



Cultura

Secretaría de Cultura



INBAL

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




www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro

Cómo citar este documento: Coordinación Nacional de Teatro. *La MNT, un lugar para todas las voces*. México, Secretaría de Cultura / INBAL / Coordinación Nacional de Teatro, 2025. INBA Digital, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/3>. PDF.

Descriptorios Temáticos (palabras clave): Muestra Nacional de Teatro (44 : 2024 : La Paz, Baja California Sur). Comunidad teatral. Espacio abierto. Públicos. Encuentro de Reflexión e Intercambio. Instituciones culturales – México. Precariedad laboral – Teatro – México – Siglo XXI. Territorios. Redes culturales. Fanzines.



La MNT, un lugar
para todas las voces



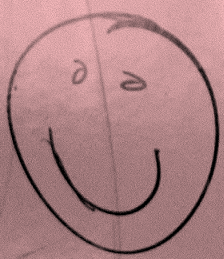
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
 Coordinación Nacional de Teatro
 Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, Colonia Chapultepec Polanco, alcaldía Miguel Hidalgo, c.p. 11560, Ciudad de México.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la repografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin autorización. Impreso y hecho en México.



ESPACIO ABIERTO

Aquí
se
Construye
una
Comunidad
Teatral





Índice

Espacio Abierto:

Un lugar para todas las voces **5**

VOLVERSE PÚBLICO 7

¿SE ENSEÑA A SER ARTISTA? 13

Crónica de la

Construcción de un

Pensamiento

Colectivo

17

EL TEATRO como FORMA de VIDA...
pausa... y...

Si LO HACEMOS PREGUNTA?!?!

24

CLASES DE GEOGRAFÍA Y REDES CULTURALES 31

CONCLUSIONES 40

(SOBRE UN ESPACIO QUE SIGUE ABIERTO)

Espacio Abierto:

→ Un lugar para todas las voces

Desde su creación, en 1978, la Muestra Nacional de Teatro ha demostrado ser un cuerpo vivo y cambiante que cada cierto tiempo modifica sus códigos para potenciar su capacidad como espacio de interlocución y acompañamiento. A veces ha sido una auténtica fiesta, otras, un diagnóstico de la compleja realidad escénica nacional o un espacio para el acuerdo y la controversia, pero también para el asombro y el descubrimiento de nuevos lenguajes y formas de convivencia.

Dentro de su estructura de funcionamiento siempre han ocupado un lugar fundamental los momentos de activación del pensamiento y la crítica que, a lo largo de los años, se han identificado como actividades académicas, foros de análisis, mesas de reflexión o, en los últimos años, Espacios de Reflexión e Intercambio: los famosos ERIs.

En ocasión de la edición 44 de la MNT, la Dirección Artística, conformada por Dolores Heredia, Isabel Toledo, Susana Romo, Ramón Verdugo y quien esto escribe, propuso un alto en el camino –un pequeño reset– para dejar que los temas y las dinámicas se acomodaran libremente sin la determinación de un programa de ponencias y/o conferencias. **Se acordó que nadie sería dueño de la voz, sino que ésta sería de quien quisiera tomarla.**

Para ello se adoptó la metodología conocida como **Espacio abierto** (Open space), una modalidad de evento sin agenda que se realiza en forma horizontal; no existen moderadores ni expertos, sino personas interesadas en dar respuesta a sus inquietudes comunes a partir de un lema y, en este caso, cinco ejes de reflexión.



El lema:
Aquí se construye una comunidad teatral.

Los ejes de reflexión:
Volverse público
Las instituciones no tienen corazón
¿Se enseña a ser artista?
El teatro como forma de vida
Clases de geografía y redes culturales

Para dar cauce a estas inquietudes,
la dinámica contempló los cuatro principios y la ley del Espacio abierto:

- Los principios:
- 1. Cualquier persona que llegue es bien recibida**
 - 2. Lo que suceda es lo único que pudo suceder**
 - 3. Cuando se empieza, se empieza**
 - 4. Cuando se termina, se termina**

La ley es la de los dos pies, es decir que **cualquiera tiene derecho a moverse de un grupo a otro en cualquier momento del evento.**

Para auxiliar en la operación, durante los tres días del evento se habilitó un grupo de facilitadores que aportaron materiales de trabajo y resolvieron algunas dudas sobre la dinámica, aunque los participantes se integraron con orgánica facilidad y asumieron con presteza la única instrucción lanzada por nosotros: **“hagan lo que quieran”**.

En las siguientes páginas podrán adentrarse en la relatoría del suceso, según la apreciación de los investigadores del **Citru** que amablemente se ofrecieron para dicha tarea: Israel Franco, Luis Rodríguez, Jovita Millán, Leticia Rodríguez e Isis García Estrada.

Cabe destacar que los participantes de Jóvenes a la Muestra fueron los principales animadores de este espacio –no los únicos–, de tal suerte que su visión fresca, desenfada y sin concesiones constituye ya una perspectiva que nos hace mirar hacia un futuro inminente. De lo que se trata, finalmente, es de abonar el terreno para posibilitar prácticas y estructuras que iluminen el camino.

La puerta está abierta.



Luis Mario Moncada ←

VOLVERSE PÚBLICO

[Por Israel Franco]

A manera de estado de la sesión.

Aquí se presenta un asomo de organización de los pensamientos expresados por las diferentes voces que se reunieron durante tres sesiones de los Espacios de Reflexión e Intercambio convocados con la premisa de “Aquí se construye una comunidad”, para dialogar en torno al eje “Volverse público”. Si bien se trató de voces individuales, se emitieron en sesiones cuya dinámica buscaba favorecer la apertura, la movilidad y la horizontalidad. Por ello, las voces se presentan aquí como parte de una suerte de pensamiento colectivo, quizá marcadamente heterogéneo, pero decididamente colectivo¹.

Esta organización recurrirá a dos figuras imaginarias que se fueron construyendo a partir de la dinámica misma de los intercambios, así como también tomará en cuenta el perfil de los interlocutores que predominó en dos de las sesiones. Adoptar estas coordenadas es decisión del relator, quien las ha retomado de lo escuchado y presenciado, confiando en que serán útiles para el registro, en tanto contribuyen a recuperar de una manera sintética el sentido de los intercambios sostenidos durante más de cinco horas de conversación.

¹ En función de esta idea, en el texto se harán citas y serán entrecomilladas, pero no se especificará el nombre propio de quien las emitió.



La primera de las figuras apareció de manera literalmente gráfica, pues se trazó en el papel que cubría la mesa. Se trató del dibujo de un Iceberg

que se propuso a manera de metáfora, para llamar la atención acerca de la enormidad de factores que permanecen ocultos por debajo del campo de visión que nos ofrece la noción de público.

Esta figura invitó a pensar en que la palabra que designa esa actividad, y a quienes la realizan, tiene por punta, su parte más visible,

el interés de los creadores por “decirle algo al mundo”, a la porción de mundo presente en el espacio escénico como público.

Pero debajo de esa punta se encuentra un sólido entramado de componentes interrelacionados transversalmente, y muchas veces consolidados en una circunstancia común, que intervienen para hacer posible o dificultar el cumplimiento de la expectativa; de esa actividad que completa el sentido de la creación escénica. Algunos de esos estratos ocultos que se mencionaron desde un inicio fueron:

