etc.) sino también en representaciones sociales conjuntas a través de las creencias, los objetivos y los valores comunes que, como hemos visto, se organizan a partir de ideologías subyacentes. (Van Dijk 45)

*Ideología* es un concepto delicado, ya que puede colocarnos y enunciarlos desde lugares determinantes e, incluso, en apariencia inamovibles. Como categoría analítica se ha desplazado y ha sido investida de estatutos teóricos que transitaron desde el sitio de la “falsa conciencia” al del “mecanismo de dominación”, pasando por la idea de un “conocimiento desnaturalizado”. Así, *ideología* se fue anclando como un concepto operador más bien de la negatividad. Sin embargo, más allá de tales asignaciones, en esta reflexión sobre la 43 MNT, partiré, como lo propone Van Dijk, de una idea de las ideologías que las concibe como ese conjunto de creencias compartidas que contribuyen a la identificación entre los diversos grupos de los cuales formamos parte y que no únicamente se ponen de manifiesto al ser expresadas desde esos grupos, sino que también se reproducen y legitiman en tanto que pertenecen al interactuar social que establecemos; por lo que estos entramados de “creencias” están, son y forman parte de mecanismos discursivos por demás complejos de analizar y a veces incluso de reconocer.

En este sentido, pensar operativamente desde este lugar permite

desplazar lo negativo de muchas formas de creer y expresarse, que nos encierran únicamente en el terreno de la polarización, hacia un espacio quizás algo inestable, pero cuya inestabilidad hace posible su infinito potencial de movilidad y transformación: las “ideologías positivas”. Esto significaría poder considerar que ciertos grupos compartimos creencias que, sin negarlo, aspiran a dialogar con el poder.

Aunque la legitimación del dominio es una función importante de muchas ideologías, proponemos un concepto más general de ideología, lo que también nos permitirá estudiar ideologías positivas como el feminismo o el antirracismo; es decir, sistemas que sostienen y legitiman la oposición y la resistencia contra el dominio y la injusticia social. Karl Mannheim denominó “utopías” a este tipo de ideologías positivas de oposición. (Van Dijk 15-16)

De ahí que sostener y legitimar aquello que va en contra de sistemas, mecanismos y prácticas en todos los terrenos, sociales, políticos y culturales, requiera de un compromiso colectivo, grupal y solidario que comparta o mantenga afinidad con sus creencias; que las sostenga y que, a partir de ellas, intente hacer incidir en los espacios de su interés. A decir de Van Dijk, “las ideologías son las creencias fundamentales de un grupo y de sus miembros” (14), razón por la cual sugiere que son compartidas a nivel social y se encuentran asociadas a los intereses, posiciones y objetivos del mismo grupo.

Traigo a la escena el concepto *ideología* debido a que la manera en que fue pensada la curaduría, y que posibilitó la puesta en escena de una 43 MNT, estuvo articulada en torno a dos escenarios centrales: las propuestas escénicas o teatralidades seleccionadas y el Encuentro de Reflexión e Intercambio (ERI), cuyas temáticas se abordaron a partir de

las primeras. Ambos se convirtieron así en lugares de enunciación que hicieron evidente la predominancia de ciertos niveles discursivos. Si bien se abrieron otros lugares de enunciación, me centraré en los antes mencionados con la intención de poner en escena los discursos que fueron emitidos y puestos en tensión.

Es útil para esta reflexión considerar también que el discurso, cualquiera que éste sea, está delimitado por el contexto cultural del grupo que lo produce o que lo asume y, por tanto, en los elementos del discurso se pueden rastrear las “huellas del o los contextos que lo delinear” (Van Dijk 55). Lo anterior me permite disponer lo observado de la muestra como un ordenamiento de discursos en tensión que se entrecruzan, se articulan y delinear posicionamientos de los actores que los conforman. Este ordenamiento se desplegó así a manera de entramado escénico diseñado y montado por un determinado grupo, en este caso la DA, que, entre otras cosas, comparte intereses y prácticas simbólicas más o menos comunes, aunque no estáticas, sino en constante transformación. Mi intención es ofrecer una mirada crítica para poder pensar en los alcances e impacto que un evento como éste puede llegar a producir desde los distintos espacios escénicos que lo configuraron. Entonces, me centraré básicamente en las propuestas escénicas y los ERI, pues es desde esos lugares donde se reconocen los posicionamientos a través de los cuales se enunció tanto la DA como lxs participantes de esta 43 MNT y se negoció en el marco de las instituciones.

Resulta evidente que la DA de la 43 MNT puso en escena realidades distintas y diversas: violencias, teatralidades, identidades y diferencias. Un intento de pluralidad de discursos, determinado por un “hasta donde la vista alcance” que ya pone en la mesa la im-posibilidad del todo, de la cual hablamos en el apartado anterior, y el afán por integrar

lo que desde su mirada no alcanzaba a ser del todo visible y enunciado en ese “paisaje” apuntado por la DA anterior. Sumado a ello, un obligado “dar un paso atrás, preguntarnos, o mejor dicho cuestionarnos, ¿qué es una muestra?”, como lo expuso Mariana Gándara en entrevista. Esta interrogante se ha vuelto constante y protagonista de cada “temporada” de la muestra y, a su vez, motivo de crítica y reflexión. Hago énfasis en la DA ya que no es un ente abstracto irreconocible, sino un agente que se agrupa bajo ese nombre: Dirección Artística. Diría yo más bien que es nombrado con toda la carga y peso que ello implica, debido a que es un otrx quien lo convoca, agrupa y le da la “autoridad” para disponer, proponer, organizar y estructurar la MNT. Sin embargo, este agente es también un nombre propio atravesado por sus creencias, empatías y preocupaciones creativas, sociales y políticas.

Es desde ahí que tanto Laura Iveth López, Claudio Valdés Kuri, Sayuri Navarro, Mariana Gándara y Guadalupe de la Mora negociaron la curaduría de esta edición. Conformaron así no sólo una DA, sino también un grupo de trabajo que al parecer logró compartir un bien común: la representatividad y la posibilidad del diálogo. Guadalupe de la Mora en entrevista nos dejó ver lo importante que fue “que el trabajo se haya armonizado” entre los integrantes, así como las “muchas coincidencias” a pesar de no conocerse con anterioridad. Su quehacer como grupo, el *continuum* que encontró sus puntos de articulación en el encuentro y diálogo con la DA anterior, y la lectura de los “documentos que ustedes han estado elaborando”, refiriéndose a los seguimientos críticos del CITRU, dan cuenta de un proceso que se sostuvo por y desde el deseo de hacer comunidad, articulando y fortaleciendo a todo un gremio para preguntarse, como lo expresó Mariana Gándara en entrevista, “¿de qué es capaz este encuentro entre

personas que se dedican, desde prácticas muy distintas, a la misma cosa?, ¿qué podríamos lograr desde ahí?”.

Lo interesante, así, es que, desde ese grupo, la representatividad no se limitó al territorio y, como lo definen en la convocatoria, a la diversidad de sus “prácticas escénicas”, sino que también dialogó con la “realidad de un gremio” y con la “realidad nacional”. Cabe destacar una frecuente y relevante alusión a los términos *gremio* y *comunidad*. Ejemplo de ello está en los siguientes fragmentos que, en voz de Mariana Gándara y previo a la lectura del “Acuerdo de convivencia”, la Dirección Artística enunció al dar inicio a los trabajos de los ERI:

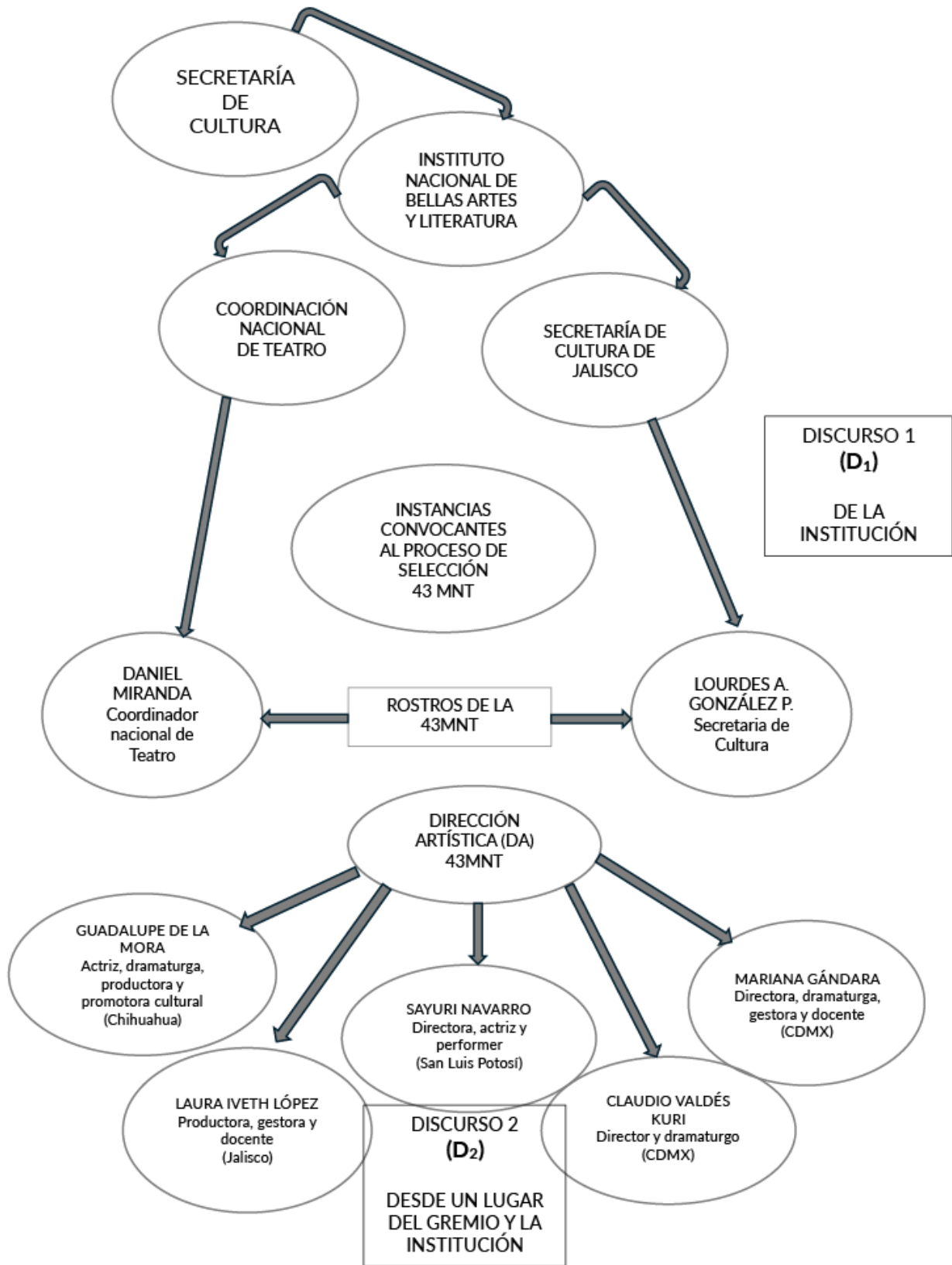
... la posibilidad de articular nuevas y mejores posibilidades para este *gremio*. Ha sido un enorme honor para quienes hacemos parte de la DA porque ésa es una de las más grandes fortalezas que tiene la Muestra Nacional de Teatro: la articulación *gremial*...

A lo largo de estos días de trabajo queremos *refrendar las razones por las que insistimos: compartir las estrategias y las buenas prácticas* que sostienen y avivan nuestro quehacer, y desde este lugar encontrar posibles soluciones a las problemáticas que enfrentamos. En pocas palabras, *hacer comunidad*.

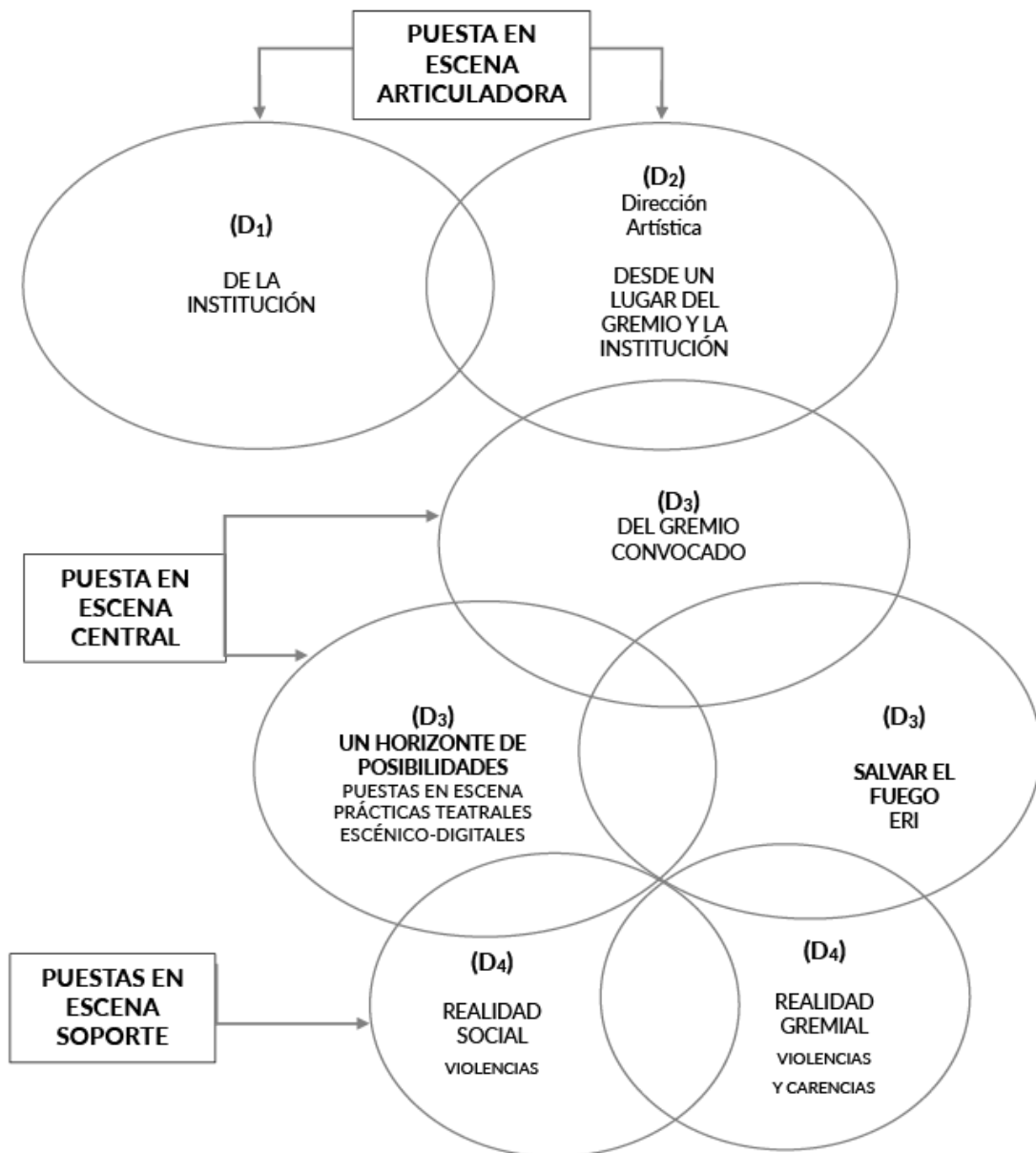
Así, *gremio* y *comunidad* en este contexto destacaron y funcionaron como puntos nodales en los diferentes discursos que dieron voz a la 43 MNT. Aquí los retomo en su sentido más positivo, pues es desde esa positividad que fueron integrados en el discurso de la DA. En el *Diccionario ideológico de la lengua española*, de Julio Casares, *gremio* se define como una “corporación formada por los maestros, oficiales y aprendices de una misma profesión u oficio. // Conjunto de personas que tienen alguna circunstancia en común”. Según refieren Elmo B. A. Koch *et al.*, tiene su origen en el término latino *gremium* y se empleó

para nombrar a esas agrupaciones o asociaciones que integraban a quienes desempeñaban un mismo oficio. Así, existía el gremio de los artesanos, de los obreros y de los artistas, entre otros. Quienes formaban parte de estos grupos y ya habían adquirido cierta *expertise* o maestría en el oficio, posteriormente transmitían su “arte” y secretos a quienes se formaban como aprendices (225). Por su parte, el “hacer comunidad”, como lo plantea la DA, en el diccionario mencionado, se refiere más bien a lo que es y se tiene en común entre personas que comparten algo. Ese “algo” compartido hizo a su vez de puesta en escena de lo que llamaría el “ombligo del conflicto” o agujero a partir del cual se hicieron visibles la preocupaciones, reiteraciones y deseos de un gremio que no evade su compromiso social y político.

Si ahora pensamos la 43 MNT en términos de entramado de discursos bajo la premisa de que, como lo refiere Djamila Ribeiro, “no se trata de pensar el discurso como un aglomerado de palabras o una concatenación de frases que pretenden un significado en sí, sino de un sistema que estructura un determinado imaginario social” (59-60), podríamos delimitar esos deseantes discursos de la siguiente manera: **D<sub>1</sub>**, cuyo sujeto de enunciación serían los actores institucionales, quienes funcionan como soportes de la puesta en escena MNT; **D<sub>2</sub>**, que tiene como enunciatario a la DA de la 43 MNT, la cual, en función de las bases establecidas por el **D<sub>1</sub>**, estableció un diálogo con la DA anterior, el seguimiento crítico del CITRU, sus propios discursos y evidentemente con el **D<sub>1</sub>**; a partir de este intercambio la DA convocó y llevó a cabo la curaduría.

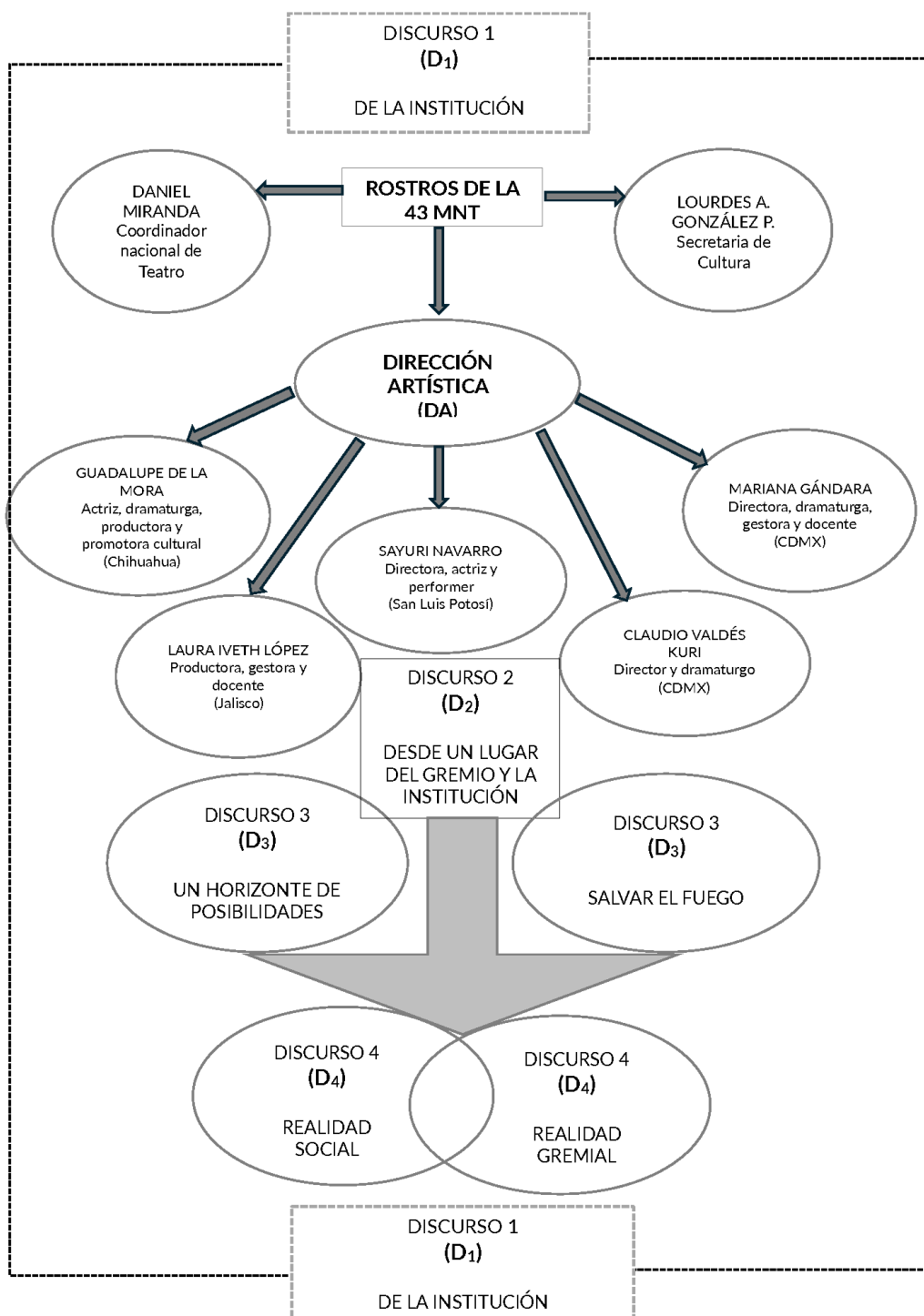


Este diálogo interdiscursivo sentó las bases para entramar los espacios de enunciación que sirvieron de contención para exponer el **D<sub>3</sub>**, el que manifestó el gremio convocado a la muestra, que, a su vez, dio cabida a dos dimensiones del discurso social y político, el **D<sub>4</sub>**: las violencias que enfrenta la sociedad y aquéllas que afectan al gremio mismo. A partir de esto, la DA y las instituciones involucradas convocaron a lxs protagonistas centrales: lxs jóvenes, quienes interactuaron así entre dos escenarios o lugares de enunciación centrales, las puestas en escena en tanto “horizonte de posibilidades”, perspectiva que procuró la representatividad de un territorio y su diversidad teatral, y los ERI, cuyo foco de atención se centró, desde mi punto de vista, en establecer los vínculos que hagan posible, hacia el futuro, el fortalecimiento de un gremio a partir del trabajo y la reflexión en comunidad para enfrentar las problemáticas emergentes que atraviesan. Este deseo, bajo la consigna de “Salvar el fuego”, empujó el diálogo, la crítica y la convivencia.



Quiero referirme a que eso ex/puesto tanto en escena como en los espacios de intercambio, si lo pensamos como la posibilidad de enunciar y enunciarse, tiene implicaciones que dan la pauta para considerar la necesidad de una “muestra” que atienda de manera constante las demandas, transformaciones y necesidades que se ponen en juego, y aquéllas que pueden preverse, sin negar que ello es

posible a partir de un *continuum*, de una reflexión crítica permanente y de la participación de todxs aquellxs que conforman el hacer teatral. Esta 43 MNT puso en claro la riqueza y alcances que puede lograr el diálogo emanado de una escucha que atiende a los otros interlocutores, sin dejar de reconocer que no todo puede ser, no todo puede atenderse, no todo puede estar y no todo puede contemplarse en una edición. Una muestra que me permite pensar como torsión de una banda que en apariencia es un rostro, una mirada möebiana que hace visible también aquello que no se alcanza a vislumbrar, para, posteriormente, hacernos la pregunta del papel que jugó y debe jugar el  $D_1$  en tanto dispositivo escénico, cuya complejidad radica en ser el articulador, facilitador y validador de los otros discursos.



Dicho entramado de discursos ofreció entonces la oportunidad de articular, sí, la actividad teatral de todo un territorio, sus diversidades, problemáticas y transformaciones, pero a la vez, sienta bases para insertar, a partir de ellas, la reflexión profunda de una realidad que desde sus teatralidades nos convoca a ir más allá del acontecimiento MNT, para asumir el compromiso social, político y humano que, a manera de inversión de la mirada, nos fue devuelto desde esos lugares artísticos de enunciación. Tomar los escenarios fue resultado de puestas en tensión de diversa naturaleza, entre ellas, las que tienen que ver con el ser representado, enunciado, pero también validado, con todas las implicaciones que ello conlleva, incluido lo que no fue incluido.

## Las escenas fantasmáticas a escena

Y todo va a comenzar con una afirmación inaceptable desde el punto de vista de la formalización misma, que es la que prescribe lo que es posible, a saber, la afirmación de que existe lo imposible.

Ése es el gesto fundamental de la conquista de lo real: *la afirmación de que existe lo imposible...*

Alain Badiou

A lo largo de mi reflexión sobre esta 43 MNT, me he apoyado en Van Dijk y su propuesta de análisis crítico del discurso, pero sobre todo en ciertos conceptos del psicoanálisis que, investidos de la filosofía y la topología, han contribuido desde ya hace un rato a pensar, analizar e intentar dar cuenta de varios fenómenos culturales, sus imbricaciones y sus lógicas. Como recurso para consolidar esta perspectiva reflexiva primeramente recurrí a la problemática de la mirada a partir de la axiomática “mirar y ser mirado” como mecanismo de interpelación, no únicamente de lo que miré en escena, sino de “eso” que, pasado el

tiempo, me fue devuelto, es decir, lo que desde esas “obras” y esos diálogos me miró. En un primer momento, y en tanto primera experiencia en el seguimiento crítico, se mantuvo el entusiasmo por lo que consideré una muestra satisfactoria en muchos sentidos. Sin embargo, una vez que pasó el tiempo y tuve que escribir desde el lugar de quien intenta hacer un seguimiento de manera crítica sobre esta edición, me reconocí en la dificultad que implica tomar posiciones sin anclarse del todo en ellas. Mis identificaciones con los discursos respecto de lo expuesto en los ERI y en las puestas en escena habían inclinado la balanza. Me reconocí en las preocupaciones, diferencias, intenciones, inquietudes y deseos que en el marco de las violencias se pusieron en escena. Fue desde ese lugar que comencé a preguntarme sobre eso otro que de manera inquietante hizo que desconfiara de mi propia experiencia y percepción, lo cual me dio la pauta para buscar el otro lado de la muestra que experiencí para poder invertir mi propia mirada y observar lo que me interpela.

Es así que en ese tránsito y desplazamiento conceptual y discursivo que observé en la 43 MNT y que he intentado esbozar en este escrito, quedan al mismo tiempo entramados los “otros algo” que no alcanzaba a mirar. Es un hecho que esta edición estuvo matizada por el acompañamiento solidario, respetuoso y deseante que hizo de ella una convivencia que poco a poco fue delineando una ruta, un camino por el cual perderse y reencontrarse. Punto central para sostener mi perspectiva es el insistente manejo de las figuras metafóricas, cuyo sentido a través de los discursos se enlaza con lo que para mí es fundamental: el reconocimiento de que el todo es in-abarcable y que, en ello, justamente radica o se constituye su posibilidad. Un discurso del no todo que define posiciones y encuadra lo enunciable. El manejo de lo enunciado por parte de la DA fue parte de una convicción, una

forma de creer y pensar eso im-posible como punto de arranque y también de llegada. Eso particularmente llamó mi atención en esta muestra. Por otro lado, está el deseo al que aluden en la convocatoria, ya que es a partir de ello que proponen: “Lograr que al deseo lo acompañe el encuentro y que de su unión surjan senderos...”. Juntar deseos, hacer de cada sujeto-sujeta-sujete un ser deseo. Festejo de sujetxs deseantes cuyo deseo empujó y fue dando forma a esta edición.

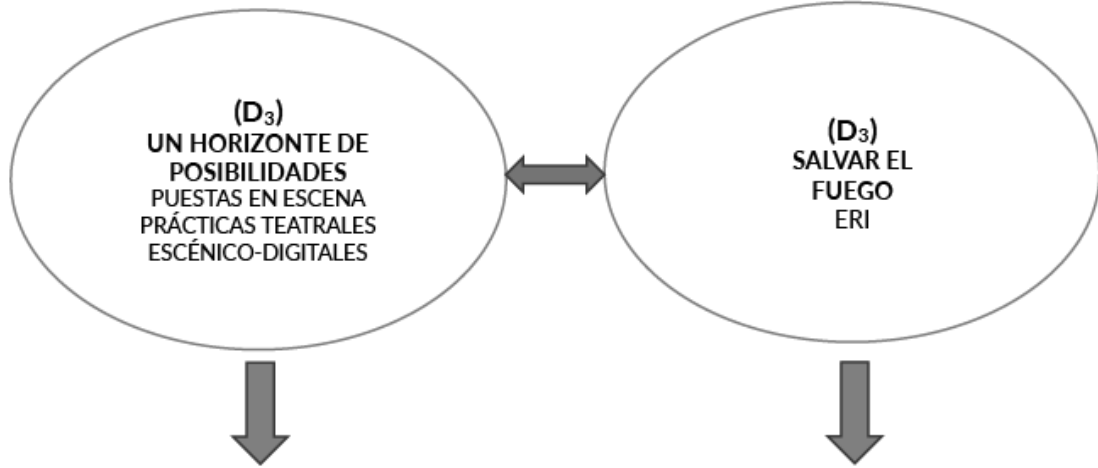
Quizás mi entusiasmo parezca plenamente saturado de emotividad, pero si esa emotividad la pensamos a fondo, veremos que estuvo sostenida por eso, la posibilidad de ser un deseo que se reconoce inalcanzable, una ruta a seguir y que conduce hacia un horizonte que siempre se aleja cuanto más lo percibimos cerca y cuanto más lo deseamos. Deseo y sujetx deseante es uno de los paradigmas de la teoría psicoanalítica que lo propone en tanto motor que mueve, empuja y hace cuerpo. Esta idea del deseo se encuentra articulada a su no posibilidad de satisfacción completa y en consecuencia al reconocimiento de una falta, una hiancia o un vacío que demanda ser colmado. En esta muestra encontré eso, una serie de demandas que se convirtieron en mecanismos que posibilitaron el deseo o los deseos, pero también, y *a posteriori*, toda vez que el entusiasmo y el arrebató de la vivencia fue bajando, aparecieron las inquietudes en serie, a las cuales he denominado “escenas fantasmáticas”. Éstas también hacen discursos y sin duda sostienen a aquéllos que sí alcanzaron la superficie y la escena. Ahora toca ponerlos en diálogo.

Si, como lo planteo en el primer apartado, pensamos en un *continuum mirar möebiano*, el cual implica el reconocimiento de un no todo abarcable, cuya razón se debe a las miradas siempre acotadas de quienes conformaron la DA, entonces el punto de arranque de una

siguiente curaduría no sólo tendría que tomar en cuenta los logros, aportes y alcances que en esta 43 MNT se pudieron conseguir, sino también reflexionar sobre la existencia de un algo que no alcanzó la superficie (el escenario de la muestra) y, por tanto, dejó de ser visible y enunciable. Ese algo está pulsionando, repitiéndose constantemente, o bien brota en forma de pequeños detalles que en apariencia pasan desapercibidos a nuestra mirada y escucha. Refiero a un algo en tanto que falta de ser nombrado, enunciado o quizás simplemente ser escuchado. Algo que como *autómaton* se repite, se repite, circula, bordea; se oculta tras y entre la puesta en escena MNT.