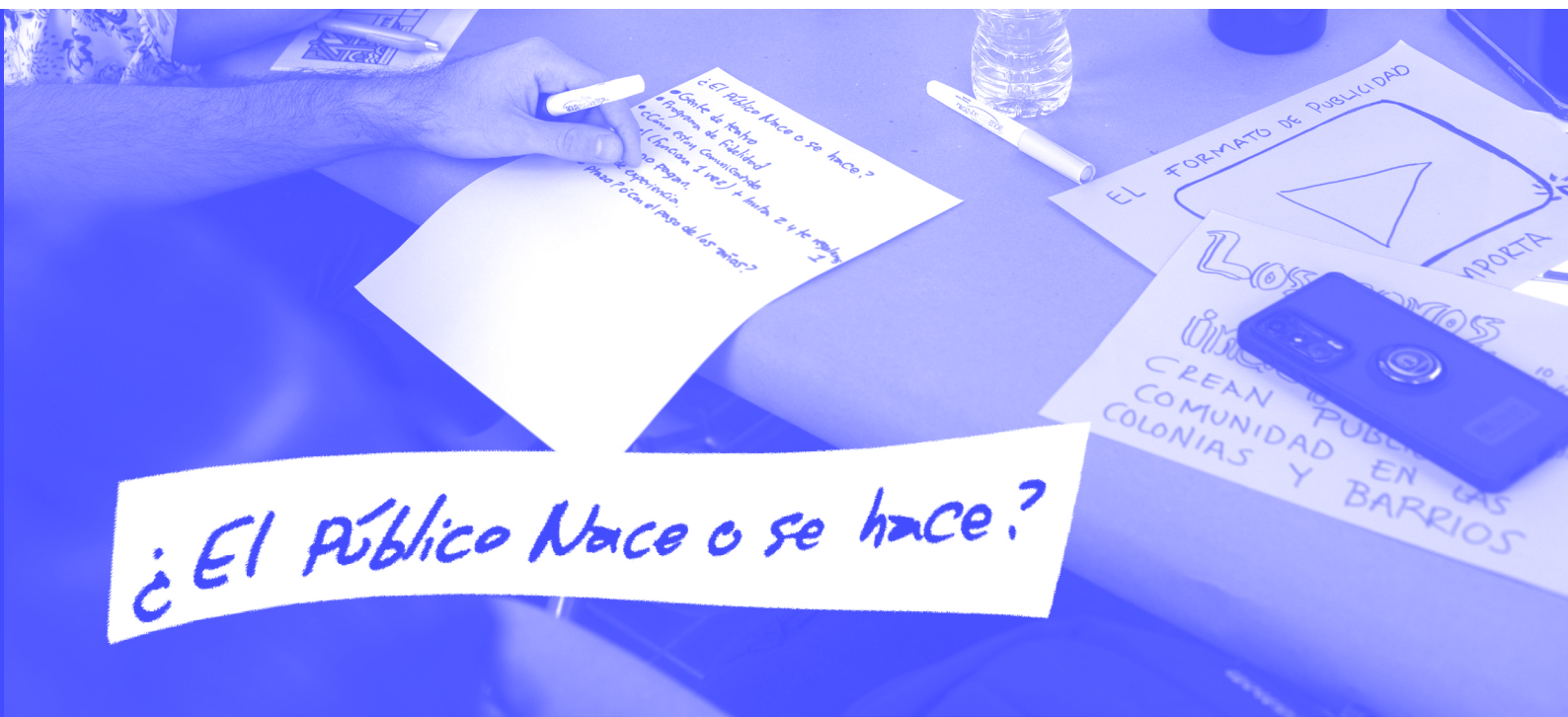
- la ciudad dónde se hace teatro;
- la geografía urbana que recorre el público para acudir a la cita;
- los horarios que rigen las otras actividades que realizan en su cotidiano quienes se volverán público;
- el ritmo de la vida en esa ciudad;
- la ubicación de los lugares dónde se puede hacer teatro;
- la violencia;
- las economías de los grupos y del público;
- las estrategias necesarias para la difusión de la obra y para el marketing.

A esos estratos en el curso de la conversación se fueron añadiendo otros que robustecían la consideración de todo lo que no es evidente cuando se piensa en público, como sería el hecho de que cada obra convoca a uno con un perfil y necesidades específicas,

como por ejemplo los bebés que deben seguir una dinámica muy particular; o como la red de colaboraciones y competencias que construyen los diferentes tipos de espacios escénicos existentes en una ciudad: independientes, públicos o comerciales.

La **segunda** figura se hizo presente en el diálogo, como un conjunto secuencial de tensores invisibles en el ambiente, en cuyos extremos durante la conversación se colocaban argumentos para retarlos entre sí, para complementarlos o contradecirlos. No ocurrió como resultado de una planeación deliberativa, sino como el encuentro de experiencias muy diversas, provenientes de contextos diferentes. A la expresión de una idea sustentada en un contexto y experiencia concreto, seguía o seguían otras que, versando sobre el mismo tema pero difiriendo en el contexto y la experiencia, mostraban otra faceta. Cada argumento puesto en los polos del tensor mostraba una faceta disímil del otro, acerca de la manera en que alguien se vuelve público o de la manera en que los creadores piensan, convocan y se acercan al público. Algunos de esos tensores dispararon disyuntivas como: ¿el público nace o se hace? ¿al público se le organiza y gestiona mediante técnicas y metodologías o las obras los encuentran al paso cuando ellos no estaban buscando ser público? ¿en las obras predomina el interés de los creadores o lo que se imagina que pueda ser el interés del público?

La figura de ese iceberg imaginado en las cálidas aguas de La Paz, BCS, sirvió para interrogarse acerca de lo que sin ser evidente es necesario considerar para que alguien pueda volverse público, sirvió sobre todo para pensar la estructura concreta del contexto en que operan los diferentes grupos. Mientras que la figura dinámica de los tensores invisibles formados con argumentos, permitió derivar las ideas expuestas en ángulos diversos de un proceso de indagación. Los tensores no concluyeron en rechazo, más bien llevaron a asomarse desde los sitios propios de cada quien a los diversos estratos del iceberg, rondarlo hasta reblandecer su dureza y restituir la fluidez característica de lo procesual.



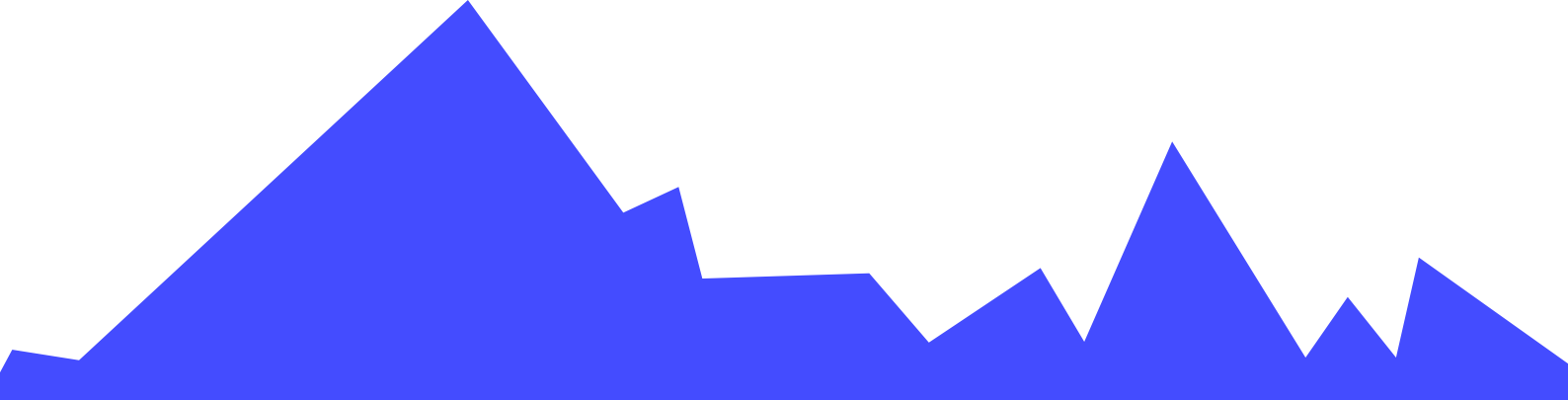
¿El Público Nace o se hace?

Como ya se anticipó, en esta organización de los pensamientos que nutrieron el intercambio es importante agregar la contingente manera en que llegaron los participantes a cada una de las sesiones, así como el resultado que tuvo en el perfil de la mesa en cada ocasión; en tanto ese azar devino luego en constitutivo de los temas y el curso del diálogo. La dinámica propuesta permitía que todos los participantes seleccionaran la mesa en la que participarían y su tiempo de permanencia, ya que podrían transitar de una a otra libremente. Por azares de las decisiones, en dos de las sesiones concurrieron un buen número de participantes con algún rasgo compartido en sus perfiles, lo que imantó las temáticas del diálogo que sostuvieron. En la **tercera**, no ocurrió de esa manera, pero de cualquier forma esa cuasi-orientación de los temas estuvo presente de manera heredada, en tanto esa última sesión fue necesario comenzarla haciendo un resumen rápido del curso de las conversaciones de los días anteriores.