Señala Aníbal Leserre que “el fantasma implica al sujeto que es móvil, que circula, y una inmovilidad, una constante, una inercia (que ubicamos bajo el término repetición)” (98). Esa inmovilidad-constante que se repite, y que en tanto repetición constante deviene imagen de inercia, estaría representada, para mí, en las escenas fantasmáticas que circularon en la atmósfera de la 43 MNT. A saber, también articuladas a la cadena de discursos que se fueron entramando ( $D_1$ -  $D_2$ -  $D_3$ -  $D_4$ ) en esa gran puesta en escena. Ante mi imposibilidad de verlo todo, quiero señalar las teatralidades que pude observar, y los ERI a los cuales asistí, pues considero son un buen porcentaje de lo que constituyó el todo de la 43 MNT. A la distancia, cada regreso a pensar en las puestas en escena y los espacios de reflexión devino en una especie de agalmáticos momentos que me dan la pauta para esbozar lo que resultaron ser para mí escenas fantasmáticas. Es necesario hacer énfasis en que la idea de lo fantasmático la planteo en un intento de elaborar una analogía con eso que desde el psicoanálisis se encuentra anudado a lo no representable, pero que ante su insistencia produce efectos y hace de límite de lo representable. En este sentido, y siguiendo en el camino de la analogía, esos efectos podríamos

pensarlos como la materia que dio forma a la curaduría de la puesta en escena MNT. Ese gran territorio llamado Jalisco que alberga el discurso del horror sirvió de espacio cuya función fue de velamiento de lo real que es la violencia, paliada sí por las teatralidades y voluntades de hacer con eso y desde eso un algo vital, pero que, sin embargo, deja la incógnita del ¿qué sigue?



HORIZONTE DE POSIBILIDADES		SALVAR EL FUEGO
Aleteo	Silencio	Grupo y resistencia
Días y flores	Significado de caminar una mirada	Trabajar con lo real: Biodrama, testimonio y documento / Violencia y representación
Bravas muchachas, la historia también es nuestra	Las pisadas	La práctica de lo comunitario y Construir un decálogo
Nativos digitales	A lo mejor te encuentro (y cuando te encuentre voy a abrazarte mucho)	Herramientas para avanzar en equidad de género
Josefina, la niña nahuala	Conferencia sobre de hecho no tiene título mancha cha cha y otras cosas	Un horizonte de posibilidades
Revancha	TUR {paisaje#1}	
Pantone: El color de nuestra piel	¿Por qué la gallina cruzó el camino?	
Variaciones sobre el café	La conjura	
Raro, una mirada desde lo invisible	Nana	
Des/Territorios (Sustratos escénicos)	El silencio de Júpiter	
Los olvidados	Théâtre Orchestra SoNiDeRa	
El sueño de Amal	L@StheM@S	
Acá en la Tierra		

Una primera escena fantasmática la hilaría al contexto de lo

institucional, que si bien hace posible la realización de la muestra, es al mismo tiempo su límite y ha contribuido a ese mal-estar gremial y social. Digamos que, al ser lo institucional un mecanismo de validación de discursos y el encargado de elaborar, ejecutar y sostener las políticas culturales, se convierte en posibilidad para acoger las demandas, darles cauce y ofrecer alternativas de solución. En este sentido, es necesario destacar los cambios que a lo largo de las distintas muestras han impactado en la forma de pensar, concebir y planear la curaduría. Sin embargo, esto no alcanza, ya que es imperativo que dicho impacto tenga resonancia en esos otros lugares por los cuales transitamos quienes nos ocupamos “del teatro”. Me refiero, por ejemplo, a la deficiente articulación entre los espacios de formación; aquéllos en los que se reflexiona e investiga sobre y en torno a las problemáticas teóricas, las transformaciones est/éticas; los que se ocupan o deben ocuparse de hacer que el gremio trabaje no en la precariedad económica y de infraestructuras reales, por mencionar algunos. Hacer teatro en condiciones de soledad y precariedad no es resultado únicamente de la pandemia; hacer teatro pareciera que, desde hace ya largo tiempo, lleva implícita la condición de emergencia y sobrevivencia. Si las teatralidades dieron cuenta de las violencias, diferencias y preocupaciones sociales y est/éticas, los ERI focalizaron los mecanismos que las echan a andar.

En el ERI “Grupo y resistencia”, Mario Espinosa nos introdujo en el asunto de la “precariedad del teatro”. Si nos remitimos a la etimología del término *precariedad*, observaremos que se encuentra asociado a la carencia, a la dependencia de quien carece de recursos; incluso lo precario está relacionado con el acto de petición o ruego. En este ERI, no hubo eso, en cambio se produjo un intercambio de demandas y propuestas como respuesta a la preocupación por la tendencia al

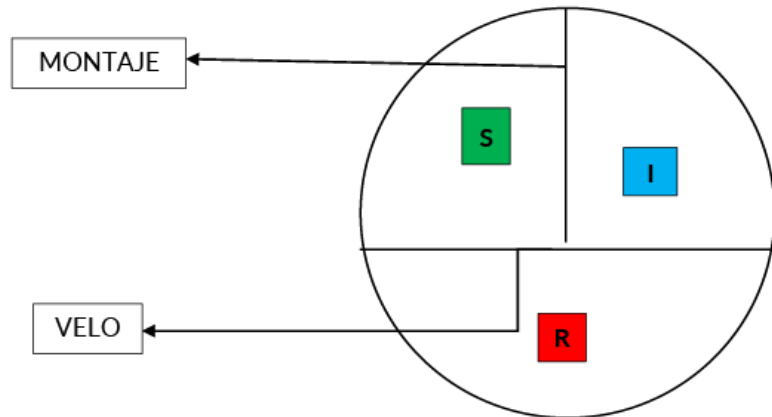
trabajo teatral casi en solitario, unipersonal, que las propuestas mantuvieron. El trabajo en colectivo pareciera que va quedando como parte de un buen recuerdo de “mejores tiempos”, o bien como una insistente lucha por sobrevivir. Dos escenarios en diálogo: las agrupaciones que vienen remontando para sostenerse como proyectos en colectivo e intentando ofrecer alternativas y unos jóvenes que poco o nada saben ya pensar en los procesos y las temporadas. Dos niveles de subjetivación, cuyos contextos y realidades son distintos. No cuestiono el diálogo que, aún con sus distancias, se pudo articular, sino el hecho de que se quede sólo en el espacio de la muestra. De ser así, que no sea movilizado por parte de las instituciones, se garantiza que ésta y las siguientes generaciones continúen tratando de sostenerse desde la precariedad y la pelea por la representatividad y validación de su trabajo, de su hacer teatral. Entiendo que muchos de estos aspectos rebasan a la muestra en sí misma, pero, si hace de ellos parte de la gran puesta en escena que representa, debe hacer de ella un síntoma que debe atenderse.

Demandar el ejercicio y desarrollo de una práctica creativa y profesional no debe tener como condicionante permanente el ruego, pues es exigencia emanada de un derecho. La escena de la precariedad no se constriñe a lo laboral, sino también a las repercusiones que ello trae consigo, incluidas las relativas a la formación profesional, los procesos de investigación que hoy en día son fundamentales y parte importante de los procesos creativos. La muestra necesita resonar hacia los territorios que le dan sentido para así evitar quedarse en mera exposición de problemáticas y “buenos deseos”. La comunidad ahí convocada hizo su parte, ¿qué sigue desde las instituciones?, ¿cómo una siguiente DA dará continuidad a ello?

La segunda escena fantasmática la articulo a dos problemáticas

específicas: lo social en el contexto de nuestra realidad entrampada en las violencias y “la carencia”, pero en el fortalecimiento relacional entre esos posicionamientos desde los cuales se hace del teatro un lugar de reflexión y enunciación. El ERI titulado “Trabajar con lo real” estuvo organizado en dos momentos; en el primero, ‘Biodrama, testimonio y documento’, se entabló un diálogo entre creadoras y creadores con participantes de Jóvenes a la Muestra. En él, los primeros compartieron, desde sus procesos creativos, la manera en que, a partir de su experiencia de vida y el testimonio, transitan hacia la construcción de narrativas que son puestas en escena. Particularmente este espacio de reflexión llamó mucho mi atención y sigue resonando todo el tiempo. Es así, ya que ahí se hizo evidente, desde mi punto de vista, la importante y necesaria interacción, intercambio y fortalecimiento entre esos diferentes territorios desde los cuales hacemos del teatro nuestro asunto. Desde mi lugar, principalmente como escucha que da seguimiento a la muestra, pude descolocarme y ser parte de ese algo que compartían Saeed Pezeshki (*TUR {paisaje#1}*), Sandra Muñoz (*Muy cerca del mar. Instante 1: El peri*), Laura Uribe (*Archivo vivo*) y Mariana Blanco (*Variaciones sobre el café*), quienes, bajo la moderación de Aristeo Mora, disertaron sobre problemáticas y reflexiones que van más allá de la vivencia personal e incluso de las puestas en escena. Ver el trabajo escénico de dos de ellxs (*TUR {paisaje#1}* y *Variaciones sobre el café*) me hace destacar que estas teatralidades están sostenidas también por procesos complejos de investigación y reflexión crítica, los cuales posibilitan hacer de lo personal, de lo testimonial, todo un dispositivo que proyecta eso real que nos toca y nos atañe como sociedad, y no únicamente a nivel de lo artístico, creativo o estético. Trabajar con lo real me remitió a las teatralidades que no son la puesta en escena en sí misma, pero que operan en su núcleo. Trabajar con lo real desde mi escucha era trabajar

con lo *Real* (R) del que habla el psicoanálisis, eso del orden de lo ominoso, de lo innombrable, ya que “no cesa de no escribirse” y se encuentra velado por los registros de lo imaginario (I) y lo simbólico (S).



Eidelsztein, Alfredo. *La topología en la clínica psicoanalítica*.  
2.ª ed., Buenos Aires, Letra Viva, 2012, p. 59.

Si menciono esta experiencia y muestro esta imagen, es porque la preocupación por esos temas es igualmente compartida desde la investigación y la docencia; aunque con frecuencia dejamos de lado la naturaleza multidisciplinaria que posibilita el teatro. Así, desde el lugar de quien investiga e intenta transmitir, reflexioné sobre la riqueza e infinitas posibilidades que podría producir un diálogo en extenso, constante, que convoque e involucre a otrxs actores.

En este sentido, no escuchaba únicamente a quienes generosamente compartían su experiencia y procesos, al mismo tiempo recordaba las problemáticas que muchos de lxs investigadorxs del CITRU intentan abordar en sus, lo diré así, procesos creativos de investigación, varios de los cuales tienen que ver con asuntos que en ese espacio se estaban abordando. Ya Rocío Galicia, en el seguimiento crítico de la 42

MNT, nos invita a pensar en la figura y el lugar del dramaturgista, cuya escucha, mirada, puede enriquecer tanto a los procesos creativos como a la propia MNT:

No es una figura que disputa, que se aparta y se coloca por encima, amparada en sus conocimientos o dominio teórico-conceptual. No; es en principio y en términos cotidianos, un escucha no solamente de las propuestas creativas, sino también de los espectadores, sus expectativas y necesidades. Este escucha, sin embargo, no es el fin, sino apenas el comienzo de una serie de tareas, cuyo propósito es fundamental, analizar y establecer vínculos e intermediación entre la creación, la teoría, la investigación, la producción de sentidos y sus espectadores.

Por otro lado, venían a borbotones las inquietudes, demandas y preocupaciones que hemos escuchado en los salones de clase de las escuelas, donde lxs jóvenes intentan hacerse de herramientas y conocimientos que enriquezcan sus proyectos y a sí mismxs. Es decir, intentan hacerse de una formación en el campo teatral. Sin demeritar la labor de quienes hemos tenido la oportunidad de acompañar el proceso de muchxs jóvenes, es evidente que falta un trabajo más integral; las transformaciones que se van generando en las maneras de hacer lo teatral son resultado de otras formas de pensar esa materia de trabajo. En la actualidad, la oferta para la profesionalización es más amplia, sin embargo, debemos reconocer que hace falta una mayor reflexión teórica que repercuta en una formación amplia y renovada, que incluya puntos de vista diferenciados que aporten nuevas miradas tanto de quienes transmiten como de quienes se encuentran en un proceso de formación.

Lo anterior me desplaza al segundo momento de este ERI que

vivenciamos bajo el título de 'Violencia y representación'. Todo giró a partir de la presentación del *Recetario para la memoria* de Clarisa Moura y de la elaboración de unas ricas "guacamayas" que la Sra. Carmen solía hacer a Óscar, su hijo desaparecido. Acompañando la preparación, nos encontramos todxs conviviendo y algunxs colaborando en el platillo que forma parte del recetario y también de todo lo necesario para unas tostadas que compartimos junto con Pita Zapot y Erandi Rojas, cuyas puestas en escena tituladas *Días y flores* y *A lo mejor te encuentro (y cuando te encuentre voy a abrazarte mucho)* nos acercaron al tema de la desaparición, en este caso de un hermano y un marido. Ahí también estaban Sara Pinedo y el Sr. Héctor Flores del Colectivo Luz de Esperanza.

Se trataba de hacer algo con el horror que traen consigo las desapariciones de personas que son ya parte de nuestro día a día; se intentaba hacer con ello una especie de acto de tramitación y de reconciliación solidaria que bordeara los lugares del dolor, la desesperanza y la injusticia. A pesar de este intento, irrumpió lo *Real*, como lo aludí en los párrafos anteriores. Lo hizo desde ese otro lugar de enunciación: el territorio de lo real que, desde las teatralidades, se intenta poner en escena y hacer con eso una especie de sublimación, de denuncia, de problematización. Fue un momento de escisión entre la realidad y la teatralidad, que nos devolvió a un principio de realidad. Me atrevería a afirmar que el Sr. Héctor Flores, a través de su dolorosa experiencia, de la cual dio cuenta, nos descolocó a todxs. Ese escenario dispuesto para la convivencia se transformó, provocando un efecto particularmente angustioso y doloroso. Las fronteras entre la realidad y lo teatral se desdibujaron y lo que era una propuesta a disertar sobre "violencia y representación" se volvió la re-presentación de la violencia. ¿Qué hacer con eso? ¿Sostenerlo, evadirlo, negarlo?

¿Desde qué otros espacios? ¿Cabe desde su teatralización o es que esa frontera se puede desdibujar? ¿Cómo eso también le compete a una Muestra Nacional de Teatro? ¿De qué manera eso puede ser, *a posteriori*, analizado y reflexionado para no quedar en una irrupción de lo *Real*? La 43 MNT puso en acto uno de los asuntos de mayor problematización: el de la representación. Pienso nuevamente en que la articulación de un gremio y la posibilidad de responder a estos cuestionamientos podría estar en la interrelación de los espacios de formación, los de investigación y los de gestión. La Secretaría de Cultura y el INBAL se conforman de esos espacios. ¿No sería buen momento para repensar y proponer su articulación y enriquecimiento desde la raíz?

La tercera y última escena fantasmática a la cual me quiero referir está asociada a la urgencia de hacer de la MNT un espacio seguro, cero tolerancia a las violencias, asunto ya tratado en seguimientos críticos anteriores. Ejemplo de este abordaje se encuentra en el texto “La Muestra Nacional de Teatro como un espacio seguro: trayectorias y acciones” de la investigadora Isis García, en el cual nos refiere que la DA de la 42 MNT “dejó clara su necesidad de posicionarse entre los casos de violencia. El tema pasó a ser evidentemente un foco de atención para el grupo, que explícitamente se propuso cuidarlo durante toda su gestión”. Esta toma de posición para hacer frente a la violencia fue continuada por la DA de la 43 MNT. Lo anterior se vio reflejado en la curaduría, pero también en la forma en que dispusieron los espacios de convivencia a lo largo de toda la muestra. Siguiendo un *continuum* de escucha, se atendió y consolidó no la demanda de una comunidad, sino la exigencia y el derecho a no ser violentadxs, sobre todo en el “Acuerdo de convivencia”: “Para mí, lo más importante es el ‘Acuerdo de convivencia’, buscar construir espacios seguros”, señala

### Sayuri Navarro en entrevista.

Sin duda, tal dimensión del problema resulta difícil de analizar y subsanar, en la medida en que la demanda de una muestra libre de violencias es consecuencia de una serie de complejas problemáticas que han evidenciado el ejercicio de un poder heteropatriarcal que ha echado raíces en todos los ámbitos: escolar, profesional, laboral, por mencionar sólo algunos. Otro de los focos de atención de esta DA y de la anterior ha sido particularmente las violencias de género tanto en su abordaje desde la realidad como desde la representación escénica. En este sentido, cabe considerar que el concepto de *género* si bien pone la mirada en el reconocimiento de las relaciones de poder evidentemente más favorables para los varones y desventajosamente marcadas hacia las mujeres, atraviesa todo un entramado social de relaciones articuladas desde la etnia, la clase social, la religión y la preferencia sexual. Es decir, los posicionamientos para pensar las subjetivaciones y las relaciones de poder que las afectan resultan sumamente complejos, más aún si pensamos en los procesos y mecanismos de representación que les dan forma, las validan y las reproducen. Las teatralidades que fueron puestas en escena sí resultaron un gran intento por dar cabida desde estos lugares para procurar responder a la crisis que vivimos en tanto gremio y sociedad. Pero si mantenemos la postura de que “algo siempre escapará a la mirada”, entonces podemos considerar que el esfuerzo realizado en estas ediciones de la muestra será insuficiente si las siguientes no le dan continuidad. Pero, sobre todo, si dejan de lado esos aparentes vacíos que no alcanzaron a ser re-presentados, pues es a partir de ese reconocimiento que se les podrá dar visibilidad. En segundo, es indispensable reconocer que la MNT es una gran puesta en escena desde la cual se identificó, validó y puso en escena el enorme

problema, digamos, la consecuencia. Sin embargo, tendríamos que cuestionarnos: ¿cuáles son las causas de fondo de esas violencias que las propias instituciones sostienen y reproducen? ¿Cómo la MNT aporta alternativas de solución reales que puedan contribuir pero no solucionar todo el problema? ¿Quiénes, más allá de las DA y lxs actorxs que hacen la muestra, pueden sostener esas posibles soluciones?

Estos cuestionamientos me llevan a preguntarme sobre las maneras que se pueden buscar para no hacer de la MNT únicamente la puesta en escena de la tragedia social, política y gremial. Tal vez pensarla como un espacio de entre muchos que dan soporte a las problemáticas planteadas sería una alternativa.

Finalmente, pienso que la 43 MNT respondió a la emergencia vital que implican las violencias; particularmente hacia las mujeres, las infancias y los grupos vulnerables, cuidando los espacios, los territorios, a lxs sujetxs y sus deseos. Poner en escena las violencias es todo un tema, pues en esa apuesta se juegan las representaciones y los derechos a re-presentar y ser representadx. Un ruido preocupante me queda, y tiene que ver con el hecho de que si, en este intento por hacer de la MNT un espacio seguro, lo cual comparto totalmente, no se pueda caer en lo aséptico y, con ello, y sin ser ésa la intención, permitir la exclusión de lxs otrxs. La frontera entre lo representable y lo no representable que debe tolerarse es delicada, y eso debe ser algo para continuar la reflexión y el análisis desde una mirada crítica y humildemente generosa.

## Obras citadas

42 MNT, convocatoria: *hacia un paisaje de las teatralidades en México*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Secretaría de Cultura de Coahuila, 2022.

43 MNT, convocatoria: *un horizonte de posibilidades*. México, Instituto Nacional de

Bellas Artes y Literatura / Secretaría de Cultura de Jalisco, 14 de abril de 2023.  
INBAL, [https://inba.gob.mx/multimedia/convocatorias/2023/43MNT\\_Convocatoria.pdf](https://inba.gob.mx/multimedia/convocatorias/2023/43MNT_Convocatoria.pdf).

Albornoz, Eduardo. "La esquizia del ojo y la mirada". *Acheronta: Revista de Psicoanálisis y Cultura*, núm. 6, diciembre de 1997, <https://www.acheronta.org/acheronta6/geomproy.html>.

Badiou, Alain. *En busca de lo real perdido*. Amorrortu, 2016.

Casares, Julio. *Diccionario ideológico de la lengua española*. 2.<sup>a</sup> ed., Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007.

Castillo Poveda, Manuel Alejandro. "Contextualización histórica del concepto de paisaje, sus implicaciones filosóficas y científicas". *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, vol. 55, núm. 143, marzo de 2017. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filosofia/article/view/28302>.

Dirección Artística (en voz de Mariana Gándara). Inicio del Encuentro de Reflexión e Intercambio. 43 Muestra Nacional de Teatro, 10 de noviembre de 2023, Edificio Arroniz, Guadalajara, Jalisco.

Eidelsztein, Alfredo. *La topología en la clínica psicoanalítica*. 2.<sup>a</sup> ed., Buenos Aires, Letra Viva, 2012.

Galicia, Rocío. "Generar pensamiento en acto dentro de la MNT: entre la investigación y el dramaturgismo". *42 Muestra Nacional de Teatro: Seguimiento crítico*, coordinado por Luis Rodríguez Hernández y Agustín Elizondo Levet, CITRU-INBAL, 2022. INBA Digital, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/3008>.

García, Isis. "La Muestra Nacional de Teatro como un espacio seguro: trayectorias y acciones". *42 Muestra Nacional de Teatro: Seguimiento crítico*, coordinado por Luis Rodríguez Hernández y Agustín Elizondo Levet, CITRU-INBAL, 2022. INBA Digital, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/3008>.

Koch, Elmo B. A., et al. "El concepto de gremio: del feudalismo a la ecología de comunidades". *Acta Biológica Colombiana*, vol. 24, núm. 2, 2019, pp. 224-231. *Biblioteca digital de revistas UNAL*, <https://doi.org/10.15446/abc.v24n2.74726>.

Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11: Los cuatro conceptos del psicoanálisis*. 1.<sup>a</sup> ed., Buenos Aires, Paidós, 2013.

Leserre, Anibal. "Fantasma". *Una lectura sobre "Del psicoanálisis en sus relaciones con la realidad"*, Gramma, 2017.

Obregón, Rodolfo. "40 años de la Muestra Nacional de Teatro". *40 Muestra Nacional de Teatro: Seguimiento crítico*, coordinado por Rodolfo Obregón, CITRU-INBAL, 2020. INBA Digital, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2591>.

Ribeiro, Djamila. *Lugar de enunciación*. UAM, 2023.

Van Dijk, Teun A. *Ideología y discurso*. Editorial Ariel, 2003.

# “Salvar el fuego”: Encuentro de Reflexión e Intercambio en la 43 Muestra Nacional de Teatro

Gonzalo Herrerías

CITRU

En un país que arde desde hace años, parecería absurdo hacer un llamado a avivar la lumbre, pero no se trata del arrebató de la agresión, sino del resplandor del acuerdo.

“Salvar el fuego: Encuentro de Reflexión e Intercambio”, Programa de la 43 MNT

El presente texto busca documentar el Encuentro de Reflexión e Intercambio (ERI), con la intención de conocer el contexto, las causas y los objetivos que dieron lugar a su surgimiento, poniendo particular énfasis en los ERI de la 43 MNT, y entendiendo estos espacios como lugares relevantes y necesarios para alimentar el pensamiento y diálogo entre la comunidad de creadoras y creadores teatrales del país.

## Antecedentes del ERI en la Muestra Nacional de Teatro

Para entender qué es el ERI, considero necesario remontarnos a su origen. Durante la 36 Muestra Nacional de Teatro, realizada en el estado de Aguascalientes en 2015, la Dirección Artística (DA), integrada por Sandra Muñoz, Luis Manuel Aguilar, Jorge Gayón, Alejandro Ricaño y Alberto Villarreal, en conjunto con Juan Meliá, coordinador nacional de Teatro del INBAL en ese momento, propusieron una reestructuración de la muestra, integrando a la

programación nuevas líneas curatoriales:

- Teatro producido por las instituciones culturales
- Teatro de producción privada
- Teatro de grupos independientes
- Teatro de creadores mexicanos producido en el extranjero
- Nuevos creadores y teatro universitario
- Teatro comunitario
- Fenómenos performáticos y de teatralidad lateral
- Experiencias teatrales relevantes que generen comunidad e infraestructura

Además, se sumaron cinco agrupaciones escénicas ganadoras de las Muestras Regionales de Teatro, el Congreso Nacional de Teatro y el Primer Encuentro de la Red de Jóvenes Creadores de Teatro.

La muestra de Aguascalientes en 2015 significó un punto de cambio sustancial: fue la primera vez que apareció el ERI en la programación. A continuación, comparto un fragmento de [la entrevista realizada a César Tapia](#), quien fue subcoordinador de Enlace con los Estados de la Coordinación Nacional de Teatro durante la administración de Juan Meliá, en la que habla acerca del contexto en el que se originó la idea del Encuentro de Reflexión e Intercambio:

Quisiera irme un poco atrás en el tiempo, al 2014, a la Muestra Nacional de Teatro de Nuevo León... En ese momento, la comunidad ya pedía y exigía una reestructuración, un cambio, porque la MNT era un modelo con una estructura que ya tenía varios años. Como Coordinación Nacional de Teatro, en este caso,

con las autoridades y Juan Meliá, teníamos que prestar oído para ver cómo lograríamos ese cambio. A partir de un escrito de una mesa de reflexión, se generaron varias acciones en 2014... Alberto Villarreal fue uno de los ponentes invitados; él hizo un planteamiento acerca de cómo podría ser y sobre cuál era la razón de ser de la MNT. Entonces, nosotros dijimos que él tenía que ser alguien de la Dirección Artística [de la 36 MNT de 2015]... La misión de esa Dirección Artística era, junto con la Coordinación, ir hacia una reformulación de la MNT.

... aprovechamos este cambio de la MNT y el trabajo que estábamos haciendo con la Dirección Artística... para poder empezar a trabajar el planteamiento de la nueva convocatoria; fue cuando se empezó a dividir por secciones, por la producción, origen institucional, independiente y demás.

Cuando se construyó todo esto, no queríamos perder de vista que la razón de la MNT y de reunir a la comunidad era compartir. Así nació el Encuentro de Reflexión e Intercambio (ERI), en el que los mismos creadores eran los que se presentaban; todos los que participaban en la misma línea curatorial —en ese momento se les llamaba líneas curatoriales— compartían una mesa. Por ejemplo, los proyectos de origen institucional iban a la misma mesa, cuyo proceder se dividía en dos etapas. La primera era una reunión plenaria, en la cual cada compañía compartía su proceso, por el cual había llegado de manera plenaria. Posterior a ello, se realizaba la segunda etapa, que se hacía ese mismo día y a manera de ejercicio práctico.

Por ejemplo, Richard Viqueira, a propósito de *Psico/Embutidos* que llevó con la compañía de teatro de la Universidad Veracruzana,

habló del proyecto como institución —creo que era Luis Mario Moncada el director de la Orteuv (Organización Teatral de la Universidad Veracruzana)— y de cómo fue el proceso... Para compartir, Richard Viqueira hizo una clase, que era como una especie de *masterclass*, en donde compartió este proceso. Quienes presenciaban los montajes, podían tener la información y el contexto del origen de la producción, en términos de planeación, creación y demás, y de cómo abordaron, artísticamente, el montaje.

En este contexto, en el que la misma comunidad exigía un cambio y reestructuración al modelo de la MNT, nace el ERI con la idea de que la muestra debía ser un lugar para compartir y no sólo un gran escaparate del teatro mexicano. Han pasado ya ocho muestras desde que se presentó por primera vez en Aguascalientes; desde la edición número 37, los ERI han formado parte de las actividades sometidas a proceso de selección mediante convocatoria. Estos encuentros se han ido (re)construyendo, complejizando y cambiando de formato, de acuerdo con el contexto, las necesidades de la comunidad teatral, las líneas de la Dirección Artística y la visión de la Coordinación Nacional de Teatro en turno.

## Encuentro de Reflexión e Intercambio en la 43 MNT

Durante estos días de trabajo buscaremos alimentar la hoguera por medio de espacios de escucha, ejemplos de buenas prácticas, convivios para recordar por qué insistimos por la escena e imaginar un devenir distinto para quienes la hacen posible.

Porque para salvar el fuego, debemos convertirnos en él.

“Salvar el fuego”: Encuentro de Reflexión e Intercambio, Programa de la 43

MNT

De vuelta a la 43 MNT, en la convocatoria para participar en los ERI de ese año se menciona:

El Encuentro de Reflexión e Intercambio es un espacio para compartir los saberes que nuestra práctica provoca, dónde poner en común las interrogantes que motivan el quehacer escénico del presente y las estrategias que nos permiten seguir adelante a pesar de los retos a los que se enfrenta el gremio y afectan a nuestro país.

Queremos procurarnos cobijo, inspiración y cuidado a partir del diálogo, cruzar el pensamiento escénico con otras disciplinas del conocimiento y proveer oportunidades de formación. La intención del ERI es emprender el armado de una hoja de ruta que pueda conducirnos a un porvenir diferente. (43 MNT, convocatoria 14)

Retomando la idea de construir una hoja de ruta que pueda conducirnos a un porvenir diferente, propongo un mapeo generado a partir de mi experiencia como observador-participante de los ERI. Se trata de un registro sensible que busca visibilizar y reflexionar sobre los componentes y temáticas de las distintas mesas.

Por medio de la convocatoria, fueron seleccionados seis proyectos de diferentes estados:

Hidalgo

- *Desencanto y precariedad laboral: el teatro mexicano en tiempos de la 4T*, autoría: Enrique Olmos Avilés.
- *Cartas estelares u otra forma de escribirle a las estrellas*, autoría: Mayra Edith Simón Fuentes.

## Morelos

- *Mulato Teatro en Comunidad-Teatro comunitario-Campesino. Sensibilización artística hacia una cultura de paz, autoría y dirección: Jaime Eduardo Chabaud Magnus y Marisol Castillo Castillo.*

## Guanajuato

- *Estudios en campo, responsable: Sara Pinedo.*

## Jalisco

- *Ciclo de teatro documental y biográfico hecho por mujeres 2022. Un espacio para la creación de contranarrativas desde la horizontalidad, responsable: Julieta Olivia Casavantes Monares.*
- *El espectador olvidado, autoría y dirección: Voy al Teatro*

Con estos seis proyectos, las puestas en escena y un grupo de creadoras y creadores invitados, la Dirección Artística organizó los ERI en las siguientes mesas.

### 1. Grupo y resistencia

Participantes: Clarissa Malheiros, La Máquina de Teatro; Guadalupe de la Mora, Telón de Arena; Fausto Ramírez, A la Deriva Teatro; Claudio Valdés Kuri, Teatro de Ciertos Habitantes; con la moderación de Mario Espinosa.

Se dieron cita reconocidas creadoras y creadores con años de

trayectoria, y compartieron algunas de las prácticas y estrategias que han implementado para seguir haciendo teatro y trabajando en grupo. Con este conversatorio, iniciaron los ERI. A manera de preámbulo, comparto un dato que me parece significativo para comenzar la reflexión:

La gran mayoría de las propuestas recibidas para participar de la 43 MNT fueron unipersonales. Más que una predilección creativa, la tendencia revela los estragos económicos de la pandemia, la precariedad en la que se encuentra sumido el gremio y la dificultad para sostener esfuerzos colectivos. Sin embargo, a pesar de las adversidades, siguen existiendo agrupaciones que desafían las probabilidades y que, tras décadas de trabajo, han acumulado estrategias de supervivencia. (“Salvar el fuego” 84)

En primer lugar, me parece importante mencionar que el público asistente a los ERI fue en su mayoría de Jóvenes a la Muestra<sup>1</sup> (entre 18 y 29 años de edad); ellxs fueron quienes intervinieron de manera activa en cada una de las mesas. En “Grupo y resistencia” fui testigo de un encuentro en el que, a pesar de la barrera generacional entre el grupo de participantes en la mesa y el público joven, se abrió el diálogo, se pudieron intercambiar ideas y experiencias. Algunas de las propuestas-estrategias que se plantearon fueron: reciclar y recuperar todo lo que sea posible (escenografía, vestuario, etc.); construir y trabajar con cosas propias; tener estructura, organización y puntualidad; derecho al disenso y sistematización de experiencias.

Me parece que fue un primer encuentro que permitió medir la distancia generacional que hay entre las y los participantes en la mesa y los retos a los que se enfrentan actualmente las personas más jóvenes en un contexto en el que cada vez es más difícil sostener

proyectos colectivos a largo plazo, los apoyos económicos del Estado son más reducidos, no existen garantías laborales en el gremio y la falta de público en los teatros impacta directamente en el bolsillo de las nuevas generaciones de creadoras y creadores, entre otros factores.

A continuación, comparto algunas reflexiones que me invitaron a cuestionarme: ¿qué se tendría que mejorar o cambiar en el teatro mexicano para incentivar y sostener la creación de grupos y compañías?, ¿qué otros mecanismos se podrían implementar en la gestión de proyectos de teatro?, ¿cómo seguir haciendo teatro cuando el pago de una temporada demora en salir semanas o hasta meses?, ¿cómo sostener/organizar la vida en grupo cuando no hay recurso que alcance para pagar el trabajo?, ¿es posible seguir haciendo y viviendo del teatro?

El horizonte no es alentador, sin embargo, el esfuerzo de reunirnos y escucharnos como comunidad con creadoras y creadores que ya han recorrido el camino tal vez pueda ayudar a tender puentes o imaginar otras posibilidades para seguir haciendo teatro en estos tiempos.

## 2. Trabajar con lo real

### 2.1. Biodrama, testimonio y documento

Participantes: Saeed Pezeshki, *TUR {paisaje#1}*; Laura Uribe, *Archivo vivo*; Sandra Muñoz, *Muy cerca del mar. Instante 1: El peri*; Mariana Blanco, *Variaciones sobre el café*; con la moderación de Aristeo Mora de Anda.

En este encuentro se presentaron creadoras que parten del testimonio o se desplazan de la ficción para forjar su narrativa;

compartieron metodologías y experiencias que les han permitido trabajar con lo real. A diferencia de la mesa anterior, las invitadas de este ERI también presentaron sus obras como parte de la programación de la muestra.

Si bien es cierto que desde hace algunas décadas en México han surgido proyectos y grupos como Lagartijas Tiradas al Sol, Teatro Línea de Sombra o Teatro para el Fin del Mundo, entre otros, que trabajan o han trabajado con lo real desde el testimonio, el documento o el biodrama, estas prácticas se han ido expandiendo a lo largo y ancho del país, lo que ha propiciado que sean incorporadas y reinventadas por artistas con diversas búsquedas e intereses.

En ese sentido, llamó mi atención ver en este ERI a un grupo de creadoras que tienen en común la realización de sus prácticas y proyectos fuera de la Ciudad de México. Saeed Pezeshki con *TUR {paisaje#1}*, creada desde el Colectivo Liquen, con sede en Aguascalientes, aborda la reconstrucción de la memoria, los afectos y su historia familiar para reconocer su identidad. La instalación escénica *Archivo vivo* de Laura Uribe, realizada en Guadalajara, muestra el testimonio de 14 mujeres de la tercera edad que comparten, a partir de su biografía, su lucha por acceder a la educación, en un periodo en el que el sistema patriarcal —que aún no se ha superado— las mantenía al margen. La pieza *Muy cerca del mar. Instante 1: El peri*, surgida en Tampico, Tamaulipas, con Dosce La Compañía y dirigida por Sandra Muñoz, está basada en un hecho real y aborda temas como la memoria y el desplazamiento a partir de lo que la abuela de la directora le contó a su nieta sobre las historias de las personas que vivían antes de que se construyera lo que hoy es la Unidad Deportiva. O la obra *Variaciones sobre el café* de Mariana

Blanco, con la compañía Mermejita Circus A. C., radicada en Mazunte, Oaxaca, en la que Mariana trabajó con mujeres de la comunidad de Pluma Hidalgo, poniendo el foco en procesos de producción invisibles y cómo éstos afectan y marcan el cuerpo femenino.

Creo que este ERI es un ejemplo de que el desplazamiento de estas prácticas escénicas fuera del centro contribuyen a la construcción de diversas narrativas e historias en el teatro mexicano, utilizando dispositivos como el testimonio, documento o biodrama para mostrar conflictos de comunidades y habitantes que normalmente son olvidados o invisibilizados por las narrativas del centro.

## 2.2. Violencia y representación

Participantes: Sara Pinedo, *Estudios en campo*; Pita Zapot, *Días y flores*; Erandi Rojas, *A lo mejor te encuentro*; Clarisa Moura, *Recetario para la memoria*; Héctor Flores, Colectivo Luz de Esperanza. Cocinan: todas las personas que así lo deseen.

Este encuentro fue como volver a abrir una vieja herida que lleva al menos una década doliéndome en el alma. Sigo sin poder creer que en este país continúen desapareciendo personas como si se tratara de un acto de magia y todo siga igual. Me pregunto ¿qué puede hacer el teatro frente a la violencia?, ¿desde qué lugar hablar?, ¿qué puedo hacer yo desde el teatro sin poner en riesgo mi vida?, ¿puede el teatro ayudar en algo?

Estas preguntas pasaban por mi cabeza mientras se armaba una cocinada colectiva, en la que la Sra. Carmen, por medio de un video proyectado, compartía la receta original de las “guacamayas” que le preparaba a Óscar, su hijo desaparecido. Paralelamente, un grupo de asistentes junto con Sara Pinedo, Pita Zapot, Erandi Rojas y Clarisa

Moura cortaban, picaban y mezclaban jitomate, cilantro, aguacate, cebolla, chile serrano, sal, limón, chicharrón y bolillos. En medio de este convivio gastronómico, Clarisa Moura presentó el libro *Recetario para la memoria*, un proyecto colaborativo realizado en el estado de Guanajuato con colectivos de búsqueda de personas desaparecidas. Además, las participantes invitadas compartieron experiencias y proyectos en los que han trabajado temas como la desaparición y la violencia.

Casi al final, tomó el micrófono el señor Héctor Flores, del Colectivo Luz de Esperanza, para hablar del caso de su hijo desaparecido y del trabajo de búsqueda que hacen en Jalisco. En ese momento se me revolvió el estómago y la memoria. Digerir lo sucedido en este ERI me sigue costando trabajo, me quedan más preguntas que respuestas respecto a las formas en las que se aborda o se ha abordado la violencia en el teatro y sobre qué más se podría hacer, pero de lo que sí tengo certeza es que el teatro puede ayudar como plataforma para denunciar, generar reflexión y, siendo muy optimista, reconstruir el tejido social de comunidades afectadas por la violencia, ya sea en forma de una cocinada colectiva con un recetario elaborado por madres de personas desaparecidas, una ficción escrita a partir de una historia real o cualquier otro dispositivo escénico.

### 3. La práctica de lo comunitario

Participantes: Delia Rendón Novelo, Laboratorio Teatro Campesino e Indígena de X'ocen; Marisol Castillo, Mulato Teatro; Mayra Simón, Manzanitas Escena; Sergio Edwin Solís Guido, El Hilo de Ariadna; con la moderación de Mariana Villalpando.

En este ERI, se reunieron actrices, dramaturgas y directoras para

compartir los múltiples caminos que han encontrado para trabajar y recuperar la memoria, brindar herramientas pedagógicas y de mediación de conflictos, usando el teatro como vehículo. Mulato Teatro, en el estado de Morelos, trabaja temas como el reconocimiento de los pueblos afromexicanos, la diversidad étnica, la memoria colectiva, entre otros. El Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena, desde hace más de 30 años, ha puesto en práctica la enseñanza teatral, actoral y dancística enfocada a indígenas mayas en la comunidad de X'ocen, en Yucatán. El proyecto de Manzanitas Escena trabaja con infancias, adolescencias y mujeres de la tercera edad, de comunidades de Hidalgo, enfocándose en la construcción de narrativas dignas para las mujeres.

No me queda más que celebrar el trabajo de las creadoras invitadas, que con su labor inspiran y motivan a seguir creando espacios seguros de trabajo para atender las necesidades de comunidades vulnerables en las que el teatro sirva como lugar para practicar la reunión, mediación y acompañamiento.

#### 4. En busca de las audiencias

Participantes: Lourdes González, secretaria de Cultura de Jalisco; Daniel Miranda, coordinador nacional de Teatro del INBAL; Morris Gilbert, productor de Mejor Teatro Ocesa; con la moderación de Jennifer Cruz y Alan Gutiérrez de Voy al Teatro.

En este ERI se habló de una de las problemáticas más urgentes para el teatro mexicano, la ausencia de público en las salas de teatro. Es importante mencionar que este tema no es nuevo, ni particular de una ciudad o estado. La ausencia de público se extiende y atraviesa desde el teatro institucional, universitario e independiente hasta el

denominado teatro privado o comercial. ¿Por qué no hay gente en los teatros?, ¿quiénes son las y los espectadores?, ¿es un problema de siempre o se agudizó por la pandemia?, ¿todavía hay espectadores de teatro?, ¿será que las espectadoras y espectadores se olvidaron del teatro?, ¿qué hacer para que vayan?, ¿cómo lograr mantener una temporada con público en la sala?, ¿qué otras estrategias de difusión se podrían implementar para llegar a otras audiencias?

En este contexto se abrió el diálogo moderado por Voy al Teatro, plataforma mexicana dedicada a la promoción de las artes escénicas. Me gustaría rescatar un par de temas que se tocaron en este ERI y que considero podrían abonar a la discusión y reflexión. El primero tiene que ver con el presupuesto que se destina a la difusión de las obras; es muy común ver que en las producciones el recurso económico para la difusión sea el más bajo comparado con los otros rubros que se tienen que cubrir, como el pago por actuación, dirección, escenografía, etc., lo cual impacta directamente a la difusión de las obras. Una posible solución sería considerar un porcentaje más alto en esta área, para pagar tanto materiales de difusión como creativos que se encarguen del trabajo en medios de comunicación digitales, impresos, etc. El segundo tema está relacionado con el uso de plataformas como *TikTok*, canales de *YouTube* o *Instagram*, las cuales podrían ser una gran herramienta para llegar a nuevas y diversas audiencias; es innegable que el teatro perdió personas espectadoras a raíz de la pandemia del Covid-19, pero pienso que es un buen momento para redistribuir el presupuesto asignado a la difusión y utilizar herramientas digitales para generar nuevos públicos.

## 5. Herramientas para avanzar en equidad de género

Participantes: Lili Hesant, Miriam Chi Chim, Hada Mariel Cortinas,

*Bravas muchachas: La historia también es nuestra*; Claudia Anguiano “Clos”, Olga Gutiérrez, Julieta Casavantes, Juliana de la Torre, Andrea Belén SánSa, *Ciclo de teatro documental y biográfico hecho por mujeres 2022*; Emmanuel Rojas, *Decálogo para construir espacios escénicos libres de violencias*; Rosalba Cruz, abogada defensora de derechos humanos con perspectiva de género; con la moderación de Sayuri Navarro.

Para hablar de este tema que históricamente ha afectado a las mujeres por la violencia que hemos ejercido los hombres dentro y fuera del teatro, invité a la artista escénica yucateca Luz González<sup>2</sup> para que nos compartiera su experiencia sobre este ERI:

Hace algún tiempo, escuché la frase “El futuro del teatro será feminista”, y no puedo estar más de acuerdo con esa afirmación. Sin embargo, hay todo un camino para llegar a ello, por lo que tener un espacio para pensar en herramientas concretas sobre los cuidados, formas y medios para abordar este tema fue muy valioso durante la 43 MNT.

Quizá no exista una única fórmula, pero visibilizar el panorama de compañeras, colectivas y compañías que ejercen de manera activa esta labor nos hace caminar con ellas, como fue el caso de este ERI. El paisaje que nos presentaron fue oportuno, incluso abrió una brecha del conocimiento que muchas (incluyéndome) no le prestamos la suficiente atención, que es el acompañamiento y asesoramiento legal en nuestros procesos creativos; por ello, la abogada Rosalba Cruz estuvo acompañando la charla, también se contó con una psicóloga invitada para cuidar de nosotras, ya que algunas veces tocar estos temas nos abre heridas o cicatrices.

Nuestra herramienta principal es la información, no podemos

seguir hablando desde el desconocimiento, simplemente tenemos que saber de nuestra historia para cambiarla. Las buenas prácticas creativas de *Bravas muchachas: La historia también es nuestra* y del *Ciclo de teatro documental y biográfico hecho por mujeres 2022* me hicieron pensar sobre lo mucho que hemos construido como gremio teatral para procurar espacios donde nuestras voces sean escuchadas, donde las narrativas sean escritas por nosotras.

El decálogo para construir espacios escénicos libres de violencia, presentado por el equipo de CorpoCreativo, es una acción contundente para enfrentar la violencia en espacios escénicos, puesto que no se trata sólo de escuchar, hay que accionar, desde el rol que tenga cada unx en la enorme maquinaria teatral. Estas reflexiones me invitaron a cuestionarme sobre si existen en todas las escuelas de artes escénicas acuerdos para la construcción de espacios seguros para lxs estudiantes o cómo puedo garantizar mi seguridad e integridad creativa durante los procesos escénicos.

Sin duda este encuentro me llenó de emoción, me mostró un camino de luz; sí estamos avanzando, pero podemos llegar a más si todxs hacemos eco y réplica de lo que se vivió en esta actividad. Me quedo con una de las frases que se compartió: “El antónimo de la violencia es el acuerdo”.

A continuación, comparto algunas reflexiones generadas a partir de este encuentro con el propósito de seguir abonando ideas, cuidados y medios para la construcción de espacios equitativos y libres de violencia para todxs dentro y fuera del teatro.

Reflexionar sobre mi papel profesional en el teatro me genera una sensación de impotencia combinada con tristeza y vergüenza, pues saberme privilegiado por el hecho de ser un hombre blanco,

heterosexual, cisgénero y de la Ciudad de México hace que en ocasiones sienta miedo a ser juzgado por ocupar espacios que con mucho trabajo y cuidado han construido las mujeres, y que romper con ese silencio implicaría una falta de respeto y traición a la labor que realizan las compañeras. Confieso que fue muy difícil escribir esta parte del texto; hablando con compañeras del gremio sobre mis dudas, me di cuenta de que en realidad me estaba autocensurado para evitar discutir temas que también me están atravesando como hombre y creador escénico en el contexto de la sociedad y el teatro mexicano actual. Hablar me ayudó a despejar las dudas y me motivó a compartir lo que pienso.

Comenzaré por relatar una situación que desde el inicio llamó mi atención; la invitación para asistir como público a este ERI fue abierta, como en todos los demás; en ningún momento fue explícitamente dirigida sólo a mujeres o excluyente a personas con otras identidades de género. Sin embargo, el día del encuentro fue notable la poca asistencia de hombres. Quiero subrayar esto porque no es la primera vez que observo la ausencia o poca participación de hombres tanto en ámbitos académicos, conferencias, coloquios y encuentros como en proyectos escénicos que abordan temas de equidad, diversidad de género o el trabajo de las mujeres en el teatro.

¿Por qué los hombres nos hemos autoexcluido de estos espacios aun cuando la invitación a participar es abierta?, ¿será que aún tenemos miedo de dialogar, nombrar y cambiar las relaciones, roles y mecanismos que han operado históricamente en beneficio de los hombres y el mantenimiento de los privilegios masculinos?

No es cierto que los hombres no estén dispuestos a cambiar. Es cierto que muchos hombres tienen miedo de cambiar. Es cierto

que muchísimos hombres ni siquiera han comenzado a observar cómo el patriarcado les impide conocerse a sí mismos, estar en contacto con sus sentimientos, amar. Para conocer el amor, los hombres deben ser capaces de abandonar el deseo de dominar. Deben poder elegir la vida sobre la muerte. Deben estar dispuestos a cambiar. (hooks 18)

Pienso que no existe una sola respuesta a la ausencia de hombres en encuentros como éste, y que cada ser humano está viviendo su propio proceso dentro de los cambios en el teatro y la sociedad actual. Por un lado, algunos hombres han decidido no participar, como una postura ante la ocupación y hegemonía masculina en estos espacios, en los que hasta hace poco las mujeres estaban relegadas e invisibilizadas por la mirada unívoca del hombre.

Personalmente, considero que es urgente hacernos presentes como hijos, amigos, padres, público en general, compañeros de escena y creadores, para intentar construir colectivamente espacios y teatros más abiertos, equitativos e inclusivos para todxs.

Desde este lugar quisiera invitar a los hombres que nos hemos ausentado, que hemos sentido miedo al rechazo o vergüenza a hablar o expresar lo que también nos duele y atraviesa, a reconciliarnos, participar, practicar la escucha y el diálogo para intentar, desde la diversidad, encontrar puntos en común.

## 6. Un horizonte de posibilidades

Participantes: Copatzin Emmanuel Borbón Pérez

En esta ocasión se propuso una dinámica colectiva, guiada por el creador escénico Copatzin Emmanuel Borbón Pérez, en la que se

formaron grupos organizados por las temáticas de los ERI. Cabe resaltar que la mayoría de las participantes fueron de Jóvenes a la Muestra.

- Grupo y resistencia
- Trabajar con lo real (Biodrama, testimonio y documento; Violencia y representación)
- La práctica de lo comunitario
- En busca de las audiencias
- Herramientas para avanzar en equidad de género

Cada grupo trabajó en la redacción de un gran párrafo que se construyó con las ideas de todas y todos a partir de los temas que se abordaron en los encuentros. De este ejercicio de reflexión y escritura colectiva con el que concluyeron los ERI, se generó un documento titulado “Acuerdos de convivencia”. El sentido de estos acuerdos es que la siguiente Dirección Artística pueda considerarlos y darles continuidad en la próxima Muestra Nacional de Teatro. Comparto los cinco acuerdos, tal cual fueron redactados por quienes participaron en el encuentro:

### **Grupo y resistencia**

Crear un consejo autónomo y rotativo, de agentes culturales en teatro, de interlocución con las instituciones de cultura para tener injerencia directa en las políticas públicas y de manera específica en las convocatorias vigentes. Crear-socializar un directorio autónomo de agrupaciones teatrales para crear una red nacional de colaboración creativa.

### **Trabajar con lo real (Biodrama, testimonio y documento; Violencia**

### **y representación)**

Generar un protocolo para el cuidado de quienes trabajan con comunidades vulneradas o que son vulneradxs por los temas, circunstancias y realidades en las que operan. Éste será redactado por quienes se dedican a este trabajo, acompañadxs por un consejo consultivo de expertxs de otras disciplinas para proteger la integridad de creadorxs, comunidades y prácticas. El protocolo será presentado en la siguiente MNT y al hacerlo público estará sujeto a su revisión y mejora.

### **La práctica de lo comunitario**

Generar espacios de encuentros mediante el registro y documentación de procesos comunitarios sistematizados para compartir los saberes, aprendizajes y áreas de oportunidad con la comunidad de personas con interés en las prácticas escénicas comunitarias durante los próximos 12 meses.

### **En busca de las audiencias**

Crear una cartelera nacional digital, sostenida por el Estado, en la que todxs estemos representadxs y tengamos acceso, para que los públicos tengan un lugar de consulta nacional. Tenemos un año para diseñarla y presentarla en la siguiente muestra nacional.

### **Herramientas para avanzar en equidad de género**

Que la Coordinación Nacional de Teatro haga un mandato para que los estados repliquen los protocolos de atención a la violencia. La comunidad escénica de cada estado lleve a cabo un seguimiento y apropiación de estos protocolos de manera local. Proponemos grupos de trabajo y aprovechar los espacios de reunión gremial, para construir espacios seguros y dignos que mejoren las condiciones del gremio. Creación de la

Subcoordinación Nacional de Género conformada por especialistas en derechos humanos.

## Consideraciones finales o cómo mantener el fuego encendido

Mi casa se estaba quemando y sólo podía salvar una cosa. Decidí salvar el fuego.

Jean Cocteau

Durante estos ocho años, el ERI se ha convertido en un referente clave para quienes buscan tejer y destejer en comunidad los diversos procesos que involucran las prácticas teatrales, así como otorgar un lugar a lo que muchas veces se ha quedado guardado en las bitácoras, cajones o archivos privados de las y los creadores, perdiéndose en el olvido.

El ERI es un espacio seguro para hablar y denunciar historias que ya no se pueden seguir callando y romantizando; da testimonio del olvido y la precariedad laboral en la que viven las compañías, grupos y personas que hacen teatro, los riesgos que enfrentan en el trabajo de campo las creadoras al abordar temas como la desaparición, el problema sistemático de la falta de público y la violencia que aún persiste hacia las mujeres dentro del gremio.

Además, ha aportado a la creación de redes entre creadoras y creadores a nivel nacional e internacional, apoyando la gestación y desarrollo de proyectos de investigación y prácticas escénicas, pero sobre todo se ha consolidado como uno de los pocos espacios vivos en el país para tomar acuerdos y seguir pensando colectivamente por qué hacemos lo que hacemos y cómo lo hacemos.

Gracias al trabajo de quienes han conformado, a lo largo de estos años, la Dirección Artística, la Coordinación Nacional de Teatro, creadoras y todas las personas involucradas directa o indirectamente en la muestra, los ERI se han vuelto más diversos y horizontales, y han dejado de lado antiguos protagonismos de los “grandes directores o compañías” para dar lugar a la integración de voces jóvenes; tal es el caso de la directora Sayuri Navarro, quien fue integrante del programa Jóvenes a la Muestra y de los ERI en varias ocasiones, y ahora fue parte de la Dirección Artística de la 43 MNT. La participación activa y crítica de las y los Jóvenes a la Muestra ha sido fundamental para alimentar la reflexión y discusión, o como diría Cocteau, para “salvar el fuego”. Son ellas, ellos y elles las nuevas voces que demandan la transformación y construcción de espacios seguros, equitativos y dignos en el teatro mexicano.

Finalmente quiero apuntar algunas observaciones que tienen la intención de sumar y apoyar el trabajo de la Coordinación Nacional de Teatro. Me parece importante y necesario contemplar un ERI para los estados o ciudades sede, pues durante la muestra pude observar el deseo de creadoras y parte de la comunidad teatral de Guadalajara de participar y dialogar sobre temas locales. Tal vez en futuras muestras se pueda abrir un ERI para el estado anfitrión que atienda problemáticas específicas de su contexto.

Por otra parte, si bien es cierto que los ERI se han consolidado como parte de las actividades de la muestra, me parece que todavía hace falta difusión para promover la participación y diversidad de creadoras y creadores que sumen a la reflexión de las prácticas escénicas del país.

Por último, y como parte del registro realizado en este texto,

estaremos atentos al seguimiento que la DA dé a los acuerdos redactados por los Jóvenes a la Muestra, pues sin duda ellas, ellos y ellos son la posibilidad de salvar el fuego.

## Obras citadas

43 MNT, convocatoria: un horizonte de posibilidades. México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Secretaría de Cultura de Jalisco, 14 de abril de 2023. INBAL,

[https://inba.gob.mx/multimedia/convocatorias/2023/43MNT\\_Convocatoria.pdf](https://inba.gob.mx/multimedia/convocatorias/2023/43MNT_Convocatoria.pdf).

González, Luz. Correo electrónico para el autor. 31 de enero de 2024.

“Salvar el fuego: Encuentro de Reflexión e Intercambio”. Programa de la 43 Muestra Nacional de Teatro, llevada a cabo en Jalisco. Diseño de portada e interiores de Raúl Hernández, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Coordinación Nacional de Teatro, [2023], pp. 82-83.

“Jóvenes a la Muestra”. Programa de la 43 Muestra Nacional de Teatro, llevada a cabo en Jalisco. Diseño de portada e interiores de Raúl Hernández, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Coordinación Nacional de Teatro, [2023], pp. 102-103.

hooks, bell. *El deseo de cambiar: Hombres, masculinidad y amor*. Ediciones Ballterra, 2021.

---

**1** Jóvenes a la Muestra: 32 personas conformaron este grupo que cuenta con representantes de todos los estados del país.

**2** Luz González es egresada de la Universidad de las Artes de Yucatán (UNAY), de la licenciatura de Teatro. Gestora cultural independiente, su práctica escénica aborda la escena liminal, el estudio del cuerpo y el movimiento como contenedor de memoria personal y colectiva. Es docente del Centro Estatal de Bellas Artes en el área de Teatro e integrante de la octava generación de Jóvenes a la Muestra.

# Reescribamos la historia

Araceli Rebollo Hernández

CITRU

El único deber que tenemos con la historia es reescribirla.

Oscar Wilde

Una de mis labores en la Coordinación de Difusión del CITRU, al lado del personal académico que la conforma, es planear, gestionar y ejecutar las diferentes actividades que este centro necesita para difundir el trabajo de sus investigadoras e investigadores, así como aquéllas que nos vinculan con otras instancias institucionales. De 2018 a la fecha, he sido la encargada de supervisar el seguimiento crítico de la Muestra Nacional de Teatro (MNT), desde la conformación de grupos de observadoras y observadores hasta la publicación de los textos que se han generado como resultado de este acompañamiento.

El pasado 2023 fue el primer año que asistí como observadora. Los primeros cuestionamientos que me surgieron desde este lugar fueron los siguientes: ¿Qué significa para mí estar dentro de este equipo de especialistas? ¿Cómo me defino como observadora? Estas preguntas dieron las bases para hacer mis reflexiones desde dos ejes importantes para mi trabajo; el primero, como gestora y coordinadora operativa del seguimiento estos años, y el segundo, como académica cercana a los procesos de formación de las nuevas generaciones de creadoras y creadores de la escena.

Primero abordaré cronológicamente cada uno de los equipos de investigación que han realizado el seguimiento crítico de la muestra desde el 2018, quiénes los conformaron y un breve resumen de lo acontecido. En un segundo momento, y como resultado de mi labor como coordinadora operativa, haré una exploración alrededor del tema de la gestión cultural dentro de la administración pública; particularmente, trataré el caso de la organización del programa Jóvenes a la Muestra de la 43 MNT.

Escribir la historia del presente nunca ha sido fácil; aun así me parece relevante poder tener el recuento de estos cambios de mirada a lo largo de los cinco años que el CITRU ha sido responsable del seguimiento y observar sus combinaciones y avances. Así, desde la gestión, espero sumar una nueva perspectiva para estos procesos que se han enfocado en lo artístico, lo académico y las necesidades y problemáticas de la comunidad teatral.

Relatar a grandes rasgos las transformaciones que ha tenido el seguimiento, desde los integrantes que lo conforman y con ello los enfoques de investigación que se han implementado, resulta fundamental, sobre todo cuando se analizan políticas públicas como la muestra, cuyos cambios y nuevas iniciativas se reflejan año con año en la gestión y la práctica. Mas, con el paso del tiempo, olvidamos de dónde surgen todos estos movimientos. ¿Qué se hizo, quién lo hizo y por qué se hizo?

Como académica y gestora me interesa documentar el presente para que la muestra tenga un devenir enriquecedor y siga siendo un punto de encuentro para la comunidad, de reconocimiento entre pares, de disertación y de formación para las nuevas generaciones.

## Seguimientos críticos del CITRU (2018-2023)

Así pues, esta colaboración comenzó en el 2018, cuando la Coordinación Nacional de Teatro (CNT), en ese momento a cargo de Alberto Lomnitz, invitó al CITRU a participar como parte del seguimiento crítico que desde hacía algunos años era realizado por investigadoras e investigadores independientes de 17, *Instituto de Estudios Críticos*. La tarea era reunir al personal académico interesado en seguir el proceso de la Muestra Nacional de Teatro y hacer observaciones (textos) que sirvieran de guía para las próximas direcciones artísticas, así como a futuros equipos de la CNT.

Parecía sencillo, si pensamos que la labor del CITRU siempre ha estado enfocada en observar los fenómenos escénicos del país. Pero no resultó de esa forma. Sus especialistas deben cumplir con tiempos de entrega de sus propias investigaciones y el trabajo del seguimiento implicaba tiempo fuera de sus cronogramas. Por esta situación, no hubo ningún compañero adscrito al área de Investigación integrado al equipo de la 39 MNT de 2018, que se presentó en la Ciudad de México.

Por otro lado, al ser la encargada de reunir a este equipo y coordinar la logística de los viajes y la movilidad de mis colegas, así como el proceso editorial, decidí quedar fuera del grupo de personas que asistieron como observadoras. El trabajo de gestión que había realizado en años anteriores como coordinadora de Difusión del CITRU, para consolidar una cooperación interinstitucional con la CNT, por fin tenía oportunidad de mostrar resultados y no quería descuidar esa parte. Me enfoqué entonces en ser quien gestionaba y operaba, desde su escritorio, todo lo necesario para que esta primera colaboración se diera de la mejor manera, trabajando de la mano de

Haydeé Boetto (entonces subcoordinadora nacional de Teatro) y Alma Rosa Castillo (integrante de la Subcoordinación de Enlace con los Estados), con el objetivo de que los académicos y académicas voluntarias tuvieran una participación cómoda y todo lo necesario para llevar a cabo el seguimiento. Ese primer equipo estuvo conformado por Luis Alcocer, Denise Anzures, Agustín Elizondo, Isis García, Andrea Garza y, como coordinador académico, Rodolfo Obregón.

De estas seis personas, cinco formaban parte de la Coordinación de Difusión. Ya que esta área está a mi cargo, fácilmente pudimos hacer los movimientos necesarios para que la carga de trabajo se distribuyera adecuadamente y que, así, las y los participantes pudieran cumplir con este nuevo compromiso y no descuidar sus labores sustantivas en el CITRU. Para llevar a cabo esta tarea, Rodolfo Obregon convocó a reuniones donde se compartieron ideas y líneas de pensamiento. Se revisaron los tres seguimientos anteriores y se realizó un cronograma para no entorpecer las otras labores del personal académico. Tener una mente como la de Rodolfo Obregón, que ya había colaborado en otras ocasiones como observador de la muestra, garantizaba no sólo una perspectiva amplia, también un enfoque puntual de ciertos aspectos que sin duda resultaban relevantes para la elaboración de este primer acompañamiento a cargo del CITRU.

Se resaltó la necesidad de que el seguimiento crítico fuera un instrumento para la propia institución y no sólo una actividad más dentro de la muestra. Así, a partir del estudio de estos antecedentes, “el equipo del CITRU decidió trabajar este seguimiento conforme a dos líneas temáticas: la relación centro-periferia, que se enfatizaba al

sucedir en esta ocasión en la Ciudad de México, y la perspectiva de género, tema que no se agotó en la edición anterior y que permeó ampliamente su planeación y puesta en marcha” (Obregón, Introducción [39 MNT]). Bajo estas premisas se concretaron textos que sentaron en gran parte las bases para entablar el diálogo con la CNT y las futuras DA.