Regresando a la primera sesión, ese día llegaron muchos integrantes de grupos con obras producidas recientemente. Así, las voces más numerosas fueron de personas que montadas en los tensores invisibles intercambiaban ágilmente contextos y experiencias provenientes de su parcela de iceberg, con el acento puesto en los procesos creativos al momento de pensar al público, ya fuera que se les ubicara en la fase de ideación, durante la puesta en escena o ya en las presentaciones. Algunas frases recuperadas de esa sesión lo ejemplifican:

“Quiero hacer obras que me gustaría ir a ver como público”,
“yo como público no hago lo que quisiera que haga el público”,
“de la manera en que en un grupo conciben al público, conciben las obras que hacen”,
“diste la función y no es quincena”,
“hice esa obra porque algunos amigos me dijeron
que nunca habían visto una obra sobre futbol”.

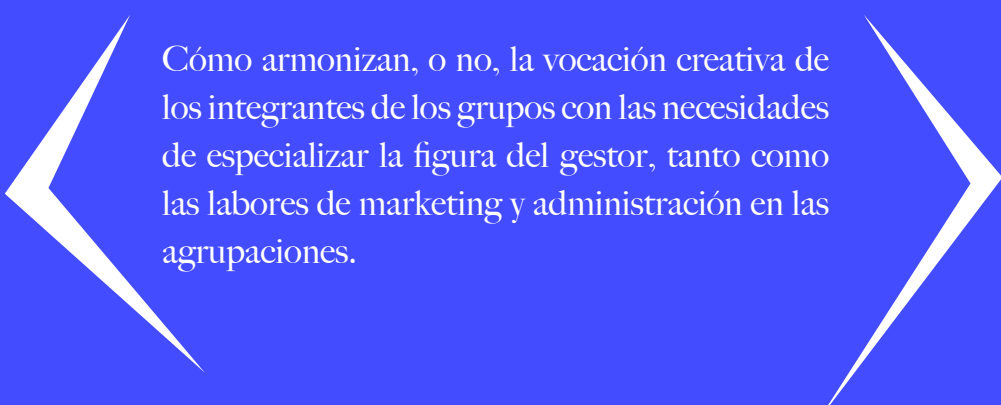




A la segunda sesión, por otra parte, llegaron varias personas que administran un espacio escénico en algún estado de la República y sus intervenciones encauzaron buena parte del tiempo la conversación; fue en esa sesión donde se dibujó la figura del iceberg. Los argumentos que se montaron en los tensores invisibles en ese caso, muchas veces tenían que ver con **compartir y comparar estrategias de operación centradas en el público, no sólo al interior de los espacios y de las agrupaciones, sino fomentando un ecosistema en el que existan diferentes actores, incluso económicos, que procuren hacer posible el teatro.**

En ese sentido se habló mucho de hacer comunidad y fomentar con ello una responsabilidad compartida también por quienes no forman parte de las producciones. Lo que abarcaría, según diferentes voces, desde posibles espectadores, pasando por pequeñas actividades económicas engarzadas a la dinámica de las salas teatrales, hasta alcanzar al sector empresarial con posibilidades de financiamiento. Ese rasgo de experiencias administrativas en el perfil de la mesa también volvió recurrente el tema de los costos de los boletos, las estrategias para hacerlos accesibles, así como lo que ese costo representa en términos simbólicos acerca del hacer escénico, del valor que en esa dimensión adquiere la actividad teatral mediante la cotización del valor monetario del boleto. Ya entrados en gastos, el tema los llevó también a hablar de las políticas públicas en los diferentes niveles de gobierno, sobre todo en lo referente al financiamiento del teatro.

Los tensores argumentales fueron una parte especialmente destacada en las sesiones, por la manera en que llevaban la conversación a adquirir más de una dimensión. Aunque también, porque dejaron la conversación abierta, ninguna idea de las ahí expuestas se adoptó como conclusiones. Por ello, cerraremos este asomo de organización con algunos ejemplos de ese diálogo en curso:



Cómo armonizan, o no, la vocación creativa de los integrantes de los grupos con las necesidades de especializar la figura del gestor, tanto como las labores de marketing y administración en las agrupaciones.

Cómo armonizan, o no, las necesidades expresivas del artista con lo que se piensa que el público quiere ver. En este caso se mencionó también como un eje de tensión la transformación que los medios digitales están provocando en las maneras de expectación del público, en comparación con la que tradicionalmente se le ha atribuido en el teatro.

Entre las muchas modificaciones que han tenido lugar en las décadas recientes se habló de que se hace necesario pasar de considerar el espacio del teatro como **sagrado** a considerarlo **Seguro**.

Se habló en diferentes ocasiones de la participación, o no, del público en las obras mismas, de las formas de hacerlo, así como de la importancia de no forzarlo.

La escuela del espectador fue un tema que se comentó en la medida que hay grupos que operan una actividad de ese tipo en sus espacios. El planteamiento se complementó con la conveniencia de que los creadores aprendan a retroalimentar como público a sus colegas.

Hubo exposiciones muy detalladas de experiencias de formación y fidelización de público, mientras que hubo quienes valoraron la importancia de que las obras le salgan al paso de gente que no busca ser público.

Los participantes en este eje de los ERI pusieron en tensión sus ideas y sus experiencias escénicas frente a las de otros, hasta hacer notar las muchas maneras en que las características del contexto en el que llevan a cabo su actividad creativa, implican a un continente enorme de aspectos artísticos, económicos, personales, urbanos, sociales, entre otros, que muchas veces permanecen ocultos y sin embargo, participan de ese “Volverse público”.



¿SE ENSEÑA A SER ARTISTA?

[Testigo: Luis Rodríguez]



¿Quiénes tienen acceso a una carrera?

Hay gritos que comienzan con largos silencios. Esta mesa comenzó con uno, un silencio mientras ocho personas se miraban. *¿Quién fue a la escuela?* preguntó alguien y así comenzó un grito que lleva años en el aire. Al menos desde los años 90 cuando cursé la escuela y en mi generación nos planteábamos dudas muy cercanas a las que se escucharon durante los cinco días que lxs diferentes participantes acudían a cruzar ideas.

¿Quién fue a la escuela? -> ¿Qué escuela(s)?

Artistas que no tuvieron la oportunidad ir a la escuela

Un minuto de silencio por aquellxs que no han llegado a una escuela o compañía teatral

Hay ciudades que todavía no cuentan con una escuela o licenciatura en teatro. Existen artistas que nunca pasaron por una escuela de teatro. También existen artistas que pasaron por otro tipo de escuelas.

Soy titiritero, los titiriteros se formaron en la calle, cada quién se inventa las cosas y se va adaptando.

Soy ingeniero y soy artista. Soy padre y soy artista.

Y al llegar a una escuela, qué experiencias pueden narrarse, construirse, descubrirse. ¿Qué procesos de enseñanza-aprendizaje? ¿La escuela enseña o aprende?

Es extraño el concepto de enseñar a alguien a ser artista

La infraestructura de una escuela: salones, apoyo psicológico, pedagógico, contención. Hacerse en la escuela o en las tablas.

*Aprender es un deseo;
Enseñar es una imposición.*

En los procesos de enseñanza-aprendizaje todavía se normaliza el abuso, las violencias, *¿qué cuerpos nos enseñan a representar?. ¿Dónde están las expresiones afrodescendientes?* Quien esto escribe, cuando pasó por la escuela de teatro aprendió que su cuerpo era su herramienta y él el creador. Al cuerpo-herramienta habría que entrenarlo, prepararlo, afinarlo permanentemente. *La palabra rigor está asociado con violencia. El rigor no debe atentar contra las personas.*

*Aprendemos pedagogías para reprimir /
Nos enseñan a estar en falta todo el tiempo*

El eterno aprendiz y la eterna actualización docente, dos ideas que atravesaron la mesa, una como actitud y la otra como necesidad. *¿Por qué las personas que enseñan teatro no estudiaron pedagogía? Nos enseñan personas que no saben enseñar. ¿Quién prepara a lxs maestrxs artistas?* Y entonces surgió el comentario: *La enseñanza como “chamba” que salva.*

*Saber no quiere decir que podamos transmitirlo.
Pedagogías para acompañar.*

Una escuela abre caminos, requiere agencia en los procesos educativos, ética en las aulas, aulas como espacios políticos, *poética en la enseñanza.*

La escuela como casa

Las mejores escuelas son aquellas que dotan de herramientas variadas y ayudana encontrar nuestros métodos y formas.