En 2019, la muestra número 40 se ejecutó con los nuevos ejes culturales establecidos por el gobierno federal que inició su administración en 2018. El equipo del seguimiento estuvo conformado por Denise Anzures, Juan Campesino, Agustín Elizondo, Israel Franco y Rodolfo Obregón nuevamente como coordinador académico. Se conformó desde las líneas curatoriales que la misma Coordinación Nacional de Teatro había planteado. Ese año se daría relevancia al teatro comunitario, a las puestas en escena realizadas por personas privadas de su libertad y a la problemática de la educación en el teatro. Por lo tanto, las personas que participaron fueron elegidas por ser especialistas en dichos temas y para darle continuidad al trabajo anterior:

... dada la fuerte sacudida del aparato público y los recortes presupuestales a que fue sometido durante el año, e hicieron temer incluso que la muestra no pudiera realizarse. No menos notable fue el cambio de orientación propuesto por las instituciones de cultura que introdujo un elemento ausente en las ediciones recientes del encuentro: el establecimiento de “ejes temáticos” que contrastan con la autonomía absoluta que gozaron anteriormente las respectivas direcciones artísticas. En este caso la institución, por medio de la Coordinación Nacional de Teatro (CNT), determinó *a priori* la presencia de un grupo de obras y actividades relacionadas con Teatro y educación, Teatro

comunitario y Teatro penitenciario. (Obregón, Introducción [40 MNT])

Para Olmos de Ita, la del 2019 fue la Muestra Nacional de Teatro de la austeridad, en todos los sentidos: por “los recortes al sector, los retrasos en los pagos al Programa Nacional de Teatro Escolar y la supresión de la mayoría de las muestras estatales y regionales, no existió en las actividades aledañas reivindicación, reflexión o debate profundo respecto a la precariedad del gremio. Sin embargo, la austeridad era evidente no sólo en lo ornamental sino en la programación misma...”. Para ese año y con la experiencia anterior, el equipo del CITRU hizo una serie de recomendaciones que la CNT ha ido implementando en la medida de lo posible, las cuales pueden consultarse en *40 Muestra Nacional de Teatro: Seguimiento crítico*, coordinado por Rodolfo Obregón. Es importante mencionar en este recuento dos de ellas que han permeado las subsecuentes muestras y, por lo tanto, los seguimientos. La primera, “como objetivo a mediano plazo[,] sería trabajar con las instituciones sedes y las sucesivas direcciones artísticas con al menos un año y medio de anticipación. Esto permitiría a ambas empaparse de los antecedentes, procesos y particularidades de la muestra y del desarrollo del teatro nacional” (Obregón, Introducción [40 MNT]). Y la segunda, la delimitación de líneas curatoriales por parte de la DA, que si bien ya se podía observar en otras direcciones artísticas, poco a poco este criterio se ha ido concretando como mirada singular de cada DA.

Un año antes de la 40 MNT, en el 2018, el movimiento #MeToo había revelado en redes sociales los abusos y violencias de género en todas las áreas artísticas. A partir de ese movimiento, se creó la Liga Mexicana de Mujeres de Teatro, que aspiraba a trabajar en conjunto

para hacer que las voces de las mujeres fueran escuchadas y se tomaran cartas en el asunto con respecto a estas problemáticas sistémicas. El 2019 fue su segundo año cerca de la muestra. Desde ese contexto, el CITRU recibió una observación de la Liga sobre la conformación del seguimiento crítico de la 40 MNT: la mayoría de los integrantes eran hombres y se invitaba a tener una estructura más equilibrada en cuestión de género. Esta nota se tomó en cuenta para la 41 MNT.

Para el 2020, dadas las circunstancias de la emergencia sanitaria, era necesario un acompañamiento que diera lugar a la crítica, pero también a la escucha solidaria. Así, las investigadoras e investigadores que participaron en la muestra en el 2019 fueron convocados a dialogar con la comunidad artística sobre lo que a ésta le preocupaba. La equidad y violencia de género, la precarización del trabajo y el reconocimiento de poéticas fuera del centro fueron los temas más sobresalientes ese año, ya que, en lugar de muestra, se llevó a cabo de manera virtual el 5.º Congreso Nacional de Teatro.

Si bien la petición fue hacer un seguimiento crítico del Congreso, Luis Rodríguez, coordinador de Investigación del CITRU, acentuó la necesidad de escucha y compañía entre pares. Así, se organizaron mesas de trabajo que se apoyaron en los seguimientos de la 39 y 40 MNT, así como en un texto que sigue saliendo a colación, *Modelo a discusión: 35 años de la Muestra Nacional de Teatro*, coordinado por Rodolfo Obregón en el 2014, del cual se desprendieron grandes cambios que repercutieron tanto en la estructura de la muestra como en la forma de darle seguimiento a sus actividades.

El equipo para este encuentro virtual estuvo conformado por Luis Alcocer como observador de las nuevas tendencias escénicas; Denise

Anzures, que había trabajado con teatro penitenciario; Agustín Elizondo como coordinador editorial y observador de los temas de género; Israel Franco como especialista de teatro comunitario; Isis García, interesada en dar seguimiento a las becarias y becarios de la muestra y al trabajo de las mujeres; Luis Rodríguez como coordinador general y apoyo de la coordinación editorial. Además del acompañamiento de cerca, pudieron dialogar sobre las problemáticas que se presentaron en la comunidad durante el 2020. A la cabeza del enlace con el comité de organización del Congreso estaba Alejandra Serrano, quien también forma parte del personal académico del CITRU, y cuyo trabajo ha consistido en hacer el recuento del teatro nacional en los diferentes estados de la República.

Se llevaron a cabo mesas de trabajo fuera de línea, que después se abrieron al público, en las que se plantearon preguntas y posibles soluciones a las problemáticas que se habían abordado en cada una de ellas. De este Congreso, quedan las grabaciones que fueron transmitidas por diferentes canales de difusión de las compañías y colectivos participantes. Los ejes de trabajo fueron:

- Acciones frente a los problemas económicos, sociales y de salud de las y los creadores escénicos agudizadas por la contingencia.
- El retorno del espectador al teatro: recuperación, generación y fidelización de públicos.
- Reescribiendo horizontes para la producción teatral.
- Reescribiendo las relaciones de género en el ámbito teatral: producción, docencia, actuación.
- Reescribiendo el Congreso Nacional de Teatro: objetivos,

organización y continuidad. (“Abierta la convocatoria”)

Derivado de este encuentro y con una nueva persona al frente de la Coordinación Nacional de Teatro (Daniel Miranda), se convocó a las y los especialistas del seguimiento de la 41 MNT que se celebró en 2021. Esta muestra significó el reencuentro en los teatros después de la pandemia. La Ciudad de México recibió una parte de los grupos aceptados para participar, y la otra, el estado de Morelos. Por primera vez se llevaba a cabo una extensión de la muestra, cuya intención era crear un corredor cultural que implicaba un intercambio constante de personas para activar el flujo turístico. Los resultados y observaciones de esto pueden consultarse en el texto “Caminos por recorrer. Extensión de la 41 MNT en Morelos”, de Alejandra Serrano.

Así, con un Centro Cultural del Bosque en remodelación, las medidas necesarias para la emergencia sanitaria, nuevas formas de hacer y ver teatro, se acuñó el término de *corredor artístico* para representar las actividades que se realizaban en ambos estados, lo que dio un plus a la muestra como política cultural.

Fue un reencuentro a lo grande. Esta muestra estuvo acompañada, además, de la Feria del Libro Teatral que resultó un éxito. Aquí me gustaría anotar que ese año la gestión de la CNT fue poco empática; el equipo de trabajo interno miraba de soslayo a la comunidad y sus condiciones precarias. O al menos ésa era la apreciación. Algunas creadoras y creadores se manifestaron en redes sobre los errores de logística y el maltrato al que se sintieron expuestos. Dadas las condiciones de la muestra, se decidió en el CITRU que yo me encargaría de la gestión, planeación y ejecución de las actividades de la Feria junto con el equipo restante de la Coordinación de Difusión, y que

Luis Rodríguez guiaría la participación de las personas del seguimiento en las presentaciones de la muestra.

Desde las primeras reuniones, se notaba una reticencia para poder proporcionar las condiciones necesarias para realizar el trabajo de acompañamiento; a cualquier petición había una negación expresa de antemano, no había diálogo, no se buscaban alternativas y, sobre todo, parecía que el seguimiento crítico era sólo un capricho del CITRU para estar en la muestra. Ante las negativas que se recibían del equipo de producción, hacia el interior del seguimiento también comenzó a cuestionarse la participación de las y los colegas investigadores. Se hicieron preguntas fundamentales como ¿quién es el verdadero beneficiario del seguimiento?, ¿por qué se debe hacer?, ¿es propicio llevarlo a cabo? El personal académico decidió seguir adelante y observar todo el proceso de la muestra para poder entender ese comportamiento.

Con Agustín Elizondo y Luis Rodríguez a cargo de la coordinación de contenidos, Luis Alcocer, Denise Anzures, Isis García, Israel Franco y Alejandra Serrano como observadoras y observadores, el seguimiento de la 41 MNT se puso en marcha. Se resaltó el término de *corredor artístico* y su estado emergente. Por primera vez, Daniel Miranda manifestó sus intenciones de llevar la MNT a estados de la República donde nunca se hubiera realizado. A esto se sumaron una serie de observaciones de las cuales se tiene registro en los textos, que van desde lo más fundamental, como la conformación de la Dirección Artística, hasta casos más particulares, como las presentaciones de teatro virtual que daban cuenta del trabajo emprendido durante la pandemia.

Para algunas personas colaboradoras de la CNT, a cargo de la

producción de la MNT, era una labor sin sentido llevar a cabo un seguimiento que, a su parecer, no servía de mucho y nunca se tomaba en cuenta. Esto nos daba un panorama desolador, dado que se mostraba un desconocimiento profundo de los mismos procesos de gestión y colaboración hacia dentro del INBAL. Es importante destacar este tropiezo, porque fue a partir de esa corta visión que se replanteó la participación de las académicas y académicos en la siguiente muestra, cuya sede fue el estado de Coahuila. Se solicitó un trato digno para quienes asistían como observadores y las condiciones mínimas para poder hacer ese trabajo (traslados, hospedaje, alimentación y entradas para ver los montajes escénicos). Este replanteamiento fue escuchado por Daniel Miranda. Desafortunadamente, su escucha en ese momento aún no tenía eco al interior de su equipo administrativo; esto dio como resultado todas las anomalías y maltratos para una comunidad ya de por sí precarizada.

Fue para la 42 MNT en 2022 que se consideraron varias cosas para conformar el nuevo grupo académico. La muestra se fue al norte de la República, a un estado que por primera vez era anfitrión de este evento; es importante mencionar que la ciudad sede no fue su capital. También era la primera vez que se organizaba en condiciones regulares después de la pandemia.

Así llegamos a la 42 MNT; las condiciones, como ya mencioné, seguían sin ser las óptimas, había vacíos en la información, no se tenía certeza si un equipo grande de investigadores podría ser acogido por la muestra en Coahuila, además de que no se proporcionó la programación con el tiempo de antelación necesario para hacer las invitaciones pertinentes a las personas observadoras.

Después de una plática con Luis Rodríguez y Arturo Díaz, entonces director del CITRU, se decidió que Rocío Galicia, especialista en teatro del norte del país, estuviera dentro del grupo del seguimiento crítico. La producción de la muestra nos dio a conocer que sólo se tenía presupuesto para cuatro integrantes, por lo que el resto del equipo estuvo conformado por Isis García, Israel Franco y Agustín Elizondo. Para esta edición, Alejandra Serrano pudo viajar como participante con una puesta en escena; sin embargo, más adelante se integró como parte del seguimiento, al igual que Denise Anzures y yo, para complementar el acompañamiento con entrevistas y textos.

Las investigadoras y los investigadores a cargo hicieron un trabajo de gestión con la sede y lograron tener una presentación del seguimiento crítico del 2021 —que se transmitió en las redes de la plataforma de Teatro Mexicano a cargo de Alejandra Serrano—, sin difusión y en un lugar alejado de la actividad de la muestra, pero con la intención de dejar documentada la continuidad del proyecto.

Durante la realización de la muestra se fueron mostrando otras irregularidades y tropiezos en la organización. Teatristas varados y olvidados después de su función en espacios remotos, comida escasa y poca habilidad de resolución ante los problemas caracterizaron los primeros días. Pero afortunadamente, después de la tormenta viene la calma y la solidaridad de la comunidad teatral hizo que, como siempre, el teatro lograra salir adelante.

De la observación de esa muestra salieron temas que en otros seguimientos ya se habían abordado, pero cuya consolidación, como en todo proceso vivo, viene con el paso del tiempo. A partir del texto de Agustín Elizondo se puso atención en la conformación y función de la Dirección Artística como órgano rector de la muestra. Rocío

Galicia clarificó una de las finalidades del seguimiento crítico y dio las bases para replantear la necesidad de un acompañamiento, en conjunto con las observaciones de Isis García. Se sumaron a estos planteamientos un par de entrevistas que visibilizan el trabajo de gestión que demanda la MNT.

Así se ha desarrollado este ejercicio que, año tras año desde 2018, ha llevado a cabo el personal académico del CITRU en la Muestra Nacional de Teatro. Estos equipos se fueron rotando y sólo algunas compañeras conservaron su lugar dentro de él para dar continuidad al trabajo. El criterio para invitar a colaborar es la disponibilidad de tiempo para estar en la muestra los 10 días en que se presenta, tener relación con la comunidad artística y un interés profundo en observar el fenómeno teatral en el contexto de México. Si bien al inicio los investigadores se mostraron reacios a estos seguimientos, poco a poco, se ha entendido su relevancia, no sólo como una labor importante del CITRU, sino dentro de la planeación de la misma Muestra Nacional de Teatro.

En estos cinco años (39, 40, 41, 42 y 43 MNT), he visto, desde la gestión y la producción, cómo estos equipos de trabajo se han ido conformando con nuevas perspectivas que enriquecen y refuerzan algunas líneas institucionales que desde la Coordinación Nacional de Teatro y el plan de trabajo de la Secretaría de Cultura se han lanzado como ejes de la muestra.

El diálogo con las dos últimas direcciones artísticas ha sido más eficiente y continuo. Se ha logrado dar una perspectiva general de la muestra a través de la lectura de los seguimientos críticos, y en esta 43 MNT se ha puesto de manifiesto su utilidad como instrumento de continuidad y balance. Esta apertura ha sido posible gracias a la

escucha y el intercambio de ideas constante con la Coordinación Nacional de Teatro, a cargo, hasta septiembre de 2024, de Daniel Miranda, acompañado de Sheila Flores (subcoordinadora nacional de Teatro) y Pablo Edén Tejeda (subcoordinador de Enlace con los Estados); pues son éstas las cabezas que dan directrices no sólo al equipo ejecutivo, sino también a las personas que conforman la DA.

Algo que queda pendiente es trabajar de la mano con la Dirección Artística y la Coordinación Nacional de Teatro en la planeación de la muestra desde su convocatoria, no sólo como un organismo de observación y seguimiento, sino como uno de acompañamiento, que ayude a resaltar los aciertos y a visualizar posibilidades de cambio y renovación. Es claro que esta área de oportunidad se debe a los diferentes tiempos de gestión institucional que conllevan las actividades y funciones sustantivas de cada organismo involucrado, dado que la MNT cambia cada año de sede y las y los integrantes del equipo de producción, logística y operatividad varían según se configure ésta, además de la selección de la alineación de la DA.

Para el seguimiento de la 43 MNT era importante renovar las miradas y tener nuevos enfoques. A partir de una plática con Luis Rodríguez, se acordó que el equipo estaría conformado por Leticia Rodríguez (investigadora teatral y docente), Norma Yhared Lago Cázares (investigadora, docente y creadora escénica), Gonzalo Herrerías (creador escénico, músico y académico de la Coordinación de Difusión), Luis Rodríguez (coordinador de Investigación y creador escénico) y Araceli Rebollo (coordinadora de Difusión, directora escénica, docente y gestora cultural), del CITRU; y como invitado externo, J. Carlos Domínguez (profesor-investigador del Instituto Mora).

Pensamos que la diversidad es necesaria para una mejor apreciación del acontecimiento de la MNT. Los diversos ejes que se han abordado en esta ocasión —como se puede apreciar en cada texto de este e-pub— dan cuenta de algunas acciones fundamentales dentro de la estructura de la muestra que hasta ahora no habían sido registradas, como la iniciativa de Jóvenes a la Muestra y los Encuentros de Reflexión e Intercambio.

## La gestión como proceso creativo

Observar el trabajo de las diferentes gestoras y gestores que planean y coordinan las distintas actividades dentro de la muestra es una función que a partir del año pasado comenzó a ser importante, no sólo para visualizar este trabajo, también para atender los cambios sustanciales que estos perfiles han tenido para poder llevar a cabo su labor. Si bien en la edición número 42 se entrevistó a una figura emblemática como Alma Rosa Castillo, quien ha planeado y ejecutado la MNT por más de dos décadas, aún falta hablar de otras personas que la han sostenido desde su infraestructura durante mucho tiempo.

A lo largo de mi carrera en la administración pública, he visto cómo este oficio se desdeña, incluso por quienes se benefician de él. Creer que la burocracia no conlleva un proceso creativo es uno de los principales problemas para poder visibilizar la gestión en su totalidad; otro obstáculo es que los que están a cargo de los recursos públicos piensen que implica una posición de poder en lugar de un trabajo de servicio. Aquí quiero resaltar algo que tal vez hemos estado dando por hecho: que la administración pública, por el sólo hecho de existir, se ejecuta. Si bien el quehacer del gestor es lograr que las cosas sucedan, no siempre se obtienen resultados óptimos.

Otro punto que también se da por sentado es que cualquier persona del gremio teatral sabe quiénes y cómo se manejan los recursos públicos, que como ciudadanía nos interesan las funciones de la Subcoordinación de Enlace con los Estados de la CNT y su importancia en la realización de la MNT, así como quiénes y cómo eligen la Dirección Artística. Tal vez se tendrá que trabajar más a fondo y visibilizar a las personas que gestionan y ejecutan la muestra, para poder entender que los cambios de estructura no sólo tienen que ver con las nuevas tendencias en los escenarios del territorio mexicano, sino que corresponden a un trabajo creativo de gestión, presupuestos institucionales, habilidades de administración y sinergias venturosas, que en conjunto, además de atender las necesidades de cada edición, suscitan un conocimiento de la materia de trabajo en praxis que de otro modo sería imposible generar. En ese sentido, es pertinente entender el perfil de un gestor o gestora dentro de la gama de personas creadoras-investigadoras tal como lo plantea Jorge Dubatti cuando habla del pensamiento teatral: “Llamamos pensamiento teatral a la producción de conocimiento que el artista, el técnico artista y otros agentes de la actividad teatral generan desde/en/para/sobre la praxis teatral” (16).

En mi caso, el seguimiento no sólo se trata de gestionar los viáticos y las mejores condiciones para el equipo que lo realizará (transporte, alimentación, hospedaje, entradas para ver las puestas en escena, atender sus necesidades de operatividad), es también saber entablar el diálogo con los compañeros productores de la muestra, pues son ellos, realmente, quienes pueden brindar las condiciones óptimas a su alcance. Poner la creatividad al servicio de la administración de recursos, materiales o humanos, se dice sencillo, pero se requiere de un gran conocimiento y puesta en práctica. Pienso que esclarecer

estos procesos no sólo visibiliza el trabajo de las personas involucradas, también ayuda a crear espacios de confianza para y entre la comunidad teatral.

### Jóvenes a la Muestra

Dar seguimiento al seguimiento, desde la gestión y lo operativo, me ha enseñado a valorar aún más la producción y ejecución con los recursos públicos. Es por eso que me interesa, en este primer acercamiento como observadora, visualizar el trabajo y las transformaciones de lo que hoy se nombra como Jóvenes a la Muestra, un proyecto que se ha ido conformando por distintas miradas y que tiene su origen en y para la MNT; y cómo, a su vez ha ido creando perfiles y flujos de trabajo específicos para su realización.

No es un secreto que la gestión se ha realizado desde lo público y lo privado como un encargo social. Desde tiempos antiguos, este oficio se ha ejercido por personas que, a partir de su experiencia en los diferentes campos culturales y artísticos, pueden visualizar no sólo la pertinencia en el presente de una actividad dada, sino la necesidad de cambios en ella y las posibles mejoras en un futuro. Un gestor, además de ser un defensor de los derechos culturales, debe estar dispuesto a cambiar sus formas y perspectiva, haciéndose de herramientas que le ayuden a planear para el futuro, a sabiendas de que la cultura y el arte no son un producto, sino una producción en continua transformación.

Cada sociedad, cada época y cada actividad humana tienen sus formas de hacer gestión; pero si hay algo que podemos poner como prioridad en la actualidad es proceder con base en los derechos y no en las demandas. Esta acción resulta casi imposible si pensamos que

la Muestra Nacional de Teatro es una política que se mueve de sede y, por lo tanto, conlleva cada año necesidades diferentes. Por tal motivo, y como ejemplo de una gestión creativa que ha dado resultados a mediano plazo, presentamos dos entrevistas y un manifiesto que revelan la continuidad, pero también las transformaciones y logros, que ha tenido el programa de becarios de la MNT, el cual da paso a Jóvenes a la Muestra.

Sirvan entonces estas reflexiones como guía para la lectora o lector de los textos que se presentan a continuación (en el apartado de Anexos), para que pueda visualizar el tiempo, dedicación y trabajo de gestión que cada actividad dentro de la administración pública lleva consigo. En primera instancia, se puede encontrar la entrevista con César Tapia, en la que se expone desde las incipientes intenciones de convocar estas miradas jóvenes, para integrarlas a las actividades de la muestra, hasta cómo fue esta gestación desde la administración pública y todo lo que necesitó una iniciativa de esta naturaleza. En segundo lugar, una breve pero profunda entrevista con Karina López y Berenice Romero, quienes han trabajado con las diferentes juventudes de los estados reunidas en la muestra a lo largo de estos años. Y por último, el “Manifiesto de un teatro joven”, escrito por las becarias y becarios de Jóvenes a la Muestra de la 43 MNT, que intenta construir un teatro para el futuro, que aunque parece incierto, planta una semilla que debe ser cuidada y madurar con la ayuda de la gestión y administración pública. Este manifiesto no pudo haber ocurrido sin la ayuda y acompañamiento de Sayuri Navarro y Karina López.

Esto me da pie para exponer mi mirada como profesora universitaria. Año con año veo desfilar en las aulas a por lo menos un centenar de personas que se forman para los escenarios mexicanos. Muchas de

ellas con la esperanza de contar con apoyos institucionales para la realización de sus proyectos, pero sin tener la guía necesaria para lograrlo en la práctica. Es por eso que me era indispensable observar la evolución que ha tenido el programa de becarios dentro de Jóvenes a la Muestra. En este primer acercamiento, pude observar el cuidado de cada una de las personas involucradas para que las y los becarios se sintieran seguros en un ambiente libre de violencia.

Por otro lado, considero indispensable visibilizar este programa como uno de los motores principales para los Encuentros de Reflexión e Intercambio de la 43 MNT. La convivencia entre creadoras y creadores invitados y los becarios y becarias participantes hacía de cada reunión una experiencia reflexiva, así como afectiva, y encaminaba a las y los participantes a seguir observando con detenimiento las puestas en escena que tenían lugar cada día.

Como profesora en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), considero importante resaltar cómo este programa se ha convertido en un espacio profesionalizante. Para muchas de las becarias y becarios era la primera vez en contacto directo con creadoras y creadores profesionales de otros estados del país; era la oportunidad de observar la cantidad y diversidad de puestas en escenas, y de situarse dentro de la comunidad teatral del país. Tener una perspectiva general de los modos y medios de producción que cada estado de la República trabaja y saber cuáles son los retos hacia el futuro ayuda a ser parte de este espectro nacional.

Desafortunadamente este programa sólo tiene cabida para una persona por estado; aun así, a través de los años, se han creado redes de jóvenes creadoras y creadores que siguen operando en

intercambios y encuentros, como lo vemos en la entrevista a Tapia. Durante una de las sesiones con la generación de la 43 MNT, fue patente la importancia que ha tenido Jóvenes a la Muestra, que permitió una reunión con exbecarios de otras ediciones, en la que se compartieron experiencias dentro y fuera del evento. Algunas de las personas que asistieron a esta reunión se presentaron no sólo como exbecarias, sino como servidoras públicas y/o gestoras de iniciativas públicas y privadas en sus estados.

Sin embargo, me parece pertinente observar que no existe un mecanismo real de seguimiento para estas personas becarias después de la MNT ni visibilidad de las bitácoras que ellas mismas elaboran a partir de su participación y observaciones en y sobre la muestra. Considero importante resaltar que sería de mayor beneficio revisar estos trabajos e implementar un plan a mediano plazo para tener un panorama mayor con respecto a los alcances del proyecto de Jóvenes a la Muestra. Pienso que esto puede ayudar a observar los perfiles e intereses de las y los jóvenes creadores, así como las fortalezas y áreas de oportunidad en cada estado.

## Conclusiones

En este primer acercamiento como observadora concluyo lo siguiente:

- Falta mucho por hacer para que el trabajo de gestión sea visible como un eje fundamental de la MNT, como generador de conocimiento y para poner a la cultura y el arte como productores de ciudadanía.
- Si bien los ejes temáticos y el trabajo de la Dirección Artística son parte fundamental de este engranaje, hay que insistir en

transparentar los procesos de gestión, producción y administración que dan contención a esta gran puesta en escena que es la MNT.

- Los beneficios que puede brindar la lectura de estos seguimientos a las y los jóvenes creadores son: tener un panorama más amplio sobre los perfiles profesionales y campos laborales al egresar de las licenciaturas en Arte Dramático y Teatro que hay en el país y las diferentes tendencias, modos y medios de producción que existen.

## Obras citadas

“Abierta la convocatoria del 5.º Congreso Nacional de Teatro”. *Teatro Mexicano*, 15 de julio de 2020, <https://teatromexicano.com.mx/8780/abierta-la-convocatoria-del-5-congreso-nacional-de-teatro/>.

Dubatti, Jorge. “El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la Praxis”. *La Escalera: Anuario de la Facultad de Arte*, núm. 29, 2019, <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/820>.

Obregón, Rodolfo. Introducción. *39 Muestra Nacional de Teatro: Seguimiento crítico*, coordinado por Rodolfo Obregón, INBAL / CITRU / Coordinación Nacional de Teatro, 2019. E-pub. INBA Digital, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2303>.

———. Introducción. *40 Muestra Nacional de Teatro: Seguimiento crítico*, coordinado por Rodolfo Obregón, INBAL / CITRU / Coordinación Nacional de Teatro, 2020. E-pub. INBA Digital, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2591>.

———, coordinación. *Modelo a discusión: 35 años de la Muestra Nacional de Teatro*. Conaculta / INBAL / Coordinación Nacional de Teatro / Conarte, 2014. INBA Digital, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2597>.

Olmos de Ita, Enrique. “La Muestra Nacional de Teatro de la austeridad”. *Letras Libres*, 19 de diciembre de 2019, <https://letraslibres.com/arte/la-muestra-nacional->

de-teatro-de-la-austeridad/.

Serrano, Alejandra. "Caminos por recorrer. Extensión de la 41 MNT en Morelos". 41 *Muestra Nacional de Teatro: Seguimiento crítico*, coordinado por Luis Rodríguez y Agustín Elizondo Levet, INBAL / CITRU / Coordinación Nacional de Teatro, 2022. E-pub. INBA Digital, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2770>.



# **Anexos**

---

## MANIFIESTO DE UN TEATRO JOVEN

Yo sueño con un teatro joven que pueda romper las tradiciones dolorosas y encontrar su propio camino.

Los años de vida no indican la experiencia ni los momentos cumbre de una persona, sino la necesidad y gusto por ser trotamundos. El teatro joven, así como el teatro con décadas de trayectoria, no debe ser medido sólo por el tiempo en la tierra de quien lo crea.

**¿Cómo esperan que juguemos un juego sin conocer las reglas?  
¿Cómo podemos jugar limpio si las reglas que nos enseñan son trampas?  
¿Cómo esperamos divertirnos en el proceso si la manera de jugar siempre ha sido por competencia?**

**R**<sub>ESILIENCIA</sub>

### **SER JOVEN ES EL MOMENTO EN EL QUE ME SIENTO MÁS VIVX**

Ser joven es cambio, es prueba/error/aprendizaje, es valentía, crecimiento, lucha... Sientes que te sobra vida, que todo está en efervescencia dentro de ti, que se te abren diferentes caminos y puedes elegir entre muchas posibilidades, pero también sientes la presión social de elegir una sola.

Una bocanada de vida que se abre paso ante cualquier dificultad.

**E**<sub>XISTENCIA</sub>

Ser joven es fuerza, es incendio e ilusión, es fragilidad, es sentir mucho, es crear conexiones. Ser joven es también pesado, a veces es cansado.

Ser joven es cuestionar los límites ya establecidos. Es mirar con nuevos ojos lo ya existente y redescubrir una y otra vez el mundo que nos compone.

Ser joven, también es no ser escuchadx, es tener tanto qué decir y pocos con quién hablar, es que duden de ti y tu capacidad, de tus conocimientos, a veces es sentir que ya no puedes más.

Pero también, a veces, casi siempre, es prenderle fuego a toda tu alma para correr hacia el futuro que deseas, es tirar las maletas por el balcón para volar ligero, es enfrentarte a miles de paredes que derrumbas con solo el eco de tu espíritu. Ser joven es vivir, aun cuando todo te orille a no hacerlo, en ese sentido, todxs somos jóvenes siempre.

Ser joven es estar inconforme, a contracorriente, es apoyar el cambio y **ser el cambio**, permitirse sentir, es no querer ser menospreciadx. Ser joven es una maravilla, pero a veces se siente como un martirio: un estado **e f í m e r o** que combina la renovación y la revolución, el aprendizaje con la ternura. Ser joven es llegar a un lugar que ya existe y descubrirlo, sentir al todo como algo nuevo, una planta que va floreciendo, mirar hacia atrás y recordar con detalle la vida desde el origen, porque está fresca la nacimiento. **Ser joven es ser consciencia**, es tener aún fuerte la conexión entre lx niñx que fuimos, y lx adultx que queremos ser, y justo por eso, querer hacer lo posible por abrazarlx, protegerlx y luchar a como dé lugar, para que este mundo en el que elx crece, en el que

crecemos, en el que crezco, sea mejor, sea digno, sea de **Amor.**

Es tener todos los rumbos posibles y saber que todos pueden ser recorridos porque apenas empieza el viaje.

Es tener todos los rumbos posibles y saber que todos pueden ser recorridos porque apenas empieza el viaje.

Es tener todos los rumbos posibles y saber que todos pueden ser recorridos porque apenas empieza el viaje.

**B**ONDAD

**Trajecto.**

Liminolidad.

**Cambio.**

SER JOVEN ES caminar con la mirada en la realidad podrida, devastada, lastimosa, cruel, generosa, esperanzadora o incierta y aun así desear el cambio y desear la vida. Es el paso desequilibrado por los preceptos y demandas sociales que dejaron nuestras generaciones pasadas, mientras la obstinación tira de la cuerda para seguir y reconstruir.

camino **CAMINA CAMINANTE**

Fruto ¿sin madurez? ¡**No** echado a perder, **no** podrido!

Es querer el mundo  
entero y hacer que  
ruede la vida en un  
cerrar de ojos.

H  
a  
m  
b  
r  
e

## ES SOÑAR QUE SE CUMPLA EL SUEÑO AJENO

Ser joven es levantar la mirada y darte cuenta de que es más corto el camino que has recorrido que el gran horizonte que tienes frente a ti. Es querer recorrer ese camino lo más rápido que puedas, escalar todos los árboles, oler todas las flores, comer todas las frutas y beber toda el agua del río. Ser joven es querer alcanzar el cielo de un salto y tomar la luna en las manos —¿para qué?— aún no sabemos...

Ser crítico con el mundo que se nos heredó, señalar las virtudes y deficiencias de este.  
Es considerar las afectaciones del presente, vinculando propuestas innovadoras para la resolución y contención de los problemas actuales.

Ser joven es entrometerse desde la novedad hacia lo ya establecido, buscando la **colectividad** y el bien social.

Ser joven es reconocer las experiencias adquiridas, el potencial de cada contexto y trabajar desde cada punto de vista sin demeritar la edad.

## E LECCIÓN

Ser joven podría ser el verbo de perseguir la utopía,  
es una chispa que enciende los motores necesarios para transformar.  
La energía se desborda.  
Caemos y aprendemos a caer.

—¡CUIDADO! También hay arrogancia—

La palanca de movimiento es la curiosidad de descubrir nuevas posibilidades. Curiosidad sobre todas las cosas, todas las personas y todos los sentires, todo nos conmueve, nada pasa desapercibido; empatizamos.

***Soñar con el amor, destruirse y construirse a cada segundo.***

SER JOVEN ES TENER SUEÑOS AUNQUE TE DIGAN QUE SON IMPOSIBLES  
¡Y CAMINAR PARA HACERLOS POSIBLES!

## ¿Qué es un teatro joven?

### Ingredientes principales:

Transformar, cuestionar, experimentar, construirse, representar, poner el cuerpo.  
Ser horizontal, revolucionarix, respetuosx.

El teatro joven es un teatro que **ABRAZA**, acompaña, **valida**, apoya y *escucha*.



El teatro joven es un estadio en la vida, una gran cantidad de energía y conciencia.



El teatro joven se deja llevar por la imaginación, juega, siente y se **TRANSFORMA**.



Está dispuesto a cuidar cada discurso con delicadeza e interés, reaccionando cuando sea necesario ante sus problemáticas.

El teatro joven SE OLVIDA de **limitaciones** por edad, tamaño y forma.

**Valida** otras identidades.

*Se ubica en su contexto actual, crea su historia  
partiendo o no de la que le antecede.*



Es espacio y tiempo dedicado para expresar la visión de quienes sostienen el presente con el ímpetu de **revolucionar**.

Es un teatro que crea nuevas maneras de caminar por el espacio

Es uno que toma lo que considera **NECESARIO** de las expresiones pasadas, para ser **adosadas** a los contextos contemporáneos.

Uno que comparte los descubrimientos con el otro, con el que observa👁️👁️.

Uno que se actualiza y construye nuevas formas de relacionarse a partir de las tecnologías. Busca herramientas desde lo interdisciplinario, entiende que el teatro no es solo de teatrers ni para teatrers. Uno que entiende que el teatro es para todas, todos y todes.

El teatro joven escucha a todas las voces.

Quiere **ACCIONAR** en lugares a donde nadie va, en donde no se ve teatro, donde las teatralidades son diversas, en las cárceles, en los hospitales, centros de rehabilitación, en los barrios, en las ciudades, en los campos y en las flores.

Un teatro joven es el teatro que se atreve a experimentar nuevas formas de crear  
Un teatro joven es el teatro que se atreve a experimentar nuevas formas de crear  
Un teatro joven es el teatro que se atreve a experimentar nuevas formas de crear

Es un **TEATRO FLUIDO**, teatro agua, teatro aire, que cabe en todos los moldes y se adapta a las circunstancias con tal de seguir creando.

El teatro joven es un *gato curioso* que se mete en todas las cajas.

El teatro transforma, evoluciona, crece con cada idea y muere en cada época.

El teatro joven es un *ave fénix* ...

## El Teatro JOVEN es de todXs, no solo de & para TeatrerXs

¿Qué implica un teatro joven?

Revolución en las narrativas.

Hacer un teatro joven implica:

### **V-I-S-I-B-I-L-I-Z-A-R**

Encontrar nuevos lenguajes.

**Compartir** y ver otras realidades a través de la mirada del otrx.

Descubrir otras formas de contar historias, invitar a la deconstrucción de las audiencias, de los clásicos. Implica responsabilidad **con las múltiples realidades que nos acompañan**. Ver con una nueva mirada; incluyente, curiosa, de asombro, con alta escucha, con cuestionamientos sobre la posición en el presente, capaz de ver y de crear poéticas que resuenen. Una mirada fresca, diferente.

El teatro joven implica generar espacios seguros y libres de violencia. R 3 T 4 las deterioradas estructuras dominantes, pues lo desconocido, lo nuevo, será siempre temerario ante los ojos del opresor. El teatro joven se pregunta constantemente cómo aportar a través del amor.

### ***Amor = Teatro***

Implica indagar y cuestionar, desde sus propias tendencias y procesos, invita al espectador a preguntar, desde su postura, "eso que ha estado siempre aquí ¿merece seguir?". Un teatro joven entiende que todo puede y **DEBE** ser cuestionado.

Pero también implica **HUMILDAD** para reconocer cuando *NO se tiene la razón*.

Un teatro joven inventa palabras (**RAROCIDAD**)

Nombra lo desconocido y renombra lo conocido.

Implica desmitificarte de ti mismx.

Acompaña.

Implica convivir con quienes están y con lxs que no.  
Curiosidad y ganas de mirar, de probar, palpar,  
escuchar, oler y saborear el mundo. Correr  
hasta cansarse y volver a correr porque es  
divertido hacerlo. Bailar descalzxs, agarrarse  
los codos para abraz(s)arse y abraz(s)ar.  
Calor **calor calor**. Frente frío para todo lo que  
causa dolor. Resiliencia.

El teatro Joven implica:

Caer... levantarse... volver a caer... no querer levantarse... levantarse con duda...  
sentir que caes... recomponer... sentar los pies en el aquí y el ahora... dar el primer  
paso... continuar....

Porque un teatro joven se compromete con la búsqueda y el encuentro, equilibrar lo  
emocional y lo racional, evolucionar y despertar la digna rabia, saber que hay mucho  
que avanzar, mucho que dejar atrás y mucho que curar(se).

**D**ESPLIEGUE  
DE  
POSIBILIDADES

## NOSOTR~~XS~~ SOÑAMOS CON...

- ★ Soñamos con una teatralidad **inclusiva** y no violenta, en la cual podamos seguir  
llegando a muchos *rincones* de México.
- Soñamos con un programa móvil de **actualización pedagógica**, que llegue a  
todxs lxs docentes del país (incluso a lxs más alejados), donde actualicemos  
contenido a todxs lxs maestrxs necesitadxs de referentes.
- Soñamos con la posibilidad de **tomar los teatros** solos y empolvados de nuestras  
respectivas ciudades para que no mueran; y que esto no signifique perder nuestra  
estabilidad económica.

★ Soñamos con que nuestras escuelas tengan clases de producción, financiamiento y gestión para **NO ser esclavxs de un SISTEMA económico** del cual ignoramos.

→ Soñamos que el programa de teatro escolar esté vivo siempre.

● Soñamos con encontrar más **medios** para tener la posibilidad de continuar con nuestro camino.

★ Salirnos de las **N O R M a s**

y crear las nuestras, velando por la **SEGURIDAD** de todxs.

→ Soñamos con **diversos** teatros donde podamos experimentar.

● Soñamos con un gremio que sea generoso y que, aunque nuestras poéticas no sean las mismas, podamos *mirarnos, escucharnos y apoyarnos.*

★ Soñamos con un teatro que **CREE** y **CREA**, es decir, que proponga que podemos cambiar el presente y que, a través de la congruencia en nuestras acciones dentro y fuera de la escena, sigamos creciendo en colectivo, cada quien aportando su granito de arena.

→ Soñamos con un futuro en el que **VIVIR DEL TEATRO** no sea sinónimo de morir de hambre, que signifique una vida **digna** donde el factor económico no sea un impedimento para alejarnos de lo que amamos.

★ Soñamos con ser **libres** de escenificar nuestros discursos; lo que nos mueve, aqueja, motiva, y representa.

● Soñamos con **poetizar,**

**razonar,**

caminar,  
compartir,  
amar,  
expresar,  
sentir,  
cuestionar  
y resolver.



### **32 puntos para accionar el teatro joven (lo que pedimos y lo que estamos dispuestxs a dar)**

1. Cultivar rebeldía.
2. Construir desde el afecto.
3. No menospreciar la falta de experiencia.
4. Ser camino, acompañamiento y refugio para lxs que vienen después o a la par de nosotrxs.
5. Escuchar y ser escuchadxs.
6. Generosidad en todos los sentidos.
7. Crear puentes hechos de empatía, ternura y decisión.
8. Soñar en grande, pero empezar con los pies en la tierra.
9. Construir redes de apoyo, crear alianzas intergeneracionales.
10. Entender y ser consciente de hasta dónde puedo y cuándo debo pedir ayuda.
11. Hablar y crear desde mi contexto, conocer otros contextos y compartir, no apropiarse.
12. Compartir mis conocimientos, no ser egoísta con lxs otrxs.
13. Unirnos a desvendar a quienes se ven cegadxs por el adultocentrismo.
14. No menospreciar o subestimar la inteligencia del espectadorx.
15. No a las Vacas Sagradas.
16. Ser revolucionarie.
17. Compartir y acercar el teatro a niñxs, ancianxs, personas vulneradas, personas con discapacidad y quien lo necesite.
18. Cuidar las infancias y las adolescencias.
19. Dialogar y crear desde la responsabilidad afectiva.

20. Fomentar relaciones horizontales en espacios de trabajo, fuera fanatismos e idolatrías.
21. Respetar y acompañar los procesos de les demás.
22. Poner lx cuerpx.
23. Crear espacios seguros.
24. Permitirse sentir y respetar el sentir de lxs demás.
25. Festejar, disfrutar, permitir amar en todas las formas, soñar como cuando éramos niñxs y ser ese adultx que necesitábamos.
26. Compartir nuestra diversión, mover la cola con el reguetón, abrir y crear nuestros espacios de descanso y diversión hasta en el camión.
27. Cuidar lo nuevo.
28. Recuperar lo perdido y lo olvidado, tener presente lo presente.
29. No cegarnos a lo que nos duele.
30. Unirnos para exigir mejores condiciones laborales.
31. Crear desde mi herida, compartirla para crear un puente con lxs demás y así encontrarnos desde la profundidad.
32. Recordar siempre que no es la vida por el teatro, es el teatro para la vida.

## Profecía

... conjuro

El teatro será de todxs, sin etiquetas, en comunidad, en familia, en acuerpamiento.

... el teatro como origen y razón de la humanidad.

El teatro será disfrute y juego, pasión sin jerarquías.

... el pasado está frente a nosotrxs.

El fuego de la juventud seguirá alimentándose con la ofrenda del presente, de lxs demás jóvenes, lxs más jóvenes, con el libre juego de lxs más pequeñxs, esas primeras infancias que serán cuidadas y arropadas desde la creación.

El teatro reconocerá a la juventud como una idea y un símbolo, no demeritará ninguna propuesta por edad ni por experiencia, pues cualquier idea novedosa que proyecte un cambio significativo a la comunidad será analizada y escuchada.

Habrán espacios que nos legitimen, donde todxs podamos compartir un lugar, donde cualquier persona pueda acudir.

En ese teatro nuestra vulnerabilidad no será sinónimo de fragilidad sino de fortaleza.

## AUTOCRÍTICA

En ese teatro tanto creadores como espectadores nos sentiremos segurxs.

Ocuparemos espacios, abriremos espacios, recuperaremos espacios.

Y siempre recordaremos que la lucha fue para todxs, no solo para nosotrxs.

desde el amor

desde el amor

desde el amor

El reflejo en el espejo grita por ser visto y no podemos seguir volteando la mirada: es momento de observar nuestro propio reflejo con cuidado. La juventud se cuida, ponemos lx cuerpx y lx ponemos con cuidado, cuidamos lo que somos y cuidamos nuestros discursos.

teatro sanador, teatro ungüento

Queridx lectorx:

Este manifiesto es nuestro espacio que se sigue deconstruyendo y reinventando a partir de nuestras experiencias atravesadas por la juventud, sabemos que el tiempo corre y, por ello, es preciso reconocer que tal vez quienes escribimos esto ya no seamos jóvenes en un futuro y las juventudes hablarán de nuevos temas y lo incendiarán todo: adelante, renueven este manifiesto y resurjan de nuestras cenizas, pero por favor, salvemos este fuego amoroso que transforma todo sin destruirlo.

Te estamos invitando a una revolución sin guerra. ¿Te sumas?

*ESCRITO POR*

*Luna María Esparza Coronado*

*AGUASCALIENTES*

*Luis Antonio Ceceña Elizalde*

*BAJA CALIFORNIA*

*Ximena Guadalupe Zuñiga Ortega*

*BAJA CALIFORNIA SUR*

*Leticia Hernández Hernández*

*CAMPECHE*

*Clara Isabel Flores Araujo*

*CHIAPAS*

*Victor Efrén Hernández Castillo*

*CHIHUAHUA*

*Paulina Sandoval Toledo*

*CIUDAD DE MÉXICO*

*Carla Cecilia González López*

*COAHUILA*

*Daniel Enrique Campos Vázquez*

*COLIMA*

*Gerardo González Veloz*

*DURANGO*

*Ivette Cristal Valenzuela Peña*

*ESTADO DE MÉXICO*

*Claudia Elena Canchola Urbina*

*GUANAJUATO*

*Elena Gallardo Santos*

*GUERRERO*

*Antonio Oswaldo Jiménez Hernández*

*HIDALGO*

*Sandra Guadalupe González Castellón*

*JALISCO*

*Daniella Saucedo Pedraza*

*MICHOACÁN*

*Irving Aldair Toledano Castro*

*MORELOS*

*Vivian Citlally Macias Arceo*

*NAYARIT*

*Mayra Lizbeth Sánchez Cedillo*

*NUEVO LEÓN*

*Valeria Espino Gutiérrez*

*OAXACA*

*Iván Jesús Flores Tejeda*

*PUEBLA*

*Christian Jair Reyes Ferreira*

*QUERÉTARO*

*Teresita de Jesús Castillo Quiñones*

*QUINTANA ROO*

*Carlos Aurelio Gutiérrez Torres*

*SAN LUIS POTOSÍ*

*Zeira Zareth Montes Hernández*

*SINALOA*

*Daniela Sarai Castro Cota*

*SONORA*

*María José Ruiz Escalante*

*TABASCO*

*Abigail García Ramírez*

*TAMAULIPAS*

*Nadya Alonso Salvador*

*TLAXCALA*

*Oscar de Jesús Robles Moreno*

*VERACRUZ*

*María de la Luz González Cen*

*YUCATÁN*

*Guadalupe Alejandra Borjón Arroyo*

*ZACATECAS*

*Acompañamiento*

*Karina López y Sayuri Navarro*

# Entrevista a César Tapia: algunas transformaciones de la MNT

La entrevista fue realizada por Araceli Rebollo durante la 43 Muestra Nacional de Teatro, el jueves, 16 de noviembre de 2023, en Guadalajara, Jalisco, en compañía de Gonzalo Herrerías y Luis Rodríguez.

\*\*\*

**Araceli:** César Tapia es actor, gestor y promotor cultural. Actualmente se desarrolla como director de Culturas Comunitarias y Municipales de la Secretaría de Cultura del Estado de Nuevo León. Durante la administración de Juan Meliá en la Coordinación Nacional de Teatro, trabajó en la Subcoordinación de Enlace con los Estados. Él vio la transformación de la Muestra Nacional de Teatro (MNT) desde cerca y estuvo relacionado con el surgimiento de los Encuentros de Reflexión e Intercambio (ERI) y del Encuentro de Jóvenes a la Muestra.

Entonces, éstos son los dos temas que quisiéramos abordar contigo, César. Bueno, hoy vienes como programador, ¿no?

**César:** Así es.

**Gonzalo:** ¿De Monterrey?

**César:** De Nuevo León, sí.

**Araceli:** Si nos da tiempo, después te preguntaremos sobre ese tema, pero antes nos gustaría saber, por un lado ¿cómo fue administrativamente esta renovación o reestructuración de la MNT? Y,

por otro, si los ERI nacieron —según mi percepción— como la actividad que unía a los jóvenes (de Jóvenes a la Muestra) con los creadores de la MNT. Me gustaría que tú nos comentaras más sobre esto.

**César:** Quisiera irme un poco atrás en el tiempo, al 2014, a la Muestra Nacional de Teatro de Nuevo León, cuando se dio este giro que mencionas. En ese momento, la comunidad ya pedía y exigía una reestructuración, un cambio, porque la MNT era un modelo con una estructura que ya tenía varios años. Como Coordinación Nacional de Teatro, en este caso, con las autoridades y Juan Meliá, teníamos que prestar oído para ver cómo lograríamos ese cambio. A partir de un escrito de una mesa de reflexión, se generaron varias acciones en 2014; una de ellas fue hacer un libro digital en donde se consideró toda la historia previa de MNT, qué es lo que había sucedido, cómo había pasado, cómo era el ejercicio y demás.

Alberto Villarreal fue uno de los ponentes invitados; él hizo un planteamiento acerca de cómo podría ser y sobre cuál era la razón de ser de la MNT. Entonces, nosotros dijimos que él tenía que ser alguien de la Dirección Artística. Y conformamos una bastante plural, bastante bonita: Jorge Gayón de Aguascalientes, el Mosco [Luis Manuel Aguilar] de Jalisco, Sandra Muñoz de Tamaulipas, Alejandro Ricaño y Alberto Villarreal. La misión de esa Dirección Artística era, junto con la Coordinación, ir hacia una reformulación de la MNT.

A la par de esto, el 2015 fue para la Coordinación, para mí y para los estados un punto de cambio importante porque empezamos a hacer una alianza bastante sólida y efectiva —porque fue maravillosa administrativamente hablando— con la Dirección General de Vinculación Cultural, que en ese entonces estaba encabezada por Antonio Crestani y todo su equipo. Empezamos a hacer un trabajo de

colaboración, no solamente de trabajo en los estados. Lo que hace Vinculación es convocar a las áreas, a las disciplinas artísticas de música, danza y teatro para llevar a cabo ciertos proyectos y programas en el país. Esto, a raíz de todo aquel proyecto de apoyo a las instancias estatales de cultura, al que llamaban el “Subsidio piso”, porque había una “bolsita” que dejaban para proyectos federales.

Antonio Crestani nos llamó y nos dijo: “hay este dinero en estos estados”. Entonces fue que empezamos a plantear y a diseñar proyectos que tuvieran que ver con la disciplina teatral, en este caso con nuestro campo. Y se hicieron producciones, diplomados, un montón de cosas. También aprovechamos este cambio de la MNT y el trabajo que estábamos haciendo con la Dirección Artística, que fue arduo, porque prácticamente desde que se instauró en febrero hasta noviembre, que fue la muestra, nos veíamos todos los sábados. Los sábados al menos eran de once a una, nos veíamos por Zoom, — bueno, en aquel entonces era *Skype*—, para poder empezar a trabajar el planteamiento de la nueva convocatoria; fue cuando se empezó a dividir por secciones, por la producción, origen institucional, independiente y demás.

Cuando se construyó todo esto, no queríamos perder de vista que la razón de la MNT y de reunir a la comunidad era compartir. Así nació el Encuentro de Reflexión e Intercambio (ERI), en el que los mismos creadores eran los que se presentaban; todos los que participaban en la misma línea curatorial —en ese momento se les llamaba líneas curatoriales— compartían una mesa. Por ejemplo, los proyectos de origen institucional iban a la misma mesa, cuyo proceder se dividía en dos etapas. La primera era una reunión plenaria, en la cual cada compañía compartía su proceso, por el cual había llegado de manera

plenaria. Posterior a ello, se realizaba la segunda etapa, que se hacía ese mismo día y a manera de ejercicio práctico.

Por ejemplo, Richard Viqueira, a propósito de *Psico/Embutidos* que llevó con la compañía de teatro de la Universidad Veracruzana, habló del proyecto como institución —creo que era Luis Mario Moncada el director de la Orteuv (Organización Teatral de la Universidad Veracruzana)— y de cómo fue el proceso, ya que fue un giro también para la propia compañía veracruzana, porque mostrarse como se mostraron en *Psico/Embutidos* también fue un reto. Para compartir, Richard Viqueira hizo una clase, que era como una especie de *masterclass*, en donde compartió este proceso. Quienes presenciaban los montajes, podían tener la información y el contexto del origen de la producción, en términos de planeación, creación y demás, y de cómo abordaron, artísticamente, el montaje.

Esto es con respecto a los creadores; y ahí voy a los Jóvenes a la Muestra. Cuando estábamos trabajando con Vinculación, Crestani decía que él quería hacer algo que sucediera en todo el país. ¿Por qué? Porque él quería darle igualdad de condiciones a todos.

Se empezó a manejar la idea de que hubiera una compañía de cada estado. Logísticamente, es imposible hacerlo durante toda la MNT, porque cada compañía tenía cuatro o cinco personas, más los de la muestra; no hay hotel que te pueda soportar todo eso. Y moverlos en varios hoteles era también romper con esta dinámica de lo que se pretendía hacer. Históricamente, lo que hacía la MNT en algunos años era invitar observadores. El INBAL enviaba invitaciones a las instancias estatales de cultura para que mandaran a dos observadores. El criterio de selección no estaba definido para elegir a estas personas. Podía ir casi cualquiera; por ejemplo, te podían decir: “a ti, que hiciste

muy buen trabajo, te voy a mandar como premio a un lugar, a un evento, durante toda una semana, en Durango, en San Luis Potosí, todo pagado”. Y entonces, como no había un criterio para seleccionar, pues no era muy...

**Araceli:** Ni redituable, ni productivo, ni nada.

**César:** Sí, no era productivo, porque los perfiles eran distintos. Y lo que buscábamos nosotros es que el ejercicio no se hiciera desde una mirada pasiva, sino desde una mirada participativa. Y conversando, trabajando, llegamos a la conclusión de que uno de los mejores ejercicios era poder darles a los jóvenes —que son económicamente los que menos posibilidades tienen de financiarse un viaje, los que van empezando en esta carrera— la posibilidad de participar en un evento con la MNT y ver montajes de otras compañías que han tenido ya mucho tiempo trabajando, grandes maestros que a lo mejor son mencionados en clase; pensábamos que era una oportunidad importante. Entonces, vislumbramos un criterio de selección. Como estábamos empezando a trabajar y fueron los pininos de los proyectos de alcance nacional, en el 2016 —como nos salió bien en el 2015— fue cuando lanzamos el Programa Nacional de Teatro Escolar en todo el país, las muestras estatales en todo el territorio nacional. Hicimos el proyecto que se llamó “Becas de manutención para dos creadores en la Muestra Nacional de Teatro”.

Le dimos ese nombre porque fue la manera administrativa de poder homologarlo para todos los estados y que pudiera salir como un estímulo, y no que tú tuvieras que dar una factura para que se hiciera. El primer año fue prueba y error, porque algunos estados tuvieron un poco más dinero que otros, porque así estaba asignado el presupuesto. Fue un gran ejercicio en el 2015; fue una labor titánica

poder hacer que todos los estados pudieran mandar a sus becarios, lograr que no les pidieran el comprobante fiscal. Y bueno, lo logramos. Para eso, teníamos que generar la estructura una vez en la muestra. ¿Qué vamos a hacer? Ya tenemos los ERI. Aparte de los ERI, tenemos las funciones. Aparte de las funciones, ¿qué vamos a hacer con ellos? Entonces, generamos una dinámica en la que había un coordinador asignado para los becarios. Buscamos en todo el país quién lograra manejar un lenguaje joven, alguien que pudiera tener ese liderazgo para poder hacerlo. Y pues encontramos a David Jiménez Sánchez, de aquí de Jalisco, que fue el que los lideró la primera y la segunda ocasión.

**Araceli:** En 2015 y 2016.

**César:** Fue realmente un gran líder de los becarios, porque generó puntos de discusión. Pudimos detonar acciones en las cuales se mezclaban becarios de diferentes lugares, generar dinámicas para conocer diferentes realidades y empezar a sentar bases y redes de trabajo entre ellos mismos. Al final, la muestra de 2015 fue bien bonita, independientemente de la operación, de la ciudad y demás, porque tuvimos la visita de Rafael Tovar y de Teresa; de la directora general del INBAL, María Cristina García (“Maraki”); y de Antonio Crestani. Es decir, no solamente fue una muestra en la cual tuvimos una gran participación de creadores de todo el país, sino que también de las autoridades, que pudieron validar el ejercicio que se hizo en la MNT. Fue bastante interesante, y los que nutrían los ERI eran los jóvenes; fue un ejercicio redondo. Además del ERI y los becarios, se sumaron las muestras regionales de teatro que se recuperaron en el 2015 —en un ciclo especial que así se llamó— y, aparte, el Congreso Nacional de Teatro que nació también en la muestra de 2015.

**Araceli:** De 2015... porque yo me acuerdo que en el 2016, además de los ERI, los jóvenes iban también a todas las sesiones del Congreso.

**César:** Que el Congreso nació por iniciativa del INBAL, de la Coordinación, en el 2015 y 2016.

**Gonzalo:** ¿Y el Congreso era parte de la MNT, estaba dentro del proyecto?

**César:** Sí. Con todos estos cambios, también por esta necesidad de dialogar, se creó el primer Congreso; de hecho, diseñamos una plataforma especial, en donde se establecieron cuáles eran los tópicos y temas del Congreso. No sé cómo lo hicimos, ahora que lo veo en retrospectiva. Fueron demasiadas cosas las que sucedieron, y fue una explosión bastante padre para la MNT, porque sí hubo una participación realmente nacional, porque tuvimos a quienes participaron por convocatoria de la muestra, el resultado de las muestras regionales, los becarios de la “Beca de manutención” – ahora Jóvenes a la Muestra– y el Congreso Nacional de Teatro. Los ERI, por su lado, formaban parte de la estructura de la muestra; en ese sentido, para mí, fue un ejercicio completamente redondo, porque, por ejemplo, tú veías el montaje de *Psico/Embutidos* –volviendo a la referencia de antes–, escuchabas el origen de la producción y, aparte, tenías una sesión práctica con quien fue el director de la puesta. Entonces, los jóvenes, espectadores o visitantes ya no eran observadores pasivos, sino realmente agentes activos que participaban en la MNT, porque empezaron a detonar también el tema de participación en el Congreso Nacional de Teatro.

De hecho, de la muestra, se organizó la Red Sur, que fueron los del sureste que, como jóvenes, se organizaron. Y al final, para el cierre del

ERI, tuvieron una plática con el subdirector general de Bellas Artes, con el coordinador nacional de Teatro, con el director general de Vinculación Cultural, con la directora del Programa de Apoyo a Festivales Culturales y Artísticos (Profest), Astrid Juárez; también estaba yo, estábamos todos dialogando con los jóvenes a la muestra. Fue realmente un ejercicio de participación, en el cual no solamente la institución decía: “yo pongo la plataforma y ustedes lo hacen”, sino que escuchaba.

Para el 2016, la convocatoria se perfeccionó porque se dio igualdad para todos. Se les dio la misma cantidad a los becarios para que pudieran cubrir sus gastos de manutención en la ciudad sede y se les asignó un hotel determinado para que ellos estuvieran junto a su coordinador, para que pudieran desarrollar sus propias dinámicas participando de la MNT. De hecho, en ese entonces, en el 2016, les llevamos varias charlas y conversaciones. Por ejemplo, Aurora Cano no era parte de la Compañía Nacional de Teatro, sin embargo, ella detonó mucho la movilidad de manera internacional; por eso, buscamos una charla con ella, para que los jóvenes fueran despertando también su interés en la movilidad internacional.

**Araceli:** Sí, ya estaba el DramaFest.

**César:** Entonces, digamos que ése fue realmente el origen, fue un ejercicio institucional, un ejercicio de la Dirección Artística que pudimos aterrizar. Afortunadamente, Juan Meliá tiene mucha escucha; estábamos en el tema de lo administrativo, pero también de lo sustantivo. Fueron dos años maravillosos, porque la relación con Vinculación fue increíble, porque Vinculación se encargaba de lo administrativo, y yo me encargaba de lo sustantivo, y era una maravilla.

**Araceli:** Tú estabas mucho más enfocado en las actividades que ellos iban a realizar y no en lo administrativo, contrario a lo que sucede normalmente, que tienes que abarcar todo.

**César:** Iba con ellos y les decía “a tal estado, tal estado y tal estado no les han dado el estímulo”, y ellos inmediatamente marcaban, y a los dos días ya tenían el estímulo. Para mí era maravilloso porque hacíamos un gran equipo. Ellos eran especialistas en hacer lo que hacían, tenían relación con los estados, y nosotros teníamos el tiempo, las energías y la concentración para trabajar en lo sustantivo.

**Araceli:** Ahora que vienes como programador y que ves cómo ha ido evolucionando aquello que se gestó, ¿has tenido oportunidad de ver a los jóvenes o las actividades que hacen? ¿Cómo los ves tú ahora? ¿Has tenido oportunidad de convivir con ellos?

**César:** Mira, llegué apenas ayer y vi un ejercicio de un ERI. Creo que se han configurado ya de manera distinta, ya hay una convocatoria especial. No sé, pienso que a lo mejor ya es diferente o que la MNT atiende ya a otras necesidades. En aquel entonces, para nosotros fue muy relevante porque realmente atendía a la necesidad de poder seguir el diálogo a partir de lo que tú veías, en términos de construcción, en términos de referentes, porque creo que es importante que en la vida podamos trabajar con referentes pensando hacia dónde queremos ir, pero también de dónde venimos, para poder construir unas bases más sólidas que nos permitan generar discursos mucho más concretos, contundentes y trascendentes.

**Gonzalo:** ¿Y ahora cómo los percibes? Bueno, fuiste a ver el ERI de ayer, ¿no?

**César:** Sí. Y percibo a jóvenes mucho más participativos. Me parece

que en términos mediáticos y de relación, los jóvenes ya se comunican de manera distinta. Ahora hay otros tópicos y otros temas que les preocupan mucho, entre ellos, el tema de la violencia que me tocó ver ayer. Creo que es muy válido, también es parte de una realidad. ¿Cómo poder trasladar un discurso artístico? Creo que sería importante sumar esta reflexión para que el discurso y lo que plantean a partir del trabajo que se puede realizar de la erradicación de la violencia —tema que me tocó ayer— tengan diferentes caminos por los cuales transitar y que uno de ellos también sea el discurso artístico. Y quizá, en términos artísticos, sería importante que ellos puedan tener ese referente de cómo abordar esos temas para poder trabajar con su comunidad, pero sobre todo, trabajar en comunicar a los espectadores, a los ciudadanos o a los públicos a los que nos dirigimos.

**Araceli:** Y durante aquel periodo administrativo, ¿había algún medio para darles seguimiento a esos primeros jóvenes?, ¿hubo alguna especie de seguimiento con respecto a cómo regresaban a sus estados y qué habían gestionado?

**César:** Sí, por eso creo que fue importante David Jiménez, porque es una persona muy generosa que se involucra; terminó generando redes de comunicación, canales en los cuales él seguía en contacto con ellos, les pasaba información, le pasaban información también. Y algunos de los becarios, en 2016, fueron parte de puestas en escena o asistieron por su cuenta a la muestra de San Luis Potosí. Eso también fue muy relevante y un indicador de que realmente hay una consecuencia de todo esto. Sayuri Navarro fue una de las becarias de la MNT.

**Araceli:** Sí, fue de la primera generación. He estado en las actividades

de ahora de Jóvenes a la Muestra, y ella es realmente —además de las coordinadoras administrativas y de logística— la que ha estado colaborando mucho con respecto a las actividades de los jóvenes. Ha sido también muy gratificante ver cómo muchos de estos jóvenes a la muestra ahora vienen como participantes; ha sido superbonito. De hecho, hicieron una reunión con los participantes que fueron exjóvenes a la muestra y con los jóvenes a la muestra. Fue interesante.

**César:** Sobre todo porque me parece que es una experiencia de vida y de trabajo que, en este caso, para Sayuri, fue significativa, como lo fue o lo ha sido para todos los que han participado ahí. Va dependiendo de cada experiencia, de cómo lo capitaliza cada persona. Pero es importante tener esa posibilidad, poder capitalizarla como, por ejemplo, lo hizo ella, que logró aprovecharla y ser guía, con el antecedente de que formó parte de la primera generación. En ese sentido, me parece que sí es un programa efectivo que se tendría que continuar. Evidentemente va a haber cambios porque la realidad cambia, porque nosotros cambiamos, porque cambian los jóvenes, pero algo que sí tendría que permanecer es el espíritu de compartir y de generar un referente práctico que les permita crear su propio discurso artístico.

**Araceli:** Desde el año pasado, me interesa mucho no dejar pasar tanto tiempo para pensar la historia. A veces dejamos pasar un siglo y decimos: “ah, claro, había un señor que hizo esto hace cien años”. Creo que es importante retomar cada cinco o seis años a lo mucho, y documentar lo presente, porque de pronto estamos en medio de cambios tan vertiginosos que se nos olvida que estos cambios de la estructura de la MNT no son tan antiguos.