*El aula como lugar donde se ensaya la vida.
Educar como práctica de hospitalidad*

*Salir como licenciadx en Teatro. ¿Soy artista? ¿Soy actriz?
¿En qué momento nos volvemos actores?*

*¿Si el futuro del teatro no es la escena,
sino los procesos de enseñanza, sus pedagogías?
Los principios éticos para preservar la salud emocional en el aula.*

Cuando las inquietudes se reflejan en políticas públicas comienzan a funcionar. Las escuelas que se adapten a los contextos comunitarios, a las singularidades, las neurodivergencias. Apelar a la sensibilización y la humanización ¿Qué es ser artista?

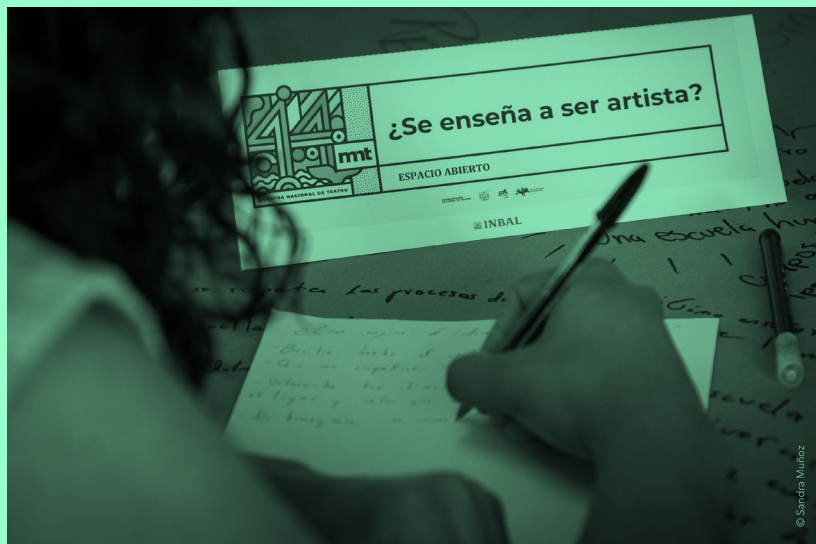
La organización colectiva y autoestima estudiantil.

*La aproximación a un final imaginado sobre la perspectiva de **No enseñar a ser artista, sino de aprender a serlo. Apropiarse de la palabra “artista”, quitarle peso y que transite por mi cuerpo por momentos... quiero ser artista pero ahora quiero ser hija.***

Da igual si se enseña o no, no creo que importe.

Desde los 8 años hago teatro, me he formado de manera informal, me considero artista aunque no tengo el papel, tengo 52 años haciendo esto y ya me considero artista.

cofo





© Sandra Muñoz



© Sandra Muñoz

Crónica¹ de la Construcción de un Pensamiento Colectivo

Jovita Millán Carranza

Las instituciones ~~no~~ tienen corazón

La pregunta implícita fue provocadora. Realizada a bote pronto, las respuestas surgieron de la entraña, de la propia experiencia, desde los lugares propios de los participantes en las sesiones del espacio de reflexión e intercambio (ERI) que con este título se llevó a cabo en el marco de la 44 Muestra Nacional de Teatro, 2024.

Con la Ley de dos pasos, open space, no agenda, no moderador, como premisas, se instauró la horizontalidad que daría lugar al diálogo evitando la imposición de discursos, la descalificación de los demás, el acallamiento de voces, entre otros mecanismos de control.

Durante la primera sesión, el pronunciamiento mayoritario fue: “No tienen corazón” —¿Por qué? preguntó un moderador natural ansioso por mantener el orden ante la avalancha de participaciones:

-Porque no piensan en los **“creadores de la periferia”**, no dan oportunidad a los egresados de las escuelas, no aportan los recursos necesarios para hacer un teatro digno, permiten la creación de **“grupos de poder”**, se rigen por una legislación confusa, elaboran convocatorias “enredadas” y poco claras, quienes ocupan los cargos son burócratas, los apoyos siempre se los dan a los mismos, fueron algunos de los argumentos expuestos.

[imágenes]

¹ Esta crónica sólo pretende dar cuenta, grosso modo, de los temas, preocupaciones y propuestas de los participantes en el ERI correspondiente. Reconoce que se trata de un trabajo colaborativo en el que se han insertado, entrecomilladas, algunas reflexiones derivadas del diálogo en las tres sesiones.

Situados a medio camino en el proceso de reflexión, podríamos ubicar a estos argumentos como mediadores, conciliadores y atenuantes ante discursos opuestos producidos desde perspectivas y experiencias distintas.

En un extremo estaban los que definían a la institución como **“desalmada”, “descorazonada”** y calificaban su relación con ella como **“dolorosa”, “cansada”, frustrante”**. Los más radicales proponían **“hackear al sistema”** para enriquecer la currícula, **“tomar los espacios”** para forzar a un diálogo hasta ahora inexistente (**“los espacios públicos nos pertenecen”**), **“transformar el medio sin las instituciones”**; demandaban la rendición de cuentas, la inclusión de otras formas de teatro (fuera del ya tan montado Shakespeare), el reconocimiento de diversas teatralidades y la inclusión de grupos de procedencia indígena y afrodescendientes incitando a una **“reparación de daños”** por su ausencia constante en la asignación de presupuestos y programaciones.

En el otro extremo se ubicaban quienes ponderaban el acercamiento a las instituciones con propuestas concretas, a visibilizarse, entre otras acciones, participando en las convocatorias tanto estatales como federales, a conocer las atribuciones de cada instancia cultural con el objetivo de dirigir sus propuestas a la indicada, crear estrategias que involucren a otras instancias gubernamentales y a la iniciativa privada, establecer una relación de co-responsabilidad y no dejar todo al Estado.

Dónde pues, radicaba el corazón de las instituciones?

El corazón, a decir de la mayoría, radicaba en las personas al frente de ellas

Pero ¿cómo se demostraría que hay un corazón?

Consenso: Instaurando un sistema inclusivo, ampliando y actualizando el concepto de **arte** y **teatro** para incluir otras manifestaciones (como las fiestas patronales), ampliando las formas de participación especialmente para los jóvenes, creando fuentes de trabajo para artistas mayores, abriendo posibilidades a todas las regiones del país (no a la centralización), estableciendo un diálogo directo con los artistas; pagando con oportunidad los salarios del personal creativo, entre otras posibilidades.

—¿Quién es este cuate? Preguntó un joven a la Muestra, casi al principio de las participaciones.

— Es Luis Mario, el coordinador nacional de teatro, respondió otro

Luego de un intercambio de miradas de asombro entre los participantes de la mesa uno más señaló: **“está chido que esté aquí y se entere de todo”**

Entre los comentarios emitidos por el funcionario destacó la participación tripartita, triangular y correspondiente entre la sociedad, el artista y la institución para identificar las necesidades de la sociedad en cuanto a la producción artística. [esquema de Luis Mario]
Luego de reconocer muchas de las problemáticas expuestas destacó la importancia de pensar hacia adelante como comunidad teatral, de ahí la propuesta de la mesa.

Las instituciones no tienen corazón?

Un viraje en el desarrollo de la segunda sesión del ERI se registró ante la pregunta, ahora explícita por el signo de interrogación. En ésta, el énfasis se particularizó en la relación con las instituciones locales, la administración de espacios y la reflexión sobre el quehacer del teatro en las sociedades actuales.

En relación con las instituciones locales el consenso de dio en cuanto a la “miopía” de los funcionarios en turno quienes “organizan eventos culturales” a partir de la contratación de grupos musicales, ferias del estado, por ejemplo, privando a la población de la oportunidad de ver un ballet o una obra de teatro, escuchar un concierto de música clásica, ver una exposición (“pueblo chico sin derecho al arte”).