**César:** Sí, y que, sin embargo, son relevantes. Ahora veo que la Dirección Artística está muy unida, integrada, y ése fue su origen también. A fin de cuentas, la Dirección Artística no sólo hace una curaduría, una selección, sino que —al menos en donde yo estuve, como lo veo ahora— forma parte de lo que se quiere buscar con la muestra.

Realmente Nuevo León fue una gran sacudida para nosotros y para la MNT. Creo que fue caótica en el sentido de la ciudad, veníamos de los 43, veníamos de un contexto social también que involucraba mucho a la comunidad y una necesidad también de cambiar, de modificar, de orientar, de replantear. Yo te agradezco mucho que hagas este ejercicio de memoria porque, como te dije ahorita, es importante tener la historia y los referentes para saber desde dónde se construye, cuál fue el motivo, por qué existió, para saber hacia dónde queremos encaminar o hacia dónde se busca que se encamine la MNT. Y también, por qué no, en qué momento se va a volver a sacudir para volver a cambiar y adecuarse a una realidad y a una necesidad de la comunidad, de la creación. Es importante que vayamos viendo también el tema de la creación, seguir trabajando en eso.

**Araceli:** ¿Piensas que Jóvenes a la Muestra determina en gran parte la programación de la MNT y los ERI?

**César:** Algo que omití antes es que en el 2015 nacieron las líneas curatoriales, pero también el modelo de programación por invitación. La Dirección Artística, por medio de la convocatoria, lanzó esta propuesta de invitación a la propia comunidad; podía ser gente de la comunidad, podían ser gestores, podía ser cualquier persona que pudiera comunicar o proponer algún fenómeno escénico que *per se* no formara parte de este círculo que propone la muestra. Y así es

como se programó la Maroma Campesina, que cerró la MNT 2015, en la explanada de la Exedra de Aguascalientes. Fue un ejercicio bastante bonito ver la Maroma Campesina. Lograr ampliar la muestra abre también estas posibilidades de ver otras propuestas que forman parte incluso del cotidiano, de las tradiciones, porque la Maroma Campesina es un proceso de tradición que van heredando familiarmente. Que alguien, por ejemplo, un estudiante de Baja California Sur, tenga la oportunidad de ver una puesta como ésta, y tener el referente, puede ser muy significativo.

Respondiendo a tu pregunta de que si los jóvenes determinan la programación, yo creo que la MNT es un ejercicio que tiene que reflejar lo que sucede en el país: la creación, los discursos, la manera de contarlos. Y los jóvenes a la muestra son aquéllos que están viendo lo que realmente sucede en el país. Considero que podría funcionar como algo muy redondito: al final de cuentas los jóvenes están viendo y obteniendo sus referentes de lo que está pasando en el país, no solamente en términos discursivos, sino también en términos artísticos, y en formas de cómo hacer las cosas. Creo que la tarea de la MNT es conformar todo esto; que la muestra es programación, sí, pero también es compartir procesos, es reflexión y es saber a dónde vamos. Porque si no, no tiene sentido que todos estemos aquí durante todo este tiempo, viendo y encontrándonos, si no podemos pensar y ver lo que el otro hace, y saber de lo que el otro habla.

**Luis:** En estos encuentros de reflexión, los creadores que dan una clase magistral o enseñan sus propios saberes, sí están pensando entonces en ciertos creadores o creadoras que están en la muestra; sí son reconocidos como portadores de saberes específicos para

transmitir a una comunidad específica.

**César:** Claro, la premisa de la MNT del 2015 no era enseñar, era compartir. Entonces, se compartía el proceso por el cual se llegaba a los montajes. Los jóvenes a la muestra decidían con quién trabajar. En la mesa de la misma línea curatorial había cinco o seis personas, y esas cinco o seis personas armaban clínicas,<sup>1</sup> y los jóvenes se inscribían en ellas. Podían decir: “¿Sabes qué? Yo conozco a Araceli y me gustó lo que hizo; yo quiero saber cómo lo hizo, a mí me interesa, es parte de mi búsqueda y de mi discurso, y necesito que ella me comparta lo que sabe”.

**Araceli:** Las clínicas eran al mismo tiempo. Entonces, un joven podía decir: “Ah, pues los cuatro tienen una clínica, pero yo quiero irme con Luis”; y otro: “Yo quiero irme con Gonzalo”.

**César:** Pero la premisa que quiero dejar muy clara es que se trataba de compartir, no de enseñar.

**Luis:** Pero en ese sentido, de cualquier modo, al final no todo el mundo entraba a esas clínicas.

**César:** No, porque cada quien —era lo interesante—, tanto los jóvenes a la muestra como los participantes, determinaba a qué entrar. O sea, todas las clínicas tenían gente, tenían participantes.

**Araceli:** Tenían jóvenes y tenían participantes.

**César:** Es correcto, porque ellos determinaban quién les resultaba más interesante, que eso era lo enriquecedor.

**Luis:** Pero eso era una curaduría también de la Dirección Artística. Es decir, había esas propuestas y ellos decidían cuáles eran interesantes

como para poner en la carta y que los jóvenes eligieran.

**César:** Exactamente. A partir de la selección, una de las maneras para hacerlo, según la convocatoria, era que determinaran qué es lo que querían impartir, qué es lo que querían compartir. Ya cuando se aterrizaba la programación, se aterrizaban las mesas y las clínicas a nivel operativo. Entonces, realmente fue bien padre, por ejemplo, lo que nos permitió la Universidad de las Artes en Aguascalientes: tener la diversidad de espacios para que todo sucediera de manera simultánea.

**Araceli:** También en San Luis.

**César:** Sí, en San Luis.

**Luis:** Sí, hasta en León lo alcanzaron a hacer. Incluso, todavía tengo el formato que nos pedían para ver qué es lo que podíamos hacer de clínica o en qué mesa del médico participar, por eso lo tengo muy claro. Incluso se indicaban contenidos para la clínica: cuáles eran los que íbamos a abordar, cuál era el título, las necesidades, etc.

**César:** Quizás, en las dos últimas muestras que me tocaron, que fueron en 2015 y 2016, un indicador cualitativo fue la opinión de los jóvenes. Posterior a las clínicas, generaban un diálogo en el cual podían compartir lo que ellos habían recibido y visto ahí. Entonces, generaban este diálogo posterior, así que no quedaba solamente en un hecho efímero, que sucedió en dos o tres horas. A partir de ahí empezaron a hablar e intercambiarse redes sociales. O sea, por donde lo veamos, era bastante rico presenciarlo.

**Araceli:** Además, también coincidió con el *boom* de Facebook y esas cosas, ¿no? Pues qué chido.

**Gonzalo:** Tengo una pregunta que no es de estos temas, pero que la traigo ahí en la mente desde hace unos días. Me llama la atención que haya poca gente de Guadalajara, incluso que hace teatro o estudiantes de teatro, involucrada en la MNT, tanto como público como en actividades. Y me pregunto si eso ocurría o no en las otras muestras. Porque acá casi no he visto gente de Guadalajara. He estado platicando también con algunos chavos que ya ubiqué, que son de acá mismo. No hay mucha participación, ni siquiera de la universidad o de escuelas privadas. Quisiera saber cómo ha sido, cómo fue en otras muestras: si sí había más interés o si había más conexión con los públicos, específicamente con estudiantes de artes escénicas.

**César:** Mira, cada ciudad, cada estado, es un universo. Evidentemente, en las ciudades que son más pequeñas, hay más posibilidad de poder llegar y captar. Yo sí he visto mucha gente de la comunidad, porque están trabajando en la muestra también.

**Gonzalo:** ¿Como voluntarios?

**César:** Como voluntarios y en la organización. Mariana Villalpando, Oz Jiménez... De los que he visto, es gente que está trabajando; esto también es una parte del aprendizaje, o sea, te da herramientas como parte de la comunidad. Muy pocos lo saben, pero yo soy actor de formación. Y terminé en el tema de la gestión.

**Araceli:** “Yo lo que quería era actuar”, dice.

**César:** Me empezó a emocionar la gestión; pues es que se siente más padre hacer que las cosas sucedan. Tú puedes estar en una obra y decir: “Ah, órale, funciona”. Te aplauden, termina y ya, luego la otra obra. Pero ya cuando ves que puedes hacer que más cosas sucedan,

que se pueden hacer más obras... Imagínate cómo me sentía cuando llegamos al alcance nacional y que se dieron 32 producciones en todo el país. Es decir, eso es bonito. Y es una forma también de poder involucrarse en términos artísticos que pueden aplicarse en las propias compañías.

Desconozco cuál fue la mecánica aquí en Jalisco para convocar a la participación. Pero dentro de lo que me tocó a mí, la misma Universidad de las Artes en Aguascalientes participaba en la MNT. Aguascalientes creo que vino también aquí a Guadalajara. A partir de su muestra empezaron a organizar grupos de trabajo que van a otras muestras. Lo mismo con Michoacán. Es decir, que también es un punto importante de la MNT dejar algo que tenga una continuidad. Despertar un interés. Pero en un punto concreto, te hablo de lo que yo viví. Aquí, desconozco cuáles fueron los mecanismos o cuál sea la lógica para poder hacer la muestra. Yo creo que ahí quien te podría responder mejor sería gente de la Secretaría. Sí, Lourdes,<sup>2</sup> para ver cuáles son los vínculos que están haciendo para poder gestionar la participación.

**Araceli:** Desde donde yo lo observo, y tomando en cuenta las muestras que me han tocado, yo sí siento que en esta MNT el público sí está muy participativo. Obviamente, nosotros estamos en las funciones, donde van los participantes y no tenemos mucho contacto con la gente de Guadalajara. Pero las funciones para públicos se están llenando también, ¿no?

**César:** Sí.

**Luis:** No por nada las señoras de la fila que estuvieron una hora esperando.<sup>3</sup>

**Araceli:** Las señoras de la fila que llegaron a las seis de la tarde.

**Luis:** Y eso, en general.

**Araceli:** Sí, eso en general. Antes, por ejemplo, los participantes llegaban a su función. No había este encuentro con la comunidad y los participantes.

**César:** Y te voy a decir el hecho histórico. En 2010, 2011, es cuando tomamos la decisión de hacer las funciones para participantes. Es decir, decimos separarlas, y no en un sentido de “nosotros [los participantes] somos VIP, especiales”. Pude darme cuenta de que cuando la MNT publicaba las dos funciones, para públicos y para participantes, el público no se enteraba de quiénes eran participantes. Nosotros dentro de la organización del evento conocemos la dinámica, pero el público no. El público de la ciudad que participaba veía un montón de gente entrando con gafete, y ellos permanecían afuera, sin poder entrar.

Para mí, era una acción muy fuerte o violenta hacerle eso al espectador. ¿Qué hicimos? Pues sí, trabajar más, hacer una programación sólo para participantes que dábamos por escrito en un programa diferente, y hacer una programación abierta al público que se anuncia en redes sociales y en todos los lugares. Y entonces sí, no había distinción. Había gente de los participantes que no alcanzaba boleto y se iba a la función de público, pero entraba en el mismo proceso del público. Tenía que hacer fila. Y se acabaron los invitados especiales, se acabó toda esa cuestión, porque sí es importante darles la atención a los espectadores y al público local. La MNT sí es una muestra itinerante, pero es una que puede determinar o puede marcar cosas en los públicos locales. Y que, si no tenemos el cuidado

pertinente y atención a ellos, podemos generar una animadversión sobre las actividades que se desarrollan. Por eso, lo que dice Araceli es una buena observación: quizá [los participantes] van a las funciones como público, como espectadores, porque no debemos olvidar que también es obligación de quienes estudiamos teatro estar cerca y poder aprovechar al máximo todo lo que sucede, lo que es parte de nuestra formación.

**Luis:** Una pregunta más: ¿cuáles eran los criterios de cómo se gestionaba el estado al que iba la muestra?

**César:** ¿Cuáles eran los criterios? Bueno, primero, que lo solicitaran. Llegó una época en que sí nos dimos el lujo de decir: “¿a cuál podemos ir?”. Uno de los criterios también fue ¿qué es lo que como institución queremos detonar? ¿En dónde se necesita más?

**Luis:** Pero hay un abanico de opciones.

**César:** En alguna edición, puedo decir que tuvimos hasta tres opciones. La MNT es una inversión fuerte que hace un estado que debe de saber que tiene que contar con infraestructura para poder llevarla a cabo. Pero posteriormente a que levantaban la mano, se tenía que haber una revisión de las opciones que teníamos; hay una, dos o tres opciones, A, B y C: realmente, ¿qué podemos aportar en ese lugar? Posterior al A, B y C, detonar un movimiento, ¿es fácil de llegar?, ya vienen los términos operativos, ¿cuenta con infraestructura?, ¿es un punto al que pueden llegar fácilmente?

**Araceli:** Mantenimiento de los teatros, ¿no? También.

**César:** Sí, si cuentan con infraestructura. Cuando me hablaban y me preguntaban: “¿qué te necesito llevar?” Les respondía: “Manda una

carta, pero en tu carta tienes que incluirnos qué es lo que tienes”. En Durango, por ejemplo, tienen tres teatros, más un espacio independiente. En Durango fue donde nos inventamos la cajita negra, que luego la sumamos en Aguascalientes. Es decir, esa caja negra que montamos, que surge ahí, la adquiere la MNT como un activo de la muestra, que no tenía que ser un factor determinante que nos jugara en contra en algún estado. Me acuerdo de que en Durango la montamos dentro de una discoteca que estaba cerrada; en Aguascalientes, en un patio; en Monterrey no hubo necesidad porque ahí hay muchos teatros, pero en Aguascalientes la montamos en la Casa de la Cultura “Víctor Sandoval”, que es la sede del instituto, en la mera entrada, entonces teníamos prácticamente dos teatros, el de la cajita negra y el Teatro Antonio Leal, a tres pasos, en el mismo lugar.

Entonces, ¿cuáles eran los criterios? Eran éstos y que también nosotros pensábamos que la MNT tenía que dejar algo en el lugar, algo que se quedara. Cuando se sumaban espacios independientes —que esto muy pocos lo saben—, nos juntábamos con ellos y les preguntábamos: “¿Qué necesitan?”, “No, pues es que nos hacen falta unas graderías”, bueno, la muestra les daba unas graderías; la idea era que también la MNT dejara algo, y que también ellos formaran parte de esta participación.

**Araceli:** César, nos has dado un amplio panorama de algunas de las transformaciones que han impactado la estructura y desarrollo de la MNT, y que ahora, forman parte de su identidad. Te agradecemos mucho esta entrevista.

**Luis:** Muchas gracias por tus respuestas y por toda esta información tan valiosa que nos ofreces, César.

**César:** Muchas gracias a ustedes por interesarse en la historia.

---

- 1 Las clínicas de la MNT eran breves talleres para los jóvenes becarios de los estados; eran impartidas por los creadores de las puestas en escena seleccionadas, quienes compartían sus procesos y metodologías de trabajo.
- 2 Lourdes Ariadna González Pérez, secretaria de Cultura del estado de Jalisco desde 2021 a la fecha de esta entrevista.
- 3 Durante la 43 MNT el público local debía hacer una fila para entrar gratuitamente a las funciones de las puestas en escena seleccionadas; las filas eran largas y muchas veces el público esperaba una hora para la apertura de puertas.

# Entrevista a Karina López y Berenice Romero: el Encuentro de Jóvenes a la Muestra

La entrevista fue realizada por Araceli Rebollo en noviembre de 2023, dentro del marco de la 43 Muestra Nacional de Teatro, como parte del Seguimiento crítico a Karina López y Berenice Romero, coordinadoras generales del Encuentro Jóvenes a la Muestra. Se llevó a cabo por escrito por el poco tiempo que tenían libre las entrevistadas a lo largo de las actividades de la MNT.

\*\*\*

**Araceli:** Para coordinar este Encuentro de Jóvenes a la Muestra, ¿hicieron alguna investigación previa de las otras ediciones? ¿De qué manera y cuáles fueron sus referentes?

**Karina:** Sí, cada año el encuentro ha ido evolucionando a partir de los resultados y de la propia construcción de la Muestra Nacional de Teatro (MNT). He tenido la oportunidad de estar cerca del programa y colaborar de alguna forma en la organización desde que inició en el año 2015, en el marco de la 36 MNT de Aguascalientes, bajo el nombre “Becas de manutención de la Muestra Nacional de Teatro”. Era un programa de alcance nacional que involucraba al entonces Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través de la Dirección General de Vinculación Cultural; el Instituto Nacional de Bellas Artes, a través de la Coordinación Nacional de Teatro, en colaboración con los gobiernos estatales por medio de las instancias estatales de cultura.

Cada edición ha sido un referente para mí, primero, siendo colaboradora de la Coordinación Nacional de Teatro, teniendo interacción con las direcciones artísticas, después como espectadora del programa y por último como coordinadora de éste.

Después de ocho años, se puede ver cómo se va transformando. En Guadalajara, las personas que habitamos la MNT pudimos ser testigxs de los resultados, se llevó a cabo el primer encuentro con exbecarixs/jóvenes.

La voz de lxs jóvenes cada vez se escucha más y es algo que tuvo énfasis en esta edición.

Es la tercera vez que tengo el honor de ser coordinadora de Jóvenes a la Muestra y fue muy importante para mí hacer un análisis de las dos ediciones anteriores, revisar apuntes de los resultados generados, repensar a través de la experiencia, consultar los seguimientos críticos, abrir diálogo con otras personas; identificar las carencias que tengo como profesional y también las fortalezas, definir hasta dónde es responsabilidad de la coordinación las decisiones de lxs jóvenes, fortalecer mis conocimientos en contención emocional, ser una acompañante o facilitadora, verles como colegas y no maternar.

**Berenice:** Básicamente la información para conocer más del programa fue la referencia a la convocatoria actual, los relatos de ediciones anteriores y otro tanto las experiencias de viva voz de quien fue coordinadora, en este caso, Karina López. Traté de evitar conjeturas o conclusiones previas, pues por el trabajo que realizo en la Coordinación en el área de teatro para jóvenes audiencias, conozco la enorme posibilidad de los entornos que se generan a partir de la convivencia y de las experiencias particulares de cada persona.

Ésta es la primera vez que participo de manera directa dentro de la MNT y específicamente en Jóvenes a la Muestra.

**Araceli:** El perfil: ¿cómo se elige a los participantes?, ¿cuáles son los criterios de selección?

**Karina:** Actualmente, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, por conducto de la Coordinación Nacional de Teatro, emite una convocatoria a nivel nacional, donde se invita a participar a jóvenes en formación o jóvenes profesionales de todas las entidades federativas del país, de entre 18 y 29 años, que tengan interés en el teatro.

Los requisitos para participar son: cv actualizado, carta de motivos, formato de registro, identificación oficial y un documento oficial que compruebe su residencia en el estado por el que postulan.

Para la selección, primero deben pasar la fase administrativa; en esta edición el comité de selección estuvo conformado por la Dirección Artística, y los criterios de evaluación fueron: claridad en su exposición de motivos, solidez en la justificación de su interés, disposición a la participación en todas las actividades de la 43 MNT y capacidad de implicar los aprendizajes adquiridos en su trayectoria y comunidad.

**Araceli:** ¿De dónde salen los recursos para el encuentro?

**Karina:** En su inicio fue uno de los proyectos apoyados con recursos federales, por medio del Programa de Apoyos a la Cultura en su vertiente Apoyo a Instituciones Estatales de Cultura, de la Secretaría de Cultura federal; se emitían 32 convocatorias, una por cada entidad federativa. Después de algunas ediciones, el Instituto Nacional de

Bellas Artes y Literatura, a través de la Coordinación Nacional de Teatro, mantiene vivo el encuentro y es una sola convocatoria a nivel nacional.

**Araceli:** ¿Siempre ha sido así la organización?

**Karina:** No, ha ido evolucionando a partir de la propia estructura de la MNT y también de escuchar la voz de lxs jóvenes que participan en el programa, de tener retroalimentación con las personas que continúan en la organización de la muestra y que han tenido cercanía con el programa, así como pensar en los valores que promueve la institución. Cada año algo se ajusta; se busca siempre una mejora y se toman en cuenta las áreas de oportunidad que quedan visibles de ediciones anteriores. Al principio era muy poco el tiempo para que lxs participantes pudieran compartir sus sentipensares en colectivo; el tiempo de reflexión personal o de descanso era escaso, aunque la emoción de estar era más grande; el transporte ha sido un factor relevante como parte de la convivencia y unión.

**Araceli:** ¿Cuáles son los elementos constantes y cuáles las variables del encuentro en cuanto actividades?

**Karina:** Lo constante es que lxs seleccionadxs deben participar en las actividades académicas y/o de reflexión y asistir a las obras de teatro. Cada año se busca una representación nacional.

Lo variable es el tipo de actividades. Como se ha visto, el Encuentro de Reflexión e Intercambio (ERI) se va modificando según el criterio y la propuesta de cada Dirección Artística, lo cual repercute de manera directa en las actividades de Jóvenes a la Muestra, a veces puede ser un formato de mesa de reflexión, de ponencia o interactivo.

También, las actividades propias de Jóvenes a la Muestra van teniendo cambios, dependiendo de la programación, los horarios, las distancias entre lugares sedes, las temáticas, los intereses expresados por lxs participantes, el número de obras a las que pueden asistir, según la programación y el aforo de cada lugar.

**Araceli:** Este año, ¿cómo y quién propuso/coordinó académica o artísticamente las actividades?

**Karina:** Fue una construcción colectiva, donde participamos, en una primera fase, tres agentes: la Coordinación Nacional de Teatro, la Dirección Artística y la Coordinación de Jóvenes a la Muestra. Durante todo el desarrollo de la MNT, lxs jóvenes conformaron la cuarta parte para seguir construyendo el encuentro.

Por parte de la Dirección Artística tuvimos una gran compañera, Sayuri Navarro, quien estuvo y sigue estando presente. Desde el análisis y definición de actividades, aportando todo el conocimiento que tiene como artista y como una mujer que, a través del arte, incide en la creación y fortalecimiento de espacios seguros. Ha sido una guía en la reflexión y en la construcción del diálogo desde lo académico, lo artístico y lo social.

Berenice Romero y yo, convocadas por la Coordinación Nacional de Teatro, estuvimos al frente de la coordinación del programa. Participamos desde la reflexión, las propuestas y la definición de actividades, así como en la organización, operación, logística y revisión de requerimientos técnicos. También nos acompañó Mónica Camacho de la Secretaría de Cultura del estado de Jalisco.

El acompañamiento a lxs jóvenes inició con la publicación de resultados, el seguimiento de la compra de los traslados de cada

persona y del trayecto de sus ciudades donde residen a la sede y viceversa, y continuó con los traslados locales, la asistencia a las actividades, etc.

**Araceli:** En su experiencia, ¿qué es lo que les ha mostrado/enseñado coordinar este encuentro?

**Karina:** Principalmente, la importancia de las juventudes y el valor de su voz. Reconocer que cuando somos niñxs o jóvenes, los enfoques adultocentristas pueden limitarnos en demasía, y al mismo tiempo ver que hay posibilidades de traspasar esas barreras.

Me ha enseñado también que como joven o joven que está transitando hacia una mirada adulta sigo teniendo voz, sigo aprendiendo, pero también tengo la posibilidad de brindar herramientas, de compartir experiencias con otras personas, de que no importa mi edad, el género y que la rebeldía no es mala.

Estoy por cumplir 10 años en el servicio público y cada año este encuentro me regala un cachito de un contexto nacional; también me hace ver que puedo incidir desde el trabajo que realizo. Creo que, fortalecernos, escucharnos, reconocernos desde niñxs, nos llevará a otras maneras de pensar, otras maneras de relacionarnos con nosotrxs mismxs y con otrxs durante todo el desarrollo de nuestra vida, hasta llegar a la vejez, y que de esa forma podemos repercutir. Un ejemplo claro es en la búsqueda de la erradicación de las violencias, de la erradicación de procesos de enseñanza agresivos, de la creación de espacios seguros y del reconocimiento del trabajo de otrxs para aplaudirlo.

También me ha enseñado que falta mucho camino por recorrer, que tal vez no me toque verlo, pero que las posibilidades de mantener una

vida digna de lxs artistas, sin la constante preocupación por la sostenibilidad o en la búsqueda de justicia económica, aún están lejos.

**Berenice:** Como lo comenté anteriormente, busqué que mi participación en las actividades previas y durante la MNT no partieran de establecer ideas preconcebidas y que lo que conocía del programa, junto al día a día en el transcurrir de la planeación, fuera dando pauta a guiar mejor mi colaboración, siempre de la mano de Karina López, quien conoce muy bien cómo funciona, y procurando que la operatividad fuera eficiente. Conocemos, como bien menciona Karina, el trabajo en el ámbito público desde hace ya varios años; en mi caso, en la Coordinación desde hace 20. Es para mí toda una nueva experiencia conocer a cada participante, pues desde sus muy particulares referencias hicieron un aporte importante a la mirada actual del teatro en el país. Particularmente, cambiaron mi perspectiva de la MNT respecto a la importancia de escuchar la diversidad de voces, de las formas de configuración que tiene el teatro según su contexto y de la alta relevancia que implica que todo el país en algún momento del año tenga un espacio para coincidir, sea cual sea su manera de trabajo. Habrá habido discrepancias, coexistirían puntos de vista distintos, pero algo ocurrió en cada persona asistente en las actividades.

Personalmente, me permitió crecer mi visión del pulso actual de lo que pasa en otros lugares y aprender de todo lo ocurrido para mejorar tanto la actividad propia del programa —si es requerida mi participación nuevamente o no— como el trabajo que se hace para/con las jóvenes que tienen tanto que mostrar siempre y estar alertas como partícipes y responsables al mismo tiempo.

**Araceli:** ¿Hay alguna historia de vida de estas juventudes que

recuerden o les haya impactado?

**Karina:** Muchísimas; primero he podido mantener una relación de amistad con varias personas a partir de este encuentro. En las MNT, es una fortuna volver a coincidir con jóvenes de otras ediciones, ya sea que van como espectadores —porque fue algo tan importante que en los siguientes años regresan— que invitan a otras personas y promueven la asistencia de otrxs jóvenes, o como participantes. La MNT realmente les funciona como una plataforma donde las redes que forman se van transformando.

Hay historias diversas, por ejemplo, la persona que inició en una MNT como voluntaria, luego como participante de este encuentro y después como participante en otra modalidad, pero que además tiene un proyecto de mujeres con una visión nacional. He sabido de encuentros escénicos que se gestan a partir de Jóvenes a la Muestra. Historias de cómo haber ido a la MNT les abrió el panorama del teatro nacional, pues en sus lugares de origen o de residencia no tienen acceso a esa pluriculturalidad.

Más de una persona ha compartido que haber estado en el programa le salvó la vida, porque antes de él ya no se encontraba en este mundo. Esta parte para mí es muy importante, ya que hace años se suicidó una persona muy cercana a mí y me hubiera gustado que encontrara algo que le hubiera hecho voltear a ver otras posibilidades. Yo creo en el arte, creo en el teatro y creo en Jóvenes a la Muestra; la red de apoyo que se crea es muy importante y representativa.

**Berenice:** Coincido con Karina cuando dice que el arte, el teatro, es un apoyo importante y representativo. Y, en definitiva, el arte y el teatro salvan.

Muchas veces no son historias en un extremo complejo, pero aun así siempre hay algo que nos fortalece por medio de hacer teatro desde diferentes puestos. Por supuesto que, si hay comunidad, es aún más posible vivir, transitar un camino paralelo entre la realidad, la vida personal y las realidades ficcionadas a partir del teatro, sea cual sea nuestro papel en él.

**Araceli:** ¿Alguna reflexión o comentario que quieran agregar y crean importante sumar?

**Karina:** El fenómeno de la MNT y el impacto que tiene resultan en un sinfín de posibilidades; son como ramificaciones que a veces no se alcanzan a ver, como un manglar en el cual sus raíces crecen —de repente ves una rama que ya echó otra raíz— y se entrelazan para mantener un ecosistema diverso y para compartir con otras especies de seres vivos, que se protegen y protegen a otrxs.

Un ejemplo es la gestión que realizó Alexa Torres en Aguascalientes: a partir de la 36 MNT provocó un “miniencuentro” con sus alumnxs (porque ha organizado viajes a las muestras), que participaron en todo lo que les fue posible, tanto en el Encuentro de Reflexión e Intercambio como en presentaciones de libros y en las funciones. Alam Martínez, quien también formó parte de este ejercicio, fue participante de Jóvenes a la Muestra.

**Berenice:** Consideraría importante la suma de las contribuciones que cada joven realice en sus lugares de origen y cómo podrían repercutir en las siguientes ediciones; que se genere un cambio significativo en sus propios procesos de trabajo y hacia quienes planean dirigirlos; y que, derivado de esto, se encuentre un espacio tal vez previo o posterior a la MNT en el cual se conozcan estas posibilidades, así sean

proyectos aún en desarrollo.

# Entrevista con la Dirección Artística de la 43 MNT

Esta entrevista se realizó en la biblioteca del Edificio Arroniz de la Secretaría de Cultura de Jalisco, dentro del marco de la 43 Muestra Nacional de Teatro, presentada en Guadalajara. Estuvieron presentes Daniel Miranda y Sheila Flores (coordinador y subcoordinadora nacional de Teatro hasta septiembre de 2024), el equipo del seguimiento crítico y la Dirección Artística conformada por Mariana Gándara, Sayuri Navarro, Guadalupe de la Mora, Claudio Valdés Kuri y Laura Iveth López.

\*\*\*

**Luis:** Gracias por aceptar este diálogo; yo sé que las agenda están superllenas, sobre todo previo a la muestra. Les agradezco su presencia y les presento al equipo del seguimiento crítico de este año. Nos acompañan: Yhared Lago, performancera, investigadora y parte de la línea de investigación Performatividad y Espacios Liminales en el CITRU; Leticia Rodríguez, investigadora del CITRU que está integrada a la maestría en Investigación Teatral; como académico invitado, Carlos Domínguez, del Instituto Mora, especialista en sociología, quien acaba de sacar un libro muy interesante sobre teatreros independientes; Araceli Rebollo, nuestra coordinadora de Difusión, investigadora del CITRU, coordinadora operativa del seguimiento; Gonzalo Herrerías, investigador y teatrero, quien hizo un trabajo muy interesante cuando salió de la facultad [llamado] *Campo de ruinas*.

Me gustaría comenzar preguntándoles: ¿Cómo se sienten? ¿Cómo va

la muestra? ¿Cómo la están viviendo? ¿Qué está pasando ahorita? Es decir, ¿cómo llegaron a esto? ¿Cómo lo negociaron? ¿Qué se propusieron? Conocemos lo que ustedes plasmaron en la convocatoria, ¿cómo la estructuraron?

**Claudio:** Me gustaría empezar, porque yo estuve en una muestra hace tiempo. Fue en San Luis Potosí, hace casi 10 años, en 2016; ahí hubo cambios interesantes. Estaba mucho “El deshuesadero” [conversatorio o desmontaje]: todos los días se analizaban las obras, pero había pocos elementos de reflexión para hacerlo, y realmente eso era un deshuesadero. Era de terror presentar algo e ir al deshuesadero, era algo así como “vas al matadero”, era muy voraz, pero yo creo que todo tiene su utilidad según su contexto. En ese entonces, veníamos de un tipo de educación que por algo funcionaba, hubo que cambiar, pero de algo servía enfrentar frontalmente lo que no funcionaba de tu discurso.

Y me da mucho gusto ver años después cómo ha derivado el cambio. En ese entonces, uno viajaba a ver las obras por el país, porque tenían menos producción; ahora, porque hay mayor producción, el medio [para seleccionar las obras] es el video. Yo diré que en aquel entonces también era un asunto de calidad —tema que hemos discutido mucho—, que era lo mejor del país y, claro, se inclinaba a ciertos centros de creación, obviamente, de la Ciudad de México, Guanajuato, Veracruz, ciertos lugares en los que se focalizaba mucho la producción. En esa muestra, se produjeron obras para incluir estados que generalmente no estaban presentes; como cuatro o seis obras... fue interesante.

Pero ahora me encontré con algo bien padre, que fue buscar la representatividad, claro, aunada a la calidad. Había que elegir por representatividad del país; antes que nada, la mayor cantidad de

estados posible y dentro de eso, [líneas como] género, minorías... y eso creo que lo cuidamos mucho: que el contenido fuera poderoso y que tuviera la máxima calidad dentro de ese grupo que estaba representando. Personalmente, creo que sí se logró. De pronto, a los chicos de Jóvenes a la Muestra, que nos cuestionan mucho, [queríamos] hacerles entender que es un asunto de representatividad muy importante. Por ejemplo, este grupo de Monterrey de mujeres mayores [que presentaron la obra *Calígula*] tenía que estar [seleccionado] porque era un trabajo de grupo, porque había pocos grupos con mucho tiempo; además, esa edad no está representada en la muestra, porque la mayoría de los creadores están en los 35 años para abajo. Buscamos mucho ese equilibrio.

**Laura:** Yo quisiera agregar algo. A mí me tocó ser espectadora muchas veces de la muestra nacional, porque vivía en Monterrey, ¿se acuerdan que antes Monterrey era la sede oficial? Para mí, era un momento del año en el que había que ir al teatro, estaba ahí como público, y luego, cuando empecé a hacer teatro de manera profesional, me tocó ir a la muestra varias veces. Para mí la Dirección Artística (DA) era como esos creadores, particularmente hombres, directores que tenían muchos años haciendo teatro. Los veíamos como una nube. Ahí va la Dirección Artística...

A mí me gustó muchísimo la invitación, porque yo hago producción, y desde aquella mirada de esos años, yo jamás hubiera tenido un lugar en la Dirección Artística, porque estaba del lado de la producción y porque era mujer. Me parece que estar en la Dirección Artística con Sayuri, por ejemplo, con Mariana, con Lupita, con Claudio, hace también esta diversidad y, yo diría, permite que se democratice la Dirección Artística de la Muestra Nacional de Teatro (MNT), cuando

antes era impensable; y durante muchos años lo fue, porque para ser parte de la Dirección Artística tenías que tener, pues, tus canitas, ¿no? Como decía Claudio, y ya sin meternos tanto, la muestra era eso: ir y tener la piel lo suficientemente dura para aguantar lo que eso implicaba.

**Mariana:** Ésta es mi primera MNT en la que he tenido la oportunidad de estar completamente. Antes, estuve dos veces: una, como asistente de dirección (llegas, comes y te vas) y la otra como participante en un Encuentro de Reflexión e Intercambio (ERI), cuando estaba como coordinadora de Artes Vivas del Museo del Chopo. Pero nunca me había tocado ver el enorme fenómeno que es la Muestra Nacional de Teatro, cuando tienes la oportunidad de asistir, como lo estamos haciendo en este momento, a todo lo que está ocurriendo. Pienso que una de las cosas que más gusto me da es que, cuando empezamos este proceso con la Dirección Artística —que concuerdo profundamente con lo que ya dijeron Claudio y Laura—, lo que hicimos fue dar un paso atrás, preguntarnos, o mejor dicho cuestionarnos, ¿qué es una muestra? Sabíamos que no era un concurso, que no era un mercado, que no se basaba en la competencia y, a partir de ello, hicimos un trabajo tomando en cuenta la Dirección Artística anterior. Pensar la muestra como este encuentro, este momento —este mapeo, esta instantánea—, que permite la articulación gremial —algo que hemos enfatizado mucho en esta edición— y preguntarnos ¿de qué es capaz este encuentro entre personas que se dedican, desde prácticas muy distintas, a la misma cosa?, ¿qué podríamos lograr desde ahí?

También veo un cambio de esas políticas internas que tenía el gremio hace algunos años. Encuentro mucha generosidad en lo que está

ocurriendo, encuentro una verdadera escucha, que no está exenta, por suerte, de la crítica; incluso, como pasó en el ERI de ayer, se puede escuchar que alguien en voz alta diga: “Yo te pido una disculpa porque el otro día dije algo que resultó violento y no era mi intención”; que eso pase a mí me resulta profundamente esperanzador.

**Guadalupe:** Para mí fue una sorpresa que el trabajo se haya armonizado tanto. Me parece que el trabajo en la Dirección Artística ha sido muy armónico y hemos construido, hemos acordado, ha habido muchas coincidencias. La verdad es que yo tenía una expectativa como de conflicto, porque vengo de un país conflictivo, yo vengo de experiencias difíciles, en donde para llegar al acuerdo hay que ponerlo todo y hay que discutir. Yo venía preparada para eso, pensaba ¿qué va a pasar aquí?, porque venimos de experiencias muy diversas, porque no nos conocíamos.

Entonces, para mí ha sido una experiencia muy rica, muy enriquecedora, porque sí hubo este momento para detenernos, leer los documentos que ustedes han estado elaborando, conocer a la DA anterior y todo esto que nos heredó, leer las convocatorias. Yo pensé que era cosa de dos meses, pero no, es [trabajo de] todo el año. Vas teniendo oportunidades de articular estos acuerdos sobre discusiones que realmente nos han llevado y me han llevado a replantearme, ver en dónde estamos, cuáles son las prioridades ahora y hacia dónde tenemos que mirar, porque es obvio que estamos como atascados o camino al barranco; y para mí, eso es una experiencia fabulosa.

Destacaría mucho las coincidencias y cuando se elaboró la rúbrica; **1** yo trabajo en la universidad en revistas arbitradas, y aunque hay una rúbrica, aquello siempre es muy complejo de trabajar. Aquí de pronto llegamos a una manera de trabajar, no suave, pero sí en el acuerdo de

construcción. Hubo algunos desacuerdos, por supuesto, pero bueno, para eso es; incluso ahora que estamos yendo a ver esos trabajos, confrontamos aquello que se dialogó.

**Sayuri:** Para mí fue muy sorprendente y me dio mucho gusto. Para mí la muestra ha sido un espacio importante, sobre todo siendo de provincia, de San Luis Potosí; ha sido un espacio de aprendizaje y de profesionalización. Tengo muy claro que la muestra es un espacio de diálogo importante.

Me tocó la muestra de San Luis de 2012, estaba estudiando Teatro y apenas entré a ver cualquier obra. Luego en el 2014, me fui con mis medios a Monterrey, y la pasé muy mal, porque no tenía dinero, pero iba a tomar un taller con Alberto Villarreal. Al siguiente año apareció la convocatoria de Jóvenes a la Muestra, una cosa totalmente diferente: teníamos hotel, boletos para las obras, comida, clases, diálogo. O sea, era increíble; lo recuerdo con mucho cariño, porque fue un proceso de mucho diálogo y de darnos cuenta generacionalmente del lugar en donde estábamos parados, qué tipo de teatralidades se hacían. Hubo mucha articulación del diálogo. Después estuve yendo a casi todas las muestras; me perdí las de la Ciudad de México, bueno, a una fui como público.

Para mí que me invitaran era increíble, porque había visto la propuesta de Villarreal que me pareció muy acertada con los ERI;<sup>2</sup> estaban las “clínicas”<sup>3</sup> y el Congreso [Nacional de Teatro] era un congreso de investigación teatral, también había políticas culturales, pero estaba muy direccionado hacia la investigación. Compartir esa investigación y problematizar la representación creo que es algo que hace mucha falta, y en esta muestra se ha sacado [a colación] que es algo que se necesita dialogar y profundizar. Luego los ERI fueron

perdiendo muchísimo [peso]; se empezaron a convertir en presentaciones. Poder volver a retomar los ERI como un espacio de diálogo vinculado con la selección de las obras [fue fundamental]. A partir de eso se construyeron las temáticas de los ERI para que pudieran dialogar con lo que había ahí [lo que se presentaba en las puestas en escena], porque eso es lo que se necesita, pensar lo que estamos viendo, no que se quede ahí como pasaba en otras muestras; lo viví como participante: queríamos hablar, pero sólo entre pasillos.

Creo que estoy en una generación en su mayoría feminista y eso es importante; mis compañeras me decían que era importante que estuviera, porque hay una cosa que tenemos y son acuerdos que hemos hecho entre nosotras: a donde va una, vamos todas. Eso para nosotras es muy importante saberlo, sentirlo, respetarlo, es una responsabilidad muy grande. Me tocó que se acercaran personas a hacerme señalamientos, a decirme cosas que les preocupaban y he tratado de escuchar y pasar todo [a la DA]; también lo hemos escuchado en colectivo.

Daniel me sorprendió mucho sinceramente por las experiencias que hemos tenido. Me tocó vivir una experiencia violenta en el teatro, muy fuerte, que terminó en denuncia, y pues una ya se pone a ver qué está pasado, en alerta. Yo observaba a Daniel, y sí decía, a ver, ¿qué es lo que está pasando?, porque la verdad es que todas estamos así y es natural. Me llevé una grata sorpresa de escucha, de apertura emocional. Me da gusto y lo celebro bastante.

También que esté Pablo [Edén Tejeda en la Subcoordinación de Enlace con los Estados] para mí es importante; es una cuestión generacional que otras personas estén ocupando ciertos espacios y haciendo otro tipo de propuestas. Para mí, lo más importante es el

“Acuerdo de convivencia”, buscar construir espacios seguros, porque también en las muestras nacionales es donde he visto e incluso llegué a vivir la mayor cantidad de violencia; la cuestión del acoso tan normalizada que veíamos en cada muestra ahora no la he visto y me siento muy bien.

**Luis:** Gracias, Sayuri. Daniel, ¿tú cómo ves en este momento la MNT en esta tercera oportunidad, del 2021 al 2023?, ¿qué ha ido cambiando según tu perspectiva?, o ¿qué has motivado que cambie desde la Coordinación Nacional de Teatro?

**Daniel:** Una de las cosas más relevantes para mí, que no es tan visible, es el hecho de que cuando llegué a la Coordinación, ésta se encontraba fragmentada. Llegué en un momento de mucha convulsión, me topé con mucha crisis por el tema de la pandemia, y que cualquier crisis que hubiera, la pandemia la había acentuado. Entonces hice, un poco desde la intuición, pero también con una cierta conciencia, un trabajo de armonización en la forma de trabajar y del ambiente de trabajo, que para mí era muy importante, porque reconozco que hay mucha queja afuera, pero dentro también hay disenso y discrepancias. Hay que preparar el camino para que eso pueda suceder de forma saludable, es decir, no quiero que todos opinen lo mismo, sino que, cuando opinen diferente, sepan que pueden dialogar y encontrar un punto en común.

De alguna manera hemos trasladado eso hacia los distintos programas y tratamos de hacerlo a través del ejemplo, es decir, desde el comportamiento de todos, desde el llamado a la ética y del ejercicio de todas las personas que estamos ahí, y me parece que eso empieza a traducirse también en la sensación que hay en relación con quienes están participando en los distintos programas. Pienso que una de las

cosas más relevantes es cómo transitamos de una muestra del 2021 con situaciones y señalamientos de violencia dentro de la propia muestra, sin elementos para poder tener un marco de actuación, a una muestra luego de dos ediciones con elementos que nos permiten no solamente nombrar [el problema], sino tener una cierta capacidad de acción. Justamente eso, en estos dos años, ha venido permeando a diferentes programas y se nota; acá llegamos ya a un “Acuerdo de convivencia” que es fenomenal; esto además impacta en todos los programas.

Estuvo aquí la representante de Iberescena, la secretaria técnica, y esto que estamos haciendo aquí está siendo observado por los 17 países de América Latina que forman parte del programa para ver cómo replican también mucho de lo que estamos poniendo en práctica en relación a las cláusulas, a los acuerdos, a las cartas y la forma de interacción, a la capacidad de resolución de algunas situaciones. Me parece que esto es lo más relevante a nivel de este dispositivo, que finalmente es una política pública que también permea en los demás programas de una manera indirecta; los demás programas que suceden en el país, las otras muestras y otros festivales ven en la muestra una guía para el ejercicio de sus propias prácticas a nivel regional y municipal.

**Araceli:** Yo tengo una pregunta técnica: ¿la rúbrica la hicieron ustedes? ¿La conformaron ustedes a partir del diálogo?

**Laura:** Sí. Desde hace muchos años trabajo en temas de cultura, paz y prevención del delito con actividades artísticas. Hemos hecho muchísimo trabajo en el asunto de evaluar y medir que lo que hacemos funciona. Es muy difícil desde el lado de la prevención, porque ¿cómo evalúas y mides lo que no va a pasar?, o lo que quieres

que no pase. Desde ahí empezamos a generar procesos de rúbrica desde la coordinación de evaluación del lugar donde trabajo. Para Sayuri, Claudio y Mariana y Lupita, que están más cercanas a la academia, fue una herramienta que funcionó. Hicimos una primera propuesta y ya después todos hicieron ajustes. Hay mucho que trabajar todavía en la rúbrica, pero es un buen ejercicio.

**Araceli:** ¿Recomendarían que se retome para volver a trabajar con ella en la siguiente convocatoria?

**Mariana:** Una cosa que nos interesa mucho es que si asumimos que todo proceso de creación es un proceso de producción de pensamiento, la gestión de todo este asunto de selección, de propuesta curatorial, va construyendo sus propios insumos teóricos, como las rúbricas. Nuestro interés es que vayamos hacia una revisión de las metodologías que hemos ido apuntalando de forma que, para la siguiente muestra, podamos hacer una entrega de estafeta que no nada más sea un relato de lo que ocurrió, sino un “mira, aquí está el relato, pero también aquí están los documentos, las herramientas”, los cuales son perfectibles para que sigan evolucionando, pero que también construyen o ayudan a que esa historia de la gestión tampoco sea una historia invisible que también suele pasar un montón.

**Claudio:** Hice énfasis en no hacer algo nuevo, sacar lo bueno de lo anterior; y sí hubo un diálogo muy interesante con la dirección anterior, y nos señalaron, nos dijeron abiertamente: “Esto no funcionó, no lo repliquen, lo que funcionó aquí está”. Incluso, como ven, ésta no es tan distinta a la convocatoria anterior. ¿Pero qué necesidad de que sea distinta si funcionó la anterior? Entonces, es esa cuestión, que es muy prehispánica, de renovarnos, en este caso, cada

año.

**Carlos:** Yo he pensado mucho sobre la cuestión de la selección. La curaduría me parece un reto que es impresionante considerando el universo y la variedad de teatralidades que hay en el país. En lo que llevamos de la muestra, ¿creen que efectivamente está todo lo que tiene que estar?, y viceversa. Ya a la hora de verlo en escena, ¿ha habido –no tienen que decir exactamente el título de la obra– algún caso [donde piensen] éste nos falló?, o, a lo mejor, obras que se quedaron fuera. No, no hablemos de obras o puestas en escena, sino de teatralidades que se quedaron fuera y que se quedaron en el margen y no pudieron entrar. ¿Cómo se sienten al respecto? Me parece que es casi imposible, en 31 puestas en escena, ser representativo de lo que está sucediendo en el teatro, en términos geográficos y de género, de temas, etcétera.

**Guadalupe:** Yo digo que vamos bien. Nunca me había pasado ir al teatro con tal estrés. ¿Qué pasa? Tú ves algo que no va a ser lo [que está en video]. De ahí intentas rescatar estos elementos con los que nos pusimos de acuerdo para el análisis o la reflexión de lo que vas a escoger. Pero finalmente lo que ves en escena es otra cosa. Ha habido sorpresas, felices y gratas. Y ha habido otras que digo, bueno, esto yo no lo percibí, yo no lo vi así. Hubo algunas que se pusieron en la mesa, se discutieron y se seleccionaron, sin embargo, con una serie de criterios que siguen estando ahí. Eso me da tranquilidad.

No puedes tampoco censurar ni controlar lo que va a pasar en la escena. Eso es parte de la teatralidad. Ahí ya me relajo y digo, bueno, esto va a pasar como tiene que pasar, y nosotros ya hicimos ese trabajo, lo hicimos responsablemente. Uno de los temas que yo recuerdo mucho es esta centralización, de que la mayor parte de los

trabajos profesionales vienen de la Ciudad de México. Y eso sí generó un problema porque no podíamos concentrarnos, aunque quisiéramos, en traer tantos espectáculos de la Ciudad de México. Entonces hubo que seleccionar y virar la vista hacia otras partes y asumir eso también, asumir esta decisión. Hasta ahora, yo creo que sí se mantienen los criterios y sí me mantengo yo ahí.

**Sayuri:** De lo que se propuso, creo que no falta ninguna teatralidad, porque también hay una cosa que tomar en cuenta. Por ejemplo, ahora ha estado toda la cuestión afrodescendiente, pero pensemos, de las propuestas, cuánto había [sobre el tema]. O sea, creo que ésa es la otra parte que no se ve. Hay cosas que quisiéramos que estén, pero pues es que, si no se postulan, pues [no se pueden elegir]. Ahí podemos tener un ejercicio interesante para pensar cómo acercar la convocatoria a ciertos espacios específicos. Pero desde ese lugar de la curaduría, creo que no es posible.

Yo sí creo que podríamos problematizar más la cuestión de la representación. No para generar debate nada más, sino realmente para generar pensamiento. Porque siento que es una responsabilidad muy grande el lugar que nos tocó ocupar esta vez. Y me parece que hay que pensar y problematizar los contenidos, o sea, problematizarlos mucho, no quiere decir que no se haya problematizado, pero no me basta. Pero me parece que estuvo bien.

**Luis:** Sobre el asunto de la representatividad y de cómo se acerca la convocatoria o cómo integrar puestas en escena que no están postulando, nosotros sugeríamos el año pasado que la Dirección Artística pudiera proponer obras, sobre todo tratándose de teatro comunitario, a las que no les va a llegar la convocatoria, o no van a aplicar. Y realmente como que no les interesaría. Es decir, [la MNT] es

un lugar de exhibición que tal vez no sea de su alcance, pertinencia o propósito. Yo preguntaría, ¿todas las obras que vemos en la muestra pasaron por convocatoria o hubo invitaciones?

**Mariana:** Hubo invitaciones.

**Daniel:** Bajo esos temas.

**Mariana:** Había tres modelos de posible participación. La convocatoria, la invitación directa por parte de la Dirección Artística y la propuesta por terceros (que alguien señalara que hay un proyecto que por alguna razón tiene algunas barreras para participar plenamente en la convocatoria y entonces une, una tercera persona nos hace llegar esa propuesta).

Creo que algo que estuvo muy al centro del proceso de selección fue la pregunta: ¿quién hace falta? Desde la revisión de esas casi 400 propuestas que habían llegado por convocatoria, [nos preguntamos] ¿qué está apareciendo en el conjunto? Llegaron propuestas de circo, eso quiere decir que en nuestra selección tendría que haber circo. Tendrían que estar estos temas, estas metodologías, estas identidades. Idealmente, la Muestra Nacional de Teatro, como cualquier espacio de representatividad, sería más justa en tanto más se parezca a la sociedad en la que existe o a la que responde. El problema, por supuesto, es que hay una serie de opresiones que son interseccionales en donde, claramente, por ejemplo, si nosotros dijéramos que queremos que aparezca en este momento una obra de un creador hombre trans, el problema es que quizá tampoco tengamos muchos proyectos a los cuales invitar todavía.

Y entonces eso abre preguntas que, en nuestro caso, nos llevaron a pensar en torno al proyecto de Jóvenes a la Muestra, en donde era

muy evidente que había una correlación entre aquellos estados [no representados], a propósito de la justicia territorial, que era algo que nos había importado, que hubiera una representatividad, como dice Lupita, de la mayor cantidad de territorios que conforman este país. Había una correlación entre aquellos estados que no habían propuesto nada o que tenían muy pocas propuestas, o donde era evidente que también había barreras al acceso a la formación, a la producción, a la exhibición, a la crítica, a la investigación. Y entonces lo que decidimos, en el caso de Jóvenes a la Muestra, fue que ahí sí había que hacer algo, porque si no era un ciclo sin fin. Entonces, en ese caso, se hizo una invitación directa a personas que podían ser representantes de esos estados, y es por eso que ahí sí hay una plena representatividad territorial.

**Daniel:** Se refiere a los que no se inscribieron, a los estados que no se inscribieron.

**Araceli:** Y entonces, ¿ustedes invitaron directamente?

**Mariana:** A través de escuelas, [hicimos la invitación] para Jóvenes a la Muestra, nosotros no seleccionamos.

**Luis:** Y en el caso de las obras, ¿qué obras se invitaron?, ¿a *Archivo vivo*?

**Mariana:** Sí, a *Archivo vivo*, porque justamente habíamos visto que una de las pulsiones era, por ejemplo, el trabajo *in situ*; pero claro, por la singularidad de un trabajo *in situ*, pues es difícil traer un trabajo *in situ* de otro lugar. Entonces pensamos en *Archivo vivo*, que justamente lograba representar esa práctica.

El Laboratorio de Teatro Campesino [e Indígena] llegó por invitación

directa. El trabajo de *Estudios en campo* de Sara Pinedo y Foco Alaire [*Théâtre Orchestra SoNiDeRa L@StheM@S*] también por invitación directa. Y ya por terceros, Títeres Galini [*El fantástico mundo de los títeres*].

**Luis Rodríguez:** ¿La Compañía Nacional de Teatro entró por postulación?

**Daniel:** No, la Compañía Nacional de Teatro ha venido acompañando las últimas tres ediciones por una invitación de la institución, o por darle un espacio a la producción teatral institucional.

**Luis:** Sí, lo que pasa es que, cuando vimos la convocatoria, pensábamos que había entrado por postulación, lo cual nos parecía sorprendente.

**Gonzalo:** Es que en los resultados aparecía *Aleteo* [de la Compañía Nacional de Teatro] como seleccionada.

**Luis:** Lo cual abría una nueva consideración, una nueva relación con estas relaciones institucionales. Así lo pensábamos.

**Daniel:** Incluso hubo quien cuestionó ese resultado: “¿Por qué está la Compañía ocupando un espacio de los teatristas en la convocatoria?”. Pero lo pusimos más como un gesto jurídico-administrativo que nos permite, nos facilita, una serie de cosas en términos de operación.

**Luis:** Y es natural, digo, es natural en el sentido...

**Araceli:** En el sentido de la relación interinstitucional, es muy natural que esté.

**Luis:** Y de la curaduría, sobre todo, porque hay algo que habíamos observado el año pasado, que era que la puesta en escena de la

Compañía Nacional de Teatro brincaba sobre todo el abanico propuesto. Y en ese sentido, también lo platicamos hace unos días, en este momento, es también muy temprano para decirlo, de repente sentíamos que otra vez *Aleteo* como que chirreaba en las propuestas, en la curaduría que están haciendo. Entonces decíamos “¿qué sucede?”. Ahora, para mí personalmente, a reserva de lo que me comenten mis compañeras, eso nos habla, no de la muestra en sí, sino de los trabajos que realizan en la Compañía, en cómo se insertan en estos diálogos que se están proponiendo en la Muestra Nacional de Teatro.

**Araceli:** Y con esas teatralidades.

**Luis:** Con las teatralidades, con los discursos. Porque, además, la propuesta de la Muestra Nacional de Teatro, en estos últimos años, se ha desplazado, o [por lo menos ha sido así] como intención, de los modelos de calidad y de los modelos de lo mejor del teatro en el país a la puesta en relación de los montajes entre sí, durante toda la Muestra Nacional de Teatro. Entonces, claro, un montaje va a tener sus deficiencias, va a tener sus áreas de oportunidad, va a tener sus sorpresas, ¿no?, dado que viene de una convocatoria con video. [Se puede decir] “ok, sí, hay esas áreas de oportunidad”, pero lo importante es cuáles son sus semejanzas y sus diferencias con las otras puestas y además con lo que se está abordando en los ERI, que es lo que se está discutiendo. Ahí entramos en un entramado muy interesante para poder acercarnos a qué es lo que se está haciendo en el territorio nacional.

**Araceli:** Yo tendría otra pregunta con respecto al montaje de la Compañía. ¿Ustedes lo eligieron o se hace la invitación a la Compañía y la Compañía dice “va éste”?

**Daniel:** Lo que hacemos con la Compañía es que pedimos sus montajes vigentes, los más recientes, y entonces ellos nos ofrecen una serie de opciones que trasladamos a la Dirección Artística, y entonces la Dirección Artística dice: “De estas cuatro, nos parece que la que es más pertinente es ésta”.

**Leticia:** Yo voy a partir de una frase que me gustó mucho de Saeed [Pezeshki], en el ERI, cuando hablaba de su trilogía del padre. Él decía esto, y me parece muy acertado: “El futuro está atrás”. [Es decir] esa idea de que más que alcanzar el futuro, el futuro nos empuje a algo. Mi pregunta es: a partir del recorrido que han vivido ustedes en esta muestra, ¿cuál o cuáles serían, si los hay, los espacios vacíos, fisuras, grietas, que los descolocan en tanto ya no espectadores, sino expectantes del trabajo que hicieron, y que reconducen en ciertos momentos su mirada?

**Mariana:** Yo pienso en el convivio, el convivio es la máxima grieta, es aquello que nos demuestra la incompletitud de lo que somos y lo gregario que implica ser humanos. Pienso que lo que a mí me ha ayudado mucho a ver lo que no veo es el encuentro con las, los, les demás, es ver las obras en su contexto, porque programar en video es una práctica compleja. Amo el diálogo y la conversación que se ha podido dar entre nosotros, pero por supuesto, yo siempre voy a tener el sesgo de mis privilegios, de mi historia de vida, y cuando eso se multiplica, es decir, cuando ya no nada más estoy frente a otras cuatro miradas y el acompañamiento de las instituciones, que ha sido maravilloso, sino que cuento con el acompañamiento de una representatividad del gremio —porque tampoco es el gremio entero, por supuesto—, entonces se complejiza la mirada y eso exige ver lo que no estabas viendo.

Ahí es donde aparecen esas grietas, esos intersticios, que me permiten pensar: si volviéramos a hacer esto, ¿qué sería importante?, ¿qué no imaginé en un primer momento? Porque, claro, existen otros contextos, los cuales yo nunca voy a ser capaz de ver en su totalidad, pero a partir del diálogo, a partir del convivio, a partir del encuentro, en un plazo, en un lugar, esa mirada poco a poco se va ampliando. Entonces dices: “Chin, hubiéramos hecho esto”. Nos interesa justo la posibilidad de que ese pensamiento quede asentado, pues la idea es poder construir un documento que también hable de eso para la Dirección Artística que viene.

**Daniel:** Fíjate que ese cuestionamiento persigue a todos, bueno, no sé si a todos, pero sí a muchos funcionarios públicos. Muchos han sido juzgados injustamente, pero algunos otros sí, justamente, desde luego. Pienso que las decisiones que se han tomado, a partir de la información que tuvimos y con el contexto al que estamos respondiendo en este momento, han sido las mejores. Probablemente después de abrir esa fisura que te da el presente y el pasado, dices: “Chin, faltó aquí”. Pero yo no tenía esa información que tengo ahora que vi todo. Y por lo tanto es injusto. Yo ya me desprendí de eso, porque en algún momento sí te persigues como: “Ay, no hiciste esto, no hiciste aquello”. Pero [te quedas con] la conciencia plena de que tomaste unas decisiones, no te guardaste nada, no te quedaste nada por hacer, ni por pensar, ni por reflexionar de lo que en ese momento tenías.

**Guadalupe:** Hay una parte que a mí me gustaría mucho explicar: cada obra y el contexto en el cual la elegimos. Extraño herramientas como la hoja del espectador, que yo amaba y guardaba y atesoraba, o el programa de mano, ese espacio que era nuestro primer encuentro de

espectador con el espectáculo; sentarte con este documento para leer a lo mejor lo que alguien más interpretaba. A mí, esa herramienta me parece que nos está haciendo falta. Bueno, al menos a mí. Escucho a los jóvenes a la muestra hablar, y yo quiero ir y contarles [sobre esto], en una necesidad de que vean algo que les es difícil ver por la edad, por el contexto. Entonces creo que sí hay herramientas. Me encantaría tener hojas del espectador y decirles, miren aquí, éste es un proceso de investigación. Entonces, esa parte [para] mí es una voz que me persigue.

**Daniel:** Pero programa de mano sí hay.

**Guadalupe:** Sí, pero no individual. Y hay muchos espectadores. A lo mejor los que vienen con la muestra lo tienen en el cuadernillo. Creo que algo que tienen las muestras en este estado es que tienen mucho público que no está en el gremio de la muestra. Público a pie, que decimos. Y ellos no tienen eso. Bueno, me encantaría [que lo tuvieran].

**Luis:** En ese sentido, y pensando también en algunos comentarios de personas de Jóvenes a la Muestra, faltan herramientas para poder ubicarse frente a determinadas puestas en escena; de repente uno pensaría, claro, falta el programa de mano. Venimos de una tendencia en la que los programas de mano realmente lo que hacen es adelantar un poco a nivel de historia, a nivel de narrativa, de lo que se va a ver, pero no a nivel de acercamiento a la obra o al tipo de obra. Pongo el caso muy claro de *Pantone*. A los jóvenes a la muestra les preocupó, y salieron muy indignados porque estaban escuchando la repetición de textos que les eran violentos, hirientes, y que además estaban dando una victimización brutal. Pero cuando se hablaba de la técnica de verbatim, por ejemplo, con algunos de ellos, decían: “Ah, pero de

todos modos, ¿por qué?”, “Bueno, hay una correlación al final del montaje en donde hay esa irrupción, etc.”. Eso no es una información que antes se diera en el teatro en el programa de mano, es más parecido a las cédulas de los museos, de las obras de arte de los museos, de las artes plásticas. ¿Pensarían que se necesitaría algo por el estilo en esos términos para la muestra?

**Guadalupe:** Definitivamente. Yo sí recuerdo haber ido a muestras en donde estaba este desmontaje al final. A mí sí me importa ese espacio, porque creo que es el espacio, cuando ya viste [la puesta en escena], de compartir y conversar. Sin embargo, también participé de desmontajes canibalescos. ¿Cómo organizar esto para que realmente tenga una finalidad de intercambio, de construcción, de diálogo, que es más complejo? El tiempo en el que se da la muestra es demasiado corto, entonces, [es] salir y correr, incluso no acabas de resolver. Es decir, lo traes a flor de piel y llegas a otra cosa. Entonces, sí me parece que ahí hay que pensarle a la programación. Claro que nosotros hicimos una programación inicial que casi en su mayoría quedó como la pensamos. Pero hay condiciones de los teatros, técnicas de traslados, de las mismas compañías, que no permitían que eso pasara. Pero ahí hay un punto nodal para pensarlo bien y también para distanciar algunos ejercicios, algunos momentos, donde el espectador y uno mismo puedan sentarse, respirar lo que acaban de ver, para procesarlo.

**Mariana:** Sí, yo pensaría mucho en eso, en recursos de mediación, que lo que hacen es centrarse en la singularidad de aquello que esas propuestas también representan. Yo quería nada más hacer una acotación o quizá disentir sobre algo que decían: creo que no desapareció el criterio de calidad. Lo que estamos intentando que

desaparezca es la óptica de la competencia; algo puede ser muy bueno y no necesariamente por ello [tendría que] inscribirse en una óptica de lo mejor. Entonces, seguíamos teniendo la calidad en mente todo el tiempo. De todas estas propuestas que están trabajando con lo documental, ¿cuáles son las que realmente cuentan con estos aspectos de calidad? Esta idea de la escena caníbal, de la que hablaba Guadalupe, es la que estamos intentando hacer desaparecer cada vez más.