Se denunció también **“el amiguismo”** en la programación de eventos culturales, el desconocimiento de los colectivos activos y la rama artística a la que se afilian agrupándolos en categorías que no se corresponden, el “machismo” dominante en algunas zonas del país (“es cosa de caballeros”), carencia de conocimientos para cubrir un perfil especializado en arte y cultura por parte de los funcionarios, aislamiento (no permitir la organización de los grupos), la no entrega oportuna de los presupuestos (“como si nos quisieran exterminar”).

Respecto de la administración de los espacios se denunció el abuso de poder de algunos funcionarios en cuanto su otorgamiento arbitrario sin correspondencia con un proyecto local o estatal. Se reflexionó en torno a los conceptos de **“gratuidad”** y **“colaboración”** con las implicaciones y el impacto en las economías de los artistas (**“hay que saber cómo darle vuelta a los abusos”**), las cargas fiscales, las condiciones de contratación lesivos, la irregularidad en los costos operativos.

Una preocupación recurrente fue la reflexión sobre el quehacer del teatro en la sociedad actual y que impacta los ámbitos educativo, sociológico y aún teórico. En este sentido,

Las perspectivas se enfocaron en las posibilidades del arte escénico para intervenir procesos como la defensa del medio ambiente (particularmente en el sureste), generar un pensamiento crítico (**“que lo artistas no piensen tanto”**), incentivar la responsabilidad cívica, sensibilizar al público (**“alejadlo de las pantallas”**), pugnar por una visión no colonialista, contribuir a deshabilitar la violencia en los espacios públicos y restituir el tejido social.

Mi relación con las instituciones

— Sinceramente, no he aplicado a las instituciones. Hablo de ellas utópicamente porque no sé cómo funcionan. Con este comentario se inició la tercera sesión del ERI y marcó el rumbo que el diálogo habría de tomar.

Cómo llegar a los funcionarios? ¿cómo tener un cara a cara fuera del edificio? Fueron, entre otras, las interrogantes planteadas a partir de las cuales los participantes compartieron sus experiencias y acercamientos con las instituciones. Mientras las propuestas de unos han sido rechazadas en varias ocasiones, otros se han sentido apoyados (**“sé que no es algo común”**).

El principio es tener claro que las instituciones las hacen las personas (**“artistas que empezaron igual que tú”**), **“el miedo nace del desconocimiento”** y **“en el pedir está el dar”**, estas expresiones abrieron la posibilidad de intercambio sobre los procesos transitados por varios de los jóvenes a la muestra.

Sin dar nada por sentado, expusieron la necesidad de investigar el estado del teatro en el país más allá de sus localidades, capacitarse o asesorarse en la integración de expedientes y carpetas para participar en las diversas convocatorias, la propuesta de temas y proyectos vinculados con la realidad de su territorio (**“si no hay, yo propongo”**), visibilizarse (**“la institución observa, abre posibilidades”**), conectar o re-conectar con otros colectivos (**“hacer el paro juntos”**), integrarse como comunidad (**“cumplidora de sueños”**), informarse de lo que las instituciones pueden ofrecer, conocer las páginas de cultura tanto federal como estatal.

Otras preocupaciones

La problemática en torno al teatro en México es compleja, son muchas las aristas a las que hay que prestar atención porque se afectan mutuamente. Si bien el otorgamiento de presupuestos, el perfil de algunos funcionarios, la legislación poco clara en torno a la relación entre artistas, la confusión sobre el otorgamiento de los espacios públicos son algunas de las preocupaciones más apremiantes vertidas en el ERI, se expusieron otras como la formación de actores.

En este tenor, se pusieron de manifiesto la carencia de escuelas de formación profesional en algunos estados de la república que **obliga al desplazamiento** de los estudiantes a otras ciudades con el impacto económico que esto trae consigo. Se expusieron los diferentes procesos de formación que oscilan entre los egresados de las escuelas y universidades hasta aquellos autodidactas que han echado mano sobre todo de la **intuición** mostrando un abanico de posibilidades para hacer teatro.

Salir de sus comunidades, abrirse a nuevas experiencias, compartir conocimientos y formas de trabajo fueron algunos de los pros por su asistencia a la 44 Muestra, expresaron los participantes en las diversas sesiones. El diálogo se enriqueció con las aportaciones de algunos artistas profesionales, representantes de compañías, gestores, directores que se sumaron a las mesas.



Propuestas

Luego de tres sesiones del ERI se elaboraron una serie de propuestas consensadas con los participantes, mismas que fueron leídas en la mesa de conclusiones²:

Representación/participación del norte al sur

Descentralización de recursos y políticas culturales

Voltear a ver a los pueblos originarios y afrodescendientes

Establecer comunicación entre las instituciones

culturales desde el nivel federal hasta el municipal

Crear leyes que dignifiquen el trabajo de los artistas

Buscar nuevas formas de producción

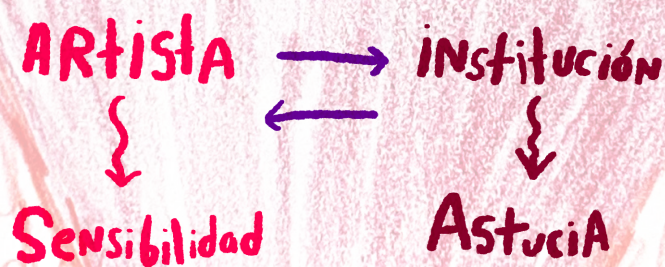
² 32 en total según el apunte inicial de cada sesión, aunque este número no es exacto dada la posibilidad de transitar de un ERI a otro

¿Dónde está el corazón de las instituciones?

El diálogo complejo, multicultural, multigeneracional y multigeográfico creó una tensión entre el consenso y el disenso que abrió un terreno prometedor en torno a la relación entre las instituciones y los creadores artísticos como un parte de un proceso dinámico e inagotable en que el **corazón y la mente** tanto de los funcionarios culturales como de los artistas estén en sintonía.

El punto de partida, en consenso, sería ver a las instituciones como **organismos vivos**, no muy bien articulados ni cohesionados, expuestos al **cambio constante**, es por ello que sus procesos deberían ser **claros, transparentes**.

Para que funcionen mejor, se requiere de una **relación de cooperación** e imprimirle a ésta “**otra perspectiva**” para fortalecer los vínculos y que “**cada quien haga lo que le corresponde**”. El corazón está en las personas, en aquellos funcionarios con vocación y sensibles (“**hacer lo que me hubiera gustado hicieran por mi**”). Cierro este capítulo con la propuesta de un joven a la muestra que, basada en el principio de que **las instituciones y los artistas no son antagonicos sino un equipo**, asigna la aportación de cada sector:



Resultado:
Intercambio
Sensibilidad
Horizontalidad



© Sandra Muñoz



EL TEATRO como FORMA de VIDA..

pausa... y...

SI LO HACEMOS PREGUNTA?!?!



Leticia
Rodriguez

Una mesa, sillas, papelitos coloridos, plumones y una incógnita en forma de oración a la espera. A la espera de hacerse voz y volverse enunciado que haga de eje para reflexionar la vida, las formas de vida con y en el teatro. Así, desde los distintos territorios que habitamos, llegamos todxs, empujados por las olas que el teatro hace resonar en las cuerpas de hoy, de antes, de siempre. Convocadxs en un lugar para todas las voces deseantes de construir una comunidad teatral que trascienda los límites geográficos, institucionales y vitales.

Esta vez, refiriéndose a los ERI`s, señala la DA “quisimos darle un poco la vuelta a los formatos que se han realizado antes, proponer una dinámica de *open space*; de espacio abierto para construir juntas en torno a temas que nos atraviesan como comunidad teatral”. Dar vuelta a los formatos, aunque sea “un poco”, es sin duda algo que siempre se hace necesario. En este caso significó para algunxs de nosotrxs, convidadxs del CITRU, entrar en esa apertura. Volverse de alguna manera público asumiendo que se es parte de una institución, pero también parte de una misma comunidad. Ceder el espacio, el discurso, la palabra y posibilitar que lxs jóvenxs se apropiaran y acompañaran. Que se expresaran libremente desde sus lugares, cuerpas y experiencias en torno a la forma en que el teatro y la vida se anudan.

De esta manera asumí una consigna: **escuchar, estar a la escucha para después poder dar cuenta de eso que ahí pudo suceder.** Escuchar desde ese lugar, fue encontrarme a la **espera**, a la **pausa** y al **vacío** que se abre al dejar la inercia del discurso. Escucharles no fue lo difícil, lo sorprendente resultó ser lo que se dijo y como eso que se dijo hace de nudo, ese que anuda la vida con el teatro, la vida con la angustia y con el deseo de sostener la vida con y para el teatro.

PRIMERA PARADA:

“AQUÍ LA ILUSIÓN SE PAGA CON LA VIDA”



Elena Garro
Los recuerdos del porvenir.

Algunxs repiten la frase que pretende ser el eje de reflexión de ese espacio que aspira a ser abierto: El teatro como forma de vida... El teatro como forma de vida... Súbitamente alguien hace de esas palabras un acto, un enunciado que moviliza e interpela:

“¿Les parece si lo volvemos pregunta? pensamos en la propuesta mientras van sumándose más voces. Vuelve a escucharse la misma voz “Yo ahora propuse volver pregunta esto: ¿El teatro como forma de vida?” ¿están de acuerdo? ¡Claro! expresa alguien. Las voces empiezan a fluir “¿a qué se refiere? ¿Cómo vivir del teatro?, vivir con el teatro, vivir para el teatro. Para empezar ¿qué es una forma de vida?, ¿qué es la vida?”. Se hace una pausa y alguien comenta, “Decidí sentarme aquí porque ¿Qué es la vida?”.

A partir de este acto de interpelación, se abrió el espacio para enunciarse e intentar no seguir siendo dichos por otros. Un caudal de ideas sobre ese nudo vital que, a veces nos devuelve algo y otras exige más de lo que ofrece, posibilitó acallar los silencios. Debo confesar que el entusiasmo de la escucha por momentos se volvía enojo, tristeza, alegría y también indignación. Escuchar la manera en que se asume la vida y como se le dedica al teatro, tuvo su rostro agradable y satisfactorio ya que se hizo evidente el empuje y compromiso que lxs jóvenes asumen no únicamente con el teatro, sino al mismo tiempo con una comunidad que involucra a las infancias, a los públicos, a las diferencias. Se puede decir que esa posición movilizó la discusión hacia el territorio del compromiso, del reconocimiento de las varias formas de vida que el teatro ofrece y las maneras en que se encuentran en relación con cada cuerpo en tanto integrante de una comunidad teatral. Hacer teatro, vivir con el teatro y mirar lo que puede aportar a sus comunidades es un compromiso, una responsabilidad y una práctica asumida entre ellxs. Vivir para el teatro y con el teatro es, según los comentarios, parte de sus vidas, no como necesidad sino como deseo de ser en el teatro, eso vital que da hacer y ser parte del mismo.

“...al final creo que hay muy pocas cosas que separan la vida del teatro, pero sí hay algunas que considero fundamentales. Como el hecho consciente de querer hacerlo de ser visto y comunicar algo...”

**“Nací en una ciudad muy violenta...
el teatro es el arte más revolucionario y crítico”.**

“No hay nada más importante y revolucionario que hablar de ti”.

Digamos que eso vital que les ofrece el teatro, es parte de un deseo compartido. Sujets deseantes de estar, hacer y compartir a través del quehacer teatral. Sin embargo ese deseo tan vital, fue paulatinamente haciendo a un lado la parte idealizante de una profesión en tanto que **“vivir para el teatro”** desde hace ya muchas décadas, abrió el camino para transitar hacia una especie de territorio sacrificial en el que la precariedad ha tomado demasiados frentes: El educativo, el laboral, el comunitario, el político, el social. Lugares desde los cuales eso de **“para el teatro”** va propiciando que sea la vida la que se ponga en juego. Un perverso juego en el que se les sigue vendiendo una idea del sacrificio material a cambio de un paupérrimo y engañoso modelo de éxito. Lo inquietante de este juego es quienes lo promueven, lo fomentan y lo sostienen. Figuras que **“forman”**, **“promueven”** y **“gestionan”** el teatro y las vidas de quienes lo hacen fueron el foco de atención, de crítica y, al mismo tiempo, la razón de asumir una autonomía a veces por convicción y otras tantas por necesidad.

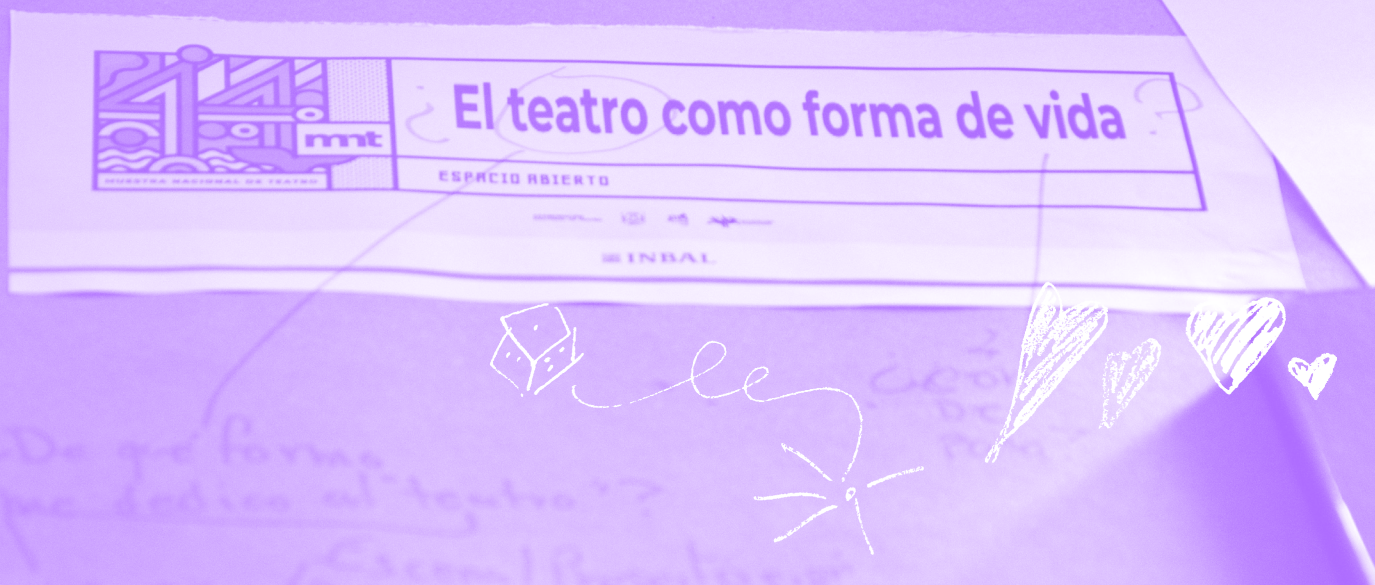
“Antes de dedicarme al teatro, quería que el teatro fuera mi forma de vida, vivir de, con, para el teatro. Pero cuando estudié, egresé y quize ganar dinero, ya no funcionó esa ecuación”.

“Yo estudié dos carreras, una de ellas teatro, pero no me dedico laboralmente a ninguna de las dos, amo mi trabajo pero a veces llego a un punto en que me pregunto ¿para qué le dediqué tanto tiempo a ambas carreras?”.

“Cuatro años dedicados a la creación y al salir ¿?...”

Así transcurrió la mesa, observando que para muchxs **“girar alrededor del teatro, aleja de la vida”**. Que como jóvenxs **“a veces pensamos que no podemos quedarnos en nuestro lugar de origen”**, porque no hay espacios de formación, porque los existentes siguen anquilosados en una idealización precaria o bien debido a que los espacios y fuentes de trabajo se van limitando. El teatro no es prioridad... ¿Cuándo lo ha sido?, si alguna vez lo ha sido ¿para quienes?