**Sayuri:** También hay que pensar en qué es la calidad. Creo que se ha movilizado mucho con la expansión del teatro. Antes pensábamos en virtuosismo, en modelos de producción que responden a un mercado capital occidental, y entonces decíamos “eso no es lo mejor”. Pero ¿qué pasa con el laboratorio de teatro campesino? O sea, ¿qué pasa con otros procesos que hemos visto en otras muestras?, que su corazón está en otro sitio y que es vital. Y creo que tiene que ver con la expansión de las teatralidades en México. Eso es genial porque ya no podemos basarnos en estas cosas que son generalmente para mí capitalistas y occidentales.

**Mariana:** Que se desplace el centro de quién decide qué es la calidad.

**Laura:** Ahorita que decías eso me acordé muchísimo de una entrevista con Martín Acosta. Él decía que tuvimos muestras donde había representatividad y veíamos cosas horribles. Y cuando lo veía, que justo fue durante este ejercicio de prepararme para este proceso [de la DA], decía que no necesariamente tendríamos que llegar ahí a hablar de diversidad. No, por supuesto. Aquí fue algo que se discutió mucho, por eso justo estaba la rúbrica. Dentro de ello había otros criterios mucho más amplios de cómo mirar desde lenguajes, modelos, etc. *Las pisadas*, por ejemplo, que está desde el lado comunitario, tiene

también estos procesos, ¿cómo lo tenemos que ver en calidad? Yo creo que veníamos justo de ese modelo donde lo que se veía como lo que tenía que ser tenía que estar grandote y [venir] con un tráiler detrás. Y no necesariamente.

**Guadalupe:** Quitar también esta idea de la cuota [de género].

**Leticia:** Yo tengo otra pregunta, pero ahora la voy a hacer desde la línea de investigación a la que pertenezco [en el CITRU] —que parece que no tiene que ver con el teatro, pero creo que en estos momentos tiene que ver mucho— que es Cuerpos, Fronteras y Violencias. Desde ese lugar, y escuchando a cada uno de ustedes, yo preguntaría: ya en este recorrido, como sujetos, sujetas, que hacen y están para el teatro, ¿qué les ha interpelado más de este recorrido que ya han vivido?, que hemos vivido, que somos parte de eso.

**Laura:** Yo quisiera empezar con el “Acuerdo de convivencia”. Fue la consecuencia; creo que el acuerdo llegó al final, pero fue justo un resumen de lo que necesitábamos, que tenía que ser visto, nombrado. Hace unos días se me acercó uno de los chicos de producción y una chica le decía: “Dile, dile”. Y entonces él me dijo: “Es que pasó algo sin importancia”, “¿Qué pasó?”, “Una persona —yo vivo aquí, los conozco desde hace muchos años— me dijo gato: ‘tú cállate, eres un gato aquí’”. Y hace unos años era [una cosa] menor, se podía [hacer], era algo poco importante. Me parece que el acuerdo es justo poner sobre la mesa otras maneras de comunicarnos; parecería que, con la violencia, tenemos que llegar a niveles muy altos para que sea vista y nombrada, cuando justo los procesos tendrían que venir desde acuerdos de convivencia y mediación para que no lleguemos a eso. A mí eso fue de lo que más me ha movido.

**Guadalupe:** Yo hablaría de la herida. Hay algo que se comparte muy en [lo] profundo y eso se ve en los ERI; surge en momentos en donde hay una catarsis. Nos enlazamos ahí porque hay un reconocimiento de mucho dolor, de procesos y de temáticas que sabemos que nos enfrentan a eso; hay otras, incluso, que uno llega inocentemente a escuchar y de pronto surge un monstruo que te habla de algo que no está hablado y que no se ha hablado lo suficiente y nunca se va a hablar lo suficiente, que hay que sanar y que hay que transformar. Entonces, se hizo una curaduría de ERI para el acompañamiento; y no solamente fue un ERI que propuso alguien, sino que, a partir de eso, se invitaron a compartir a todos los participantes de la muestra que cabían en esta temática. Entonces, creo que eso también hace la diferencia.

**Sayuri:** Para mí, yo creo que ha sido Jóvenes a la Muestra. O sea, también hablas de frontera, la frontera generacional. A veces cuesta mucho trabajo que te escuchen. ¿Me toca? Sí, me toca. Porque yo escucho a los jóvenes, están imparables, confrontan todo, no se aguantan nada. ¡Qué increíble! ¡Qué increíble! Porque venimos de una generación que aguantó todo. Todo. Entonces, sí hay mucho que trabajar, hay mucho que reflexionar, hay que tener cuidado con no replicar los sistemas de violencia a los que estamos generando una crítica, por supuesto; me parece superimportante. Yo les escucho y me lleno de mucha esperanza. Saber que hay alguien que se está preocupando por esto, que el lenguaje es importante. Y, de verdad, estoy muy cansada de escuchar que no es importante o que son temas que no se necesitan problematizar: “dejemos pasar eso, tuvo una buena intención”. Pero, ¿sabes?, por buenas intenciones, ¿cuántas personas se han lastimado?, ¿cuántas personas han estado en riesgos altos y verdaderos? Ni siquiera podríamos hacer números. Lo que me

ha interpelado es ¿la escucha o la no escucha?, y lo que mencionaba también cuando hablábamos sobre denuncias o todo ese tema de la violencia de género particularmente: no es que estemos buscando respuestas como tal, claro, nos encantaría, pero la cuestión que se pide es la escucha, poner el diálogo, aperturarlo y hablar. Si eso no sucede, no vamos a llegar a sanar. Y de verdad, yo creo que nadie quiere estar enojado, enojada, enojade todo el tiempo. Queremos sólo eso. Escucho a los jóvenes y me confrontan también a mí, estoy escuchando, porque esta cosa adultocéntrica que tenemos tan interiorizada de querer decirle a la otra persona cómo es el mundo y cómo le va a ir mejor, en lugar de escucharle y, no sé, aprender. Eso es lo que a mí me ha confrontado.

**Norma:** Muchísimas gracias por este espacio. A través de estos días, he estado mirando las obras y mi pregunta es sobre la visibilización y reflexión de la violencia en las obras de la 43 Muestra Nacional del Teatro. Les quisiera preguntar: ¿cuál es para ustedes la importancia de visibilizar esta problemática que se vive a nivel nacional?

**Laura:** Es un tema que me mueve mucho, porque se ha convertido en mi trabajo. Yo hice teatro muchos años y dejé de hacerlo porque me pareció que no era el lugar más importante en este momento que se está viviendo en nuestro país. Y creo que la selección de la temática de violencias no responde a la Dirección Artística, sino a los 380 trabajos [que llegaron] y a la cantidad de personas que están intentando hablar, de la única manera o de la mejor que encuentran, de lo dolorosa que es su vida, de lo doloroso que es su contexto, de lo doloroso que nos está pasando. Y en eso sí creo que tiene que ser nombrado. Nosotros hemos tenido más muertos en los últimos años que cualquier guerra que esté sucediendo en este momento. Decían

en la mesa [en el ERI “Violencia y representación”]: nosotros tenemos 70 personas desaparecidas al día en Jalisco. Estamos superando números de manera exorbitante. Lupita y Daniel que vienen de Chihuahua saben también que la herida es gigantesca. Entonces, creo que no fuimos nosotros los que lo escogimos, sino más bien era imposible no mirarlo.

**Claudio:** De hecho, había que medirlo también. Había que balancearlo. Hay que incluir poéticas distintas, porque podría ocupar mucho más espacio. Me acuerdo de Pablo que decía que no quería que el enunciado fuera tan fuerte sobre la violencia que estaba en la convocatoria, tampoco que al estado todo el mundo lo viera con el primer anuncio: Jalisco, violencia. Entonces también hubo que medir eso con toda esta terrible situación.

**Sayuri:** Y ahí la cuestión de la utopía creo que fue una cosa que nos ayudó. Sí, está todo esto, pero qué más podemos imaginar ante el horror. También lo que decía la editora del *Recetario para la memoria*, que el teatro tiene esa capacidad de imaginar más allá del horror.

**Luis:** Creo que ahí sí podríamos decir que estamos desplazándonos de la representación o reproducción de la violencia hacia el arte y al arte como restaurador. Es decir, desde lo poético...

**Mariana:** ... y activador de la posibilidad, incluso, del microactivismo: que nos hayamos sentado todes a preparar una comida que nos recuerde el amor hacia y de la gente que ha desaparecido, esos gestos...

**Gonzalo:** A mí me gustaría platicar desde el lugar que ocupo hoy, en el aquí y ahora. Evidentemente, soy el más joven de mis colegas. Y estoy un poco anonadado. Ésta es la segunda vez que vengo a una

muestra, la primera fue a un ERI. Y a ese ERI fui con la Residencia Artística de Escenarios de lo Real. Y yo pensaba que los ERI eran eso: ven y presenta tu *work in progress* o lo que llevas, puede ser algo performático, puede ser una conferencia. Pero todo menos venir a leer. Y cuando dialogué con Luis en el CITRU antes de venir [a la muestra], le decía que ésa era mi experiencia y que quería profundizar en los ERI.

¿Qué son los ERI en la muestra? Y me remontó a mis años de estudiante, a lo que veíamos en las clases de historia y en las clases prácticas. ¿Cuál es la relación de lo que aprendemos ahí adentro con lo que está afuera, lo que vemos en las carteleras, con lo que está pasando temáticamente, con los modos de producción, con las maneras de hacer? Y entonces empezamos a invitar a gente como las Lagartijas Tiradas al Sol, Teatro Línea de Sombra, Teatro Ojo que, pues, no llegaban, no llegaban a la facultad por muchas razones. Los ERI tienen esa forma que nosotros estábamos buscando cuando éramos estudiantes. Y realmente estoy sorprendido de que existan o que se están construyendo estos espacios en una muestra. No sólo es venir a una muestra más para presentar una obra, y que tenga ya cierto bagaje, y que tenga cierto reconocimiento y validación de trayectoria.

Al ver estos espacios, digo qué importante es que se pueda reflexionar desde esos lugares y no solamente desde el hecho de venir y presentar tu obra, y que además ya tenga toda una validación en el circuito del centro y de la periferia. Creo que todavía, desde mi punto de vista, hace mucha falta. Lo contrastaba: hay treinta y tantas obras contra una decena de ERI. Y creo que todavía habría que sentipensar la necesidad de abrir más espacios para eso.

En ese sentido, tengo varias dudas. Una es: ¿cómo fue la selección de los ERI?, ¿cuáles fueron los criterios para armar esas mesas? Estoy un poco perdido; estuve entrevistando a algunas de las participantes, por ejemplo, Mayra, que me decía: “Yo postulé el año pasado con un proyecto que era una obra, y me dijeron ‘vente al ERI’”. ¿Cuál fue o cuáles han sido los criterios de selección para los ERI en esta muestra? Me gustaría que nos platicaran un poco de eso.

**Mariana:** Una cosa que nos importó mucho es que la convocatoria no tuviera un criterio curatorial de entrada; [quisimos] que, de inicio, fuese una invitación amplia a todas las teatralidades, a todos los grupos, a todos los territorios, y que, una vez que viéramos lo que había llegado como conjunto de propuestas, entonces sí, articular un discurso curatorial. [Hubo] el momento de estar haciendo nuestras preguntas: ¿qué pasa con el conjunto?, ¿quién hace falta?, ¿de dónde tomamos?, todos estos temas de representatividad. Una vez que tuvimos eso, que ya había implicado todo un proceso de una mirada sobre los temas, las metodologías y las identidades que estaban pulsando, entonces, en esa misma sesión, empezamos a decantar cuáles podrían ser las temáticas de estos espacios de Encuentro de Reflexión e Intercambio, porque nos parecía muy importante que lo que la muestra ofreciera fuera una experiencia integral. Y, entonces, con esta idea de arco dramático, [nos preguntamos] ¿en dónde estamos?, ¿hacia dónde nos interesa ir?, si lo que estamos viendo es que estamos en un punto de inflexión, en un espacio de crisis. Si éste es el mayor encuentro gremial, la más grande fiesta del teatro en México, ¿cómo lo utilizamos para que también sea un espacio para articular propuestas?

Teníamos más ERI bajo la manga, pero no había espacio, tiempo y

recursos para poder hacer más sesiones. A partir de lo que había llegado en la convocatoria, seleccionamos aquéllos que sentíamos que tenían mayor calidad dentro de lo que había llegado, pero que también estaban dialogando con lo que iba a estar dentro de la programación. Pensando en áreas de oportunidad, la redacción de la convocatoria a los ERI es vaga; creo que eso tiene que ver con que los ERI han sido como una especie de espacio líquido, que ha pasado por muchas vertientes. ¿Qué tendría que modificarse dentro de esta sección de la convocatoria para que pudiera ser mucho más claro? Porque resultaba que, a diferencia de la convocatoria de puestas en escena, lo que llegaba a la convocatoria de ERI era muy disímil. Entonces, lo que hicimos fue articular que no fueran únicamente estas propuestas —obviamente había cosas muy interesantes también—, sino más bien estos espacios de encuentro, y que cada uno pudiera tener un formato que reflejara qué es la Muestra Nacional de Teatro, o sea, que lo nuestro es el convivio y es la acción. Entonces, ¿qué acción podía dar paso a estas conversaciones, contenerlas y potenciarlas?

Desde ahí fuimos armando ese diseño, entre todos estuvimos afinando y viendo por dónde podía ir [para lograr] sentarnos con las personas que iban a ser parte de estas sesiones, y con ellos retrabajar esas primeras ideas, que era algo que en un primer momento podía ser [complicado]. Recuerdo mucho a Sayuri hablando sobre la posibilidad de decir: “Esto no está del todo funcionando aquí, lo vamos a ajustar acá”. Y entonces, sí, pasar a ese espacio en donde no es la Dirección Artística la que dispone todo.

**Luis:** El enfoque desde el cual queremos hacer el seguimiento crítico es pensar la Muestra Nacional de Teatro como esta gran puesta en

escena, este territorio nacional donde hay cosas que están, que aparecen, hay dinámicas que se establecen, hay relaciones que se configuran al interior, hay una puesta en mirada de qué es lo que se quiere ver. Hay cosas que salen de la escena, hay representaciones, hay representatividad. Y como toda puesta en escena, al menos como yo la pienso, no es un objeto terminado, sino es un objeto vivo, un objeto que también se va moviendo.

Daniel, ¿qué cosas has tenido que resolver para la muestra?, más que logros, porque ellos hablan por sí mismos en todo el evento. Un ejercicio que yo hago con mis estudiantes de dirección es no poner el foco en lo que logran, sino en lo que no logran y qué es lo que resuelven ahí. ¿Qué has tenido que resolver en este momento de la muestra?

**Daniel:** ¿Te refieres al contexto específico de la muestra o te refieres al teatro...?

**Luis:** No, al contexto específico de la muestra, que a fin de cuentas también se extrapola.

**Daniel:** Siempre pasan cosas. En un festival, en un modelo como éste, en el que tienes tantos factores que están cruzándose al mismo tiempo, es virtualmente imposible que uno no te genere una cosa sobre otro. Por ejemplo, yo te diría que pasamos una angustia muy terrible con un joven que vino a una representación; él había estado en una condición de adicción, y había estado en una situación de anexo, en un espacio de adicción. Y venir aquí le representó una crisis y una recaída. Estuvo desaparecido durante algunas horas del día. No estuvo en la representación por el tema de adicción. Eso nos representó una gran crisis que ustedes no tuvieron la oportunidad de

ver, pero que al interior del equipo tuvimos que soportar sin que ninguna de las otras cosas se cayera. Y que no se vio en la función ni se vio en el sentido de la convivencia cotidiana. Decidimos encapsular el tema y tratar de retenerlo. Y se resolvió para bien. Llegó unos momentos antes de tener que irse a su avión. Pero eso siempre es un riesgo.

Yo me preguntaba y le preguntaba al equipo, ¿cómo previenes eso? Ahora sé que lo tenemos que hacer. Ahora sé que tenemos que pensar en personas que vienen bajo ciertos criterios o ciertas condiciones. Tienes que prever alguna especie de protocolo para que eso no te pase, porque finalmente, si a ese joven que estuvo desaparecido durante algunas horas le hubiera pasado algo, es la catástrofe para la muestra, para mí, para todos; es poner sobre relieve.

Me quedo con esta idea de que a veces al teatro se le exigen demasiadas cosas. A veces al teatro se le exige que transforme, que cambie, que rompa, que resuelva. Sí resuelve cosas, pero ojo, con calma. El otro día, en una entrevista en unos medios de comunicación, hablábamos de una puesta en escena y decían: “¿Cuántas vidas ha transformado?”. ¿Cómo voy a transformar esas vidas? Porque piensan que vas al teatro y saliendo del teatro ya eres otro y te transformaste.

El teatro y las artes en general están construidas a partir de sutilezas, y de mensajes que tienen la posibilidad de pasar inadvertidos para que realmente te provoquen un cambio, pero ese cambio lo vas a ver años después; habrá quien sí [de inmediato], tal vez. Pero justamente hay que ser muy cuidadosos cuando trabajamos con vidas de personas que están en una condición de vulnerabilidad o de riesgo. Porque de ese joven, yo realmente hoy siento la responsabilidad. Lo

pusimos en riesgo nosotros. Lo pusimos en riesgo nosotros y su director y su equipo. Porque el nivel de exigencia de la muestra es mucho también. Y no siempre estás en condiciones para eso. Hay que cuidarnos. Ahí no nos cuidamos.

**Laura:** Yo quiero agregar algo desde mi mirada de producción, en la que he estado toda la vida. Ahora me siento rarísima, pero lo he disfrutado muchísimo también. [Hablo del tema de] la posibilidad de pedir y que se resuelva. Creo que Daniel, y Sheila también, ni siquiera se lo toman como una problemática, porque tienen un proceso de resolución permanente. Entonces yo diría, claro, invitar al Laboratorio [de Teatro Campesino e] indígena fue un asunto que ni siquiera... le metimos de trancazo a 80 personas a la muestra nacional y ni siquiera se lo cuestionan. O sea, no nos dicen nada, porque lo toman como criterio artístico. Y entonces se resuelve. Estoy segura de que hay 500 cosas que podrían ahorita decir Sheila y Daniel. Que les dijéramos: "Oigan, queremos picar seis kilos de jitomate y cebolla y, mientras, entran estas flores...". Y a todo: sí. Y eso me parece que habla de una madurez enorme en el sentido de producción.

**Luis:** Gracias. Es muy interesante cómo podemos transitar del "se da la función, pese a todo" a cómo una función gira en torno a la seguridad, a la vida.

**Daniel:** El espacio de cuidado, el espacio seguro que hemos hablado, transita por muchos lugares. Y lo puedes empezar a ver desde diferentes ópticas. Eso es importante.

**Sayuri:** La romantización del teatro. Platicábamos sobre esta situación en particular: pensar que los procesos humanos son más importantes. Estamos en ese proceso.

**Luis:** Yo me voy con muchas cosas: integración gremial, representatividad, con experiencia integral, el discurso curatorial, crisis de la representación. Todo esto que se ha hablado me parece que sí es algo que podemos observar en la muestra, en la selección y demás. Un seguimiento crítico –mis compañeras podrán decir su propia versión– es encontrar el sentido de las cosas, encontrar el diálogo y encontrar al exterior asuntos que tienen que ver con transparencia, que tienen que ver con reflexión, intención y propósitos.

**Daniel:** Quiero destacar algo en relación a este grupo de la Dirección Artística. Efectivamente, estamos en un momento en el que identificamos un tránsito generacional, el arribo de una generación o un grupo de generaciones que tienen otro impulso, que han crecido en otra realidad, en otro contexto. Y particularmente, esta Dirección Artística también tiene una representatividad en ese sentido, de ser una generación distinta desde las artes escénicas, que ha logrado que se consolide el proyecto de la muestra. ¿Desde dónde? Desde un planteamiento de mucha generosidad, pero también desde uno que se distancia mucho del protagonismo. Y desde ese lugar ellos incorporaron, con mucha generosidad y sin un afán de protagonismo, lo que ya se había trabajado en otra Dirección Artística.

Para mí este grupo es muy valioso. Han hecho aportes que son muy relevantes para la muestra, que también se encuentra siempre en este proceso de irse ajustando. Siempre me preguntan: “¿Y cómo está innovando la muestra?, ¿cómo es nueva la muestra?”. Es difícil responder eso, porque realmente la muestra es un elemento que está vivo siempre, que responde a la lógica de lo que está sucediendo en el contexto nacional del teatro. Y se reinventa también. Se reinventa, se

reacomoda y luego vuelve a aparecer el dispositivo de la muestra. Pareciera que es lo mismo, pero si miras con detenimiento, no lo es. Y no lo es gracias a lo que hacen ellos [la Dirección Artística], y a lo que han aportado y lo que han puesto sobre la mesa, que es su trayectoria, su experiencia de vida, su visión y la generosidad para compartir; porque son tan ñoños que nos quieren dejar la sistematización de esto y nosotros lo agradecemos profundamente.

**Luis:** Lo cual es muy interesante, como lo mencionas, Daniel; es cierto, estamos en un tránsito generacional en donde la forma de hacer las cosas, la comunicación y el diálogo están puestos justo en el trabajo, a diferencia de las generaciones en las que yo crecí o tal vez ustedes crecieron, que daban lugar a protagonismos, a nociones del ser artista o del ser teatrero colocadas en otro lugar. Habrá que ver qué es lo que sucede con este ente vivo.

Quisiera acercarme a dos preguntas que tienen que ver con la continuidad; y una tiene que ver con el Laboratorio [de Creación] Jalisco.<sup>4</sup> El laboratorio Coahuila [de la 42 MNT],<sup>5</sup> platicando con otra Dirección Artística, era un proyecto de mediano aliento.

**Claudio:** Quiero decir algo antes de empezar [a hablar] del laboratorio. Es muy breve. Hay un deseo importante de que todo esto de los ERI se convierta también en un espíritu de propuesta. Eso creo que está en todo. Empezó con lo de “Grupo y resistencia”; realmente el panorama era terrible, entristecedor. Entonces, bueno, ya sabemos la problemática, creo que todos la sabemos, y ahora ¿qué viene? Se habla mucho de que la comunidad artística se queja muy bien. Yo creo que todas las comunidades, nada más que esta comunidad sabe expresar sus quejas; pero vas con odontólogos y va a ser lo mismo, con quien vayas, pero tenemos esa capacidad. Se ha puesto mucho

énfasis en no quedarnos ahí, que lo hemos visto repetidas veces. Y el viernes **6** va a haber un ejercicio de propuesta muy interesante a nivel gremial, pero está expuesto en todos los ERI. Me gustaría que eso quede claro. Como gremio, ¿qué proponemos?, más allá de [señalar] lo que no funciona.

**Luis:** Y que va a servir como puente para la siguiente muestra, lo cual es valiosísimo, porque se va encadenando el trabajo y entonces se van rompiendo las inercias de “se renueva la muestra cada vez”.

**Araceli:** Yo también quisiera preguntar algunas cosas. Hay una sinergia importante. En este sentido, ¿quién invita a la Dirección Artística? ¿Quién la seleccionó? ¿Cómo se llega a este equipo? ¿Quién hace la invitación? ¿Cuál fue la rúbrica para seleccionar a los integrantes de la Dirección Artística?

**Daniel:** Lo hemos venido discutiendo desde aquella primera reunión: ¿cómo es este ejercicio de selección de la muestra? Porque ésa es la primera decisión que tiene un impacto en la curaduría de la muestra. Decidir quién va a curar es ya *per se* una decisión curatorial. Entonces, venimos en este ejercicio de hacer una especie de puesta en práctica de la representatividad, desde la edad, desde la experiencia, desde el territorio, desde las miradas con respecto al quehacer escénico. Eso no es un secreto, la instancia estatal propone un perfil, es el perfil de Laura, que es alguien de Jalisco. Regularmente, nos íbamos nosotros solos y nada más le avisábamos a la instancia estatal quiénes eran los que iban a ser, y ahora entramos en un diálogo en este afán también de ir caminando juntas, juntos. Hicimos una serie de propuestas y fuimos modificando, sin modificar este ejercicio de la representatividad, es decir, a ver, aquí hay una joven [Sayuri] (los demás también son jóvenes). Hay jóvenes, hay experiencia. También

algo que nos gustó mucho, y que parece que enriquece y que finalmente amalgama, es la experiencia de alguien que mira las artes escénicas desde la investigación, desde una práctica distinta, que es el caso de Mariana.

**Araceli:** Te voy a responder como me dijo hace rato un colega que hace teatro de calle. Me preguntó: “¿Y tú con qué vienes?, ¿con qué proyecto?”. Y le dije: “No, vengo con el seguimiento crítico”. Y me dijo: “Es que ya eres investigadora. Lo siento mucho”.

**Daniel:** Entonces sí, eso. Y ahora ya tenemos la lista de las personas que vamos a dialogar con la instancia estatal [del año que viene], que también les vamos a decir próximamente cuál va a ser la instancia estatal.

**Luis:** ¿Cómo justificar o transparentar una decisión a partir de una visión de lo que se espera de la muestra? En este caso, tú tienes una visión, estás pensando en los objetivos y entonces en ese sentido buscas o tratas de articular a la gente. Un poco parecido a lo que sucede en el seguimiento crítico. Es decir, Gonzalo, Araceli, Leticia, Carlos y Yhared corresponden a una visión de lo que yo estaba pensando, en diálogo con Araceli, sobre lo que íbamos a observar, desde dónde y cómo nos relacionaríamos con la muestra. Ahí comenzamos a articular un trabajo de seminario con respecto a lo que hemos observado, cuál ha sido la historia de los seguimientos críticos, qué se ha hecho, etc.; como todas las decisiones, que son políticas, y como todas las políticas, que van a estar sujetas al escrutinio público y al juicio, bien o mal.

Y esto lo relaciono otra vez con lo que quería llegar hace rato, el Laboratorio de Coahuila. La Dirección Artística invitó directamente a

Mariana García Franco para coordinar ese proyecto. Aquí estaba platicando con uno de los chicos que participan y me decían que hicieron una convocatoria, y que, además, la convocatoria era específicamente para gente que no era de Guadalajara. ¿Cómo dialogan esto con la comunidad teatral de Guadalajara?

**Laura:** Sí, me tocó a mí esa discusión. Se quiso tomar lo que ya se había trabajado desde Coahuila, rescatar ese espíritu. No hubo convocatoria en Coahuila, entonces se tuvo que generar para Jalisco. Y sí, la decisión era muy importante en este proceso de quitarle prioridad a Guadalajara, porque si no, cambiaba el espíritu del mismo laboratorio. Entonces, desde ese lugar pensamos que se tendría que abrir a creadores y creadoras de todo el estado para no centrarlo en algo que está pasando aquí [en Guadalajara]. Por ejemplo, yo que los conozco, sí hubo más de uno que dijo así de “yo nací en Autlán, no voy desde hace 10 años, pero ahí lo intento”. Intentaron, por [medio de] la convocatoria, entrar al laboratorio las personas que viven en la zona metropolitana. Pero creo que es un trabajo que ya había venido haciendo la Secretaría de Cultura del Estado con las muestras estatales donde se hace el ETI, que es el Encuentro de Teatro del Interior, que tiene ya muchos años sucediendo y que nació con esta mirada de centrar también las otras realidades de las artes escénicas dentro de Jalisco.

Cuando entró la convocatoria, más de uno quiso ser del interior del estado; pero lo tomaron muy bien, incluso fue muy aplaudido. La decisión que sí se tomó desde la Dirección Artística fue [la selección de] las personas que encabezan el laboratorio. Quedaron Natasha Barhedia y Beto Ruiz. Natasha es joven, formada desde la danza, el cuerpo entrando en estos procesos también de performance y de

otras miradas; y Beto, que es un actor que ha trabajado también muchos años. Son dos generaciones que se encuentran en este proceso de trabajo y ellos sumaron a Kenji a la música; entonces, estamos esperando a ver qué sale.

**Leticia:** Yo seguramente tendré muchas preguntas más; creo que más que pensar en un seguimiento, yo lo pienso como un acompañar. A mí me vienen acompañando los trabajos que hicieron los compañeros Rocío Galicia, Israel Franco, Agustín Elizondo, Isis García la vez pasada [en el seguimiento crítico de la 42 MNT], y eso me permitió acotar mi mirada, no perderme. Lo único que les pediría es poder contactarlos si me surgen algunas otras cuestiones, con la intención de que el trabajo se recupere y siga avanzando.

**Daniel:** No está Sheila ahorita, pero se merecería esta idea: incluso hasta la intención de que estemos en el mismo hotel tiene que ver con lo que estás pidiendo. Creo que todos, desde los programadores hasta los jóvenes, pueden entrar a este diálogo abierto y en confianza.

La entrevista concluyó entre camaradería y sonrisas, resultado de esta intención de Daniel Miranda y Sheila Flores de crear espacios de diálogo. Confiamos que las preguntas e ideas vertidas en ella puedan ser una luz en el camino a la proyección de futuras muestras y otros encuentros de la comunidad teatral nacional.

---

<sup>1</sup> Este instrumento fue elaborado por la Dirección Artística de la 43 MNT como apoyo durante su proceso de selección de las obras. Se pueden leer más detalles al respecto en [“La Muestra Nacional de Teatro vista a través de la perspectiva de las poli-est-éticas” de J. Carlos Domínguez Virgen](#) dentro del presente seguimiento.

<sup>2</sup> Ver la [“Entrevista a César Tapia: algunas transformaciones de la MNT”](#), en la que se habla del origen de los ERI.

**3** Las clínicas de la MNT eran breves talleres para los jóvenes becarios de los estados; eran impartidas por los creadores de las puestas en escena seleccionadas, quienes compartían sus procesos y metodologías de trabajo.

**4** Según la *43 MNT, convocatoria: un horizonte de posibilidades* es un “espacio de exploración creativa conformado por convocatoria, dirigido a las personas dedicadas a la creación escénica en Jalisco con la finalidad de promover la creación de redes, abonar a la profesionalización artística y producir una puesta en escena a partir de la colaboración entre pares”. El laboratorio está vinculado a la Muestra Estatal de Teatro en Jalisco y al Encuentro de Teatro del Interior de Jalisco (7).

**5** Según el programa de la 43 Muestra Nacional de Teatro, “este laboratorio de creación inició en agosto de 2022 en el marco de la Muestra Estatal de Teatro de Coahuila y en noviembre del mismo año se presentó un punto de arribo en la Muestra Nacional de Teatro en El Canal de la Perla en la ciudad de Torreón” (37).

**6** Se refiere al ERI “Un horizonte de posibilidades”, que se presentó el viernes, 17 de noviembre de 2023. Para ver más detalles descriptivos de los ERI, consultar dentro de este e-pub “‘Salvar el fuego’: Encuentro de Reflexión e Intercambio en la 43 Muestra Nacional de Teatro”, de Gonzalo Herrerías.

**Secretaría de Cultura**

Claudia Curiel de Icaza  
Secretaria

Marina Núñez Bepalova  
Subsecretaria de Desarrollo Cultural

**Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura**

Alejandra de la Paz  
Directora general

Haydeé Boetto Bárcena  
Subdirectora general de Bellas Artes

Déborah Chenillo Alazraki  
Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas

Rocío Judith Galicia Velasco  
Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información  
Teatral Rodolfo Usigli

Luis Mario Moncada Gil  
Coordinador Nacional de Teatro

Aarón Polo López  
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Producción digital a cargo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

México, 2025



**Cultura**  
Secretaría de Cultura



**INBAL**

**CITRU**

COORDINACIÓN  
NACIONAL DE TEATRO