Se respiraba la angustia de vivir haciendo teatro, la angustia de sostenerse para poder hacer teatro y la dificultad de hacer teatro y tener éxito. **“No quiero perderme en el teatro... pero sí quiero hacer teatro”**. **“¿Qué voy a hacer cuando regrese de la Muestra?”**.



SEGUNDA PARADA:

“TENGO EN MIS MANOS EL PODER Y EL DESEO, LA PASIÓN Y LA MUERTE. SOY DUEÑA DE MI PROPIA TORMENTA Y POETA DE MIS HERIDAS”.

Alejandra Pizarnik



Después de un primer encuentro, que transitó entre el idealismo, la angustia y la preocupación conciliadora, se hizo un pequeño ajuste al eje, digamos que dimos otra vuelta al formato y pasamos del teatro como forma de vida a dos interrogantes que intentaron acotar y provocar otra forma de posicionarse respecto del anudamiento teatro-vida.

Dos preguntas se sumaron:

- ¿Cómo el teatro contribuye a formas de vida? y
- ¿Cómo te cuido, me cuido, nos cuidamos?

A este re-acomodo, se sumó la participación activa de dos integrantes de la DA. Este movimiento propició un diálogo que transitó por un primer territorio, el del trabajo retribuable, lo que también trajo a la discusión la necesidad de un mayor reconocimiento de esta profesión, no únicamente por parte de quién decide hacer del teatro su carrera, su vida. Sino también desde los entornos familiares, educativos y laborales. Por otro lado, propició el reconocer la necesidad de “desromantizar nuestro trabajo” y que “quienes no están en el escenario, también son parte de la comunidad”. Considerar que “uno se viene grande y hay menos chamba”. Si bien el hacer teatro es una elección profesional, se evidenció que los derechos laborales resultan inexistentes. La reflexión en este sentido encontró su cause a partir del demandar que en tanto un trabajo, tiene un valor y que ese valor debe ser una exigencia.

Si bien es cierto que desde la parada anterior la crítica a la precarización del trabajo de la comunidad teatral estuvo presente, en esta segunda se convirtió en foco de atención, lo que produjo una reflexión un poco más clara sobre la problemática laboral. A pesar de ello, también fue, desde mi punto de vista, la que me puso a reflexionar en el ¿qué tan open resulto ser este space? En tanto que la participación de algunas voces dominaron, dejando entrever que tanto las canas como los lugares de enunciación que pueden mirarse como “autoridad”, pueden ser asumidos como verdades. Sin duda cada quien se expresó desde su experiencia y conocimiento, aunque por momentos la experiencia pasaba del compartir al pretenderse como solución para todxs.



Como contra peso, preguntarse sobre el cuidado propio y de quienes acompañan la aventura de hacer teatro, trajo a la mesa el **identificar la necesidad de hacer que el espacio y las relaciones de trabajo deban ser seguras**. Lo cual se asumió como responsabilidad compartida tanto de los grupos y/o colectivos como de las instituciones y autoridades. Se escucharon pronunciamientos en ese sentido sobre el que **“Debe haber sanidad en los equipos”** ya que **“El verdadero cambio inicia desde el colectivo”** y reclamos porque a veces **“Las autoridades no se dan cuenta de que hay que cambiar”**. Sin duda el pensar en el cuidado es todo un tema que resonó entre los jóvenes. Sobre todo en este contexto de violencias que enfrentan y que son parte de su transitar por el teatro. Cuidarme-cuidarte-cuidarnos es parte del hacer comunidad.

Última parada, una que estuvo atravesada por la capacidad de indignarse para poder exigir y demandar mejores condiciones que posibiliten el hacer teatro, vivir del teatro y no solo para el teatro. En este sentido, si bien se hizo una crítica a las instituciones, particularmente a aquellas responsables de **“formar”** o **“enseñar”** teatro y a las que gestionan los recursos, los espacios y los apoyos o becas, no se dejó de lado la parte de responsabilidad que la propia comunidad tiene y debe asumir en beneficio de su trabajo.



Respecto de las instituciones, la crítica reiterada fue el hecho de que, en el proceso de enseñanza-aprendizaje, no se les plantea un panorama sobre los pagos y la situación laboral que deberán enfrentar. Sumado a esto se fomenta **“Que tienes que hacer de todo”** lo que trae como consecuencia **“Un desconocimiento del trabajo de otrxs y del valor del mismo”**. A lo que sumaron la idea de que hay que **“Estar disponible todo el tiempo sin considerar que debemos trabajar en otras cosas para poder hacer teatro”** lo que lleva a la obligación de sacrificar **la salud, la seguridad y la vida.**

En el caso de la gestión de apoyos, espacios y becas, el mayor reclamo es la urgencia de que exista, a parte de mucha voluntad por parte de las instituciones, una mejora en realización de trámites a nivel local y nacional, pero también se reflexionó sobre el que **“No siempre a las personas que están en instituciones, no les importa, sino que es abrumador la cantidad de problemáticas que existen”**, sin dejar de insistir en que a veces **“también ponen trabas”**.

Un momento relevante fue cuando alguien comentó que en **“Personas que viven en ranchos es diferente porque no hay teatro”** a lo que añadió **“En mi comunidad nadie pagaría por estudiar teatro”**. Desde ahí brincaron propuestas como **¿Por qué no tocar las puertas de otros territorios?**, **“Hacer una lista de esas geografías donde puede echar raíces el teatro y llevar la profesionalización a otros espacios donde no hay”**, **“Trabajar en un colectivo de verdad”**.

Esta parada resultó una especie de articulación entre el inicio, matizado por el cuestionamiento del hacer vida en el teatro y la angustia que ello significa y, la necesidad de vivir del teatro desde otro lugar menos idealizado y precarizado.

La escucha de las problemáticas del presente, más enraizadas o tal vez mayormente visibles, me devolvieron a las angustias del pasado vivido. **Larga-vida... al teatro.** ✨





© Sandra Muñoz



© Sandra Muñoz

CLASES DE GEOGRAFÍA Y REDES CULTURALES

Isis García Estrada

La estructura del ERI este año me resultó provocativa, estimulante y desafiante. Escuchar el diálogo de las mesas para conformar una memoria pareció un acto que confiere mucha responsabilidad. No imaginé el nivel de cercanía que podía generar la disposición a la escucha entre los asistentes.

Afortunadamente, el amplio salón del Centro Cultural La Paz, facilitó el proceso para dejar fluir los pensamientos y sentires a través de la palabra y también del dibujo, del trazo libre. No era responsabilidad de nadie generar la conversación, sin embargo fue una tarea de todas, todos, todes.



A mi me correspondió atender las “Clases de geografía y redes culturales”. Una participante nos dijo: “este tema de la geografía es el que me parece más aburrido, por eso vine a sentarme aquí.” Y la verdad es que no era la única que lo pensaba.

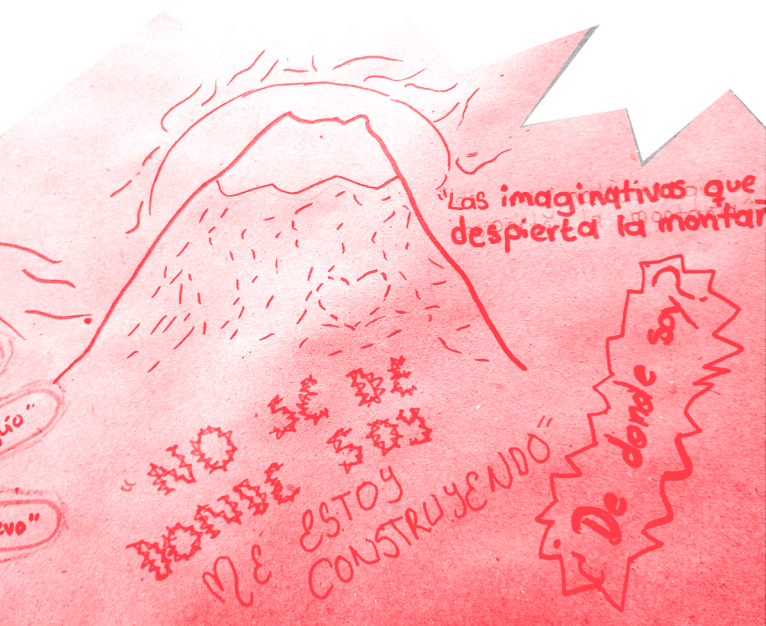
No es mi interés relatar el transcurrir de las conversaciones en un orden preciso, prefiero dejar aquí los puntos necesarios para establecer un panorama de la reflexión, es el trayecto por el cuál caminamos al pensar juntos, juntas, juntes.

La geografía también tiene que ver con los lugares que habitan en nuestro interior.

a) Mi comunidad y mi procedencia.

En ese momento yo esperaba a que la conversación surgiera, cuando alguien dijo: ¿por qué no nos presentamos para saber de dónde venimos?

Muchas personas describieron los espacios teatrales de su comunidad, nos hablaron de la cantidad de fiestas, concursos, graduaciones, certámenes de belleza o shows que se realizan en esos recintos. Nos contaron cómo las personas que hacen teatro no pueden acercarse libremente a esos espacios, no pueden ensayar en ellos, no les pertenecen. Las dinámicas de uso responden a lógicas de venta, pero no a las necesidades o inquietudes de la comunidad artística. Fue desesperanzador imaginar los teatros sin programación, sin ensayos, sin público de teatro; con vida, en el mejor de los casos, **cultural**, pero **no teatral**.



"A veces hay una línea que no se entiende entre la cultura y el arte. En muchos lugares no se rescata la cultura a menos que haya varo. El rescate cultural es de catrinas." *Compartió un compañero.*

Fuimos observando que hay diferencias en el desarrollo cultural; en ciertos territorios hay festivales, PECCA, Jóvenes creadores, hay compañías, hay foros independientes, hay Facultad de Bellas Artes y también escuelas privadas, hay escuela de espectadores, hay teatro comunitario y maestría en investigación... **sólo en ciertos territorios**. Luego alguien pregunta: "¿Por qué algunos estados tienen más desarrollo cultural que otros?"

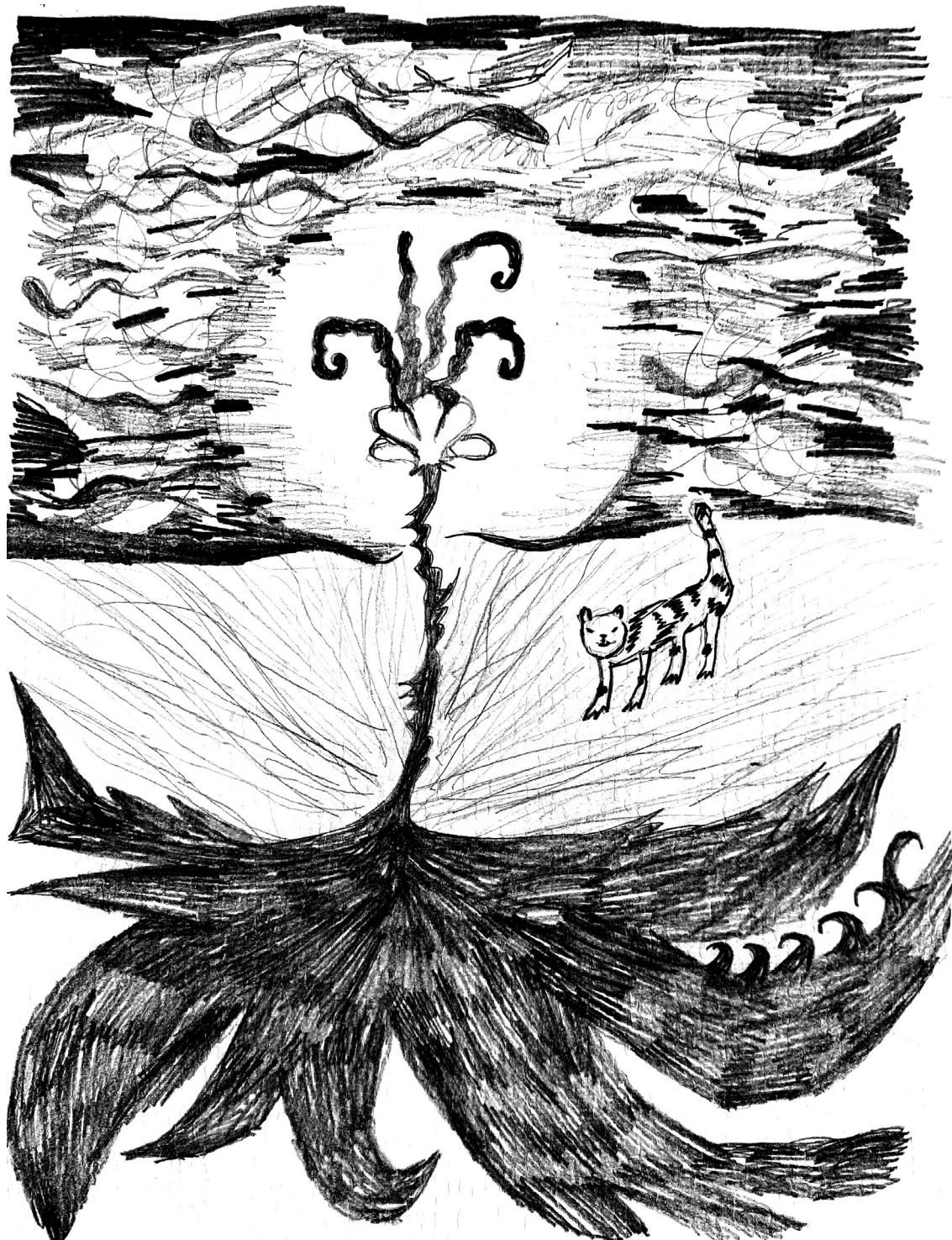
Escuchamos que en algunos sitios hay licenciaturas en teatro o actuación y en otros solamente existen talleres aislados. Hablamos sobre la educación, cuánta diversidad hay en la formación. En nuestra mesa está quien estudió biología, quien hizo una licenciatura en danza, otra que cursa el doctorado en artes, alguien que sólo ha podido asistir a talleres de teatro.



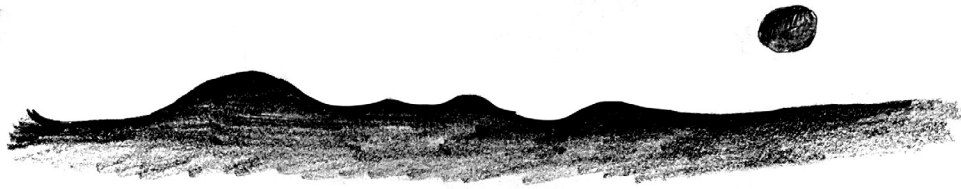
En mi pueblo nunca me han visto actuar, allá no llega el teatro.

También algunas personas nos comparten que en algunas localidades no se sienten convocadas para postularse a la Muestra, y entonces constatamos que no, las convocatorias no llegan a todos lados, no son decodificadas en todos los territorios. ¿Cuántas personas pueden sentirse parte de una comunidad que no las ha tomado en cuenta antes? ¿Cómo podrían considerar que **pueden** postularse para los eventos que esa comunidad organiza y que responden a las lógicas institucionales del momento? ¿Qué entendemos por convocar?

Así se fueron conformando otras lecturas sobre el territorio y la procedencia. **Desestructurando la geografía:**



“No nos identificamos con 1 solo lugar. No sé cómo explicarlo pero sé que mi ser se encuentra en otros lados que no son nada más éste. Del lugar de donde vienes no es lo que representas necesariamente.”



“Podemos ver los mapas no solo como territorio sino desde la cuerpa, ¿Qué es lo que cada territorio quiere decir? ¿qué es lo que yo como teatrere quiero decir como geografía? ¿es el dolor? ¿es la ausencia? ¿desde dónde cada quién habita su mapa?”



“El territorio se abre porque la pluralidad de lo que hacemos se instala en el cuerpo, en los valores, en la ética.”




“Ya somos una mezcla, nuestra sangre tiene de todas.”



“Diario transito por dos estados, no hay algo que me diga aquí termina tu territorio.”



“La geografía puede abordar muchas cosas del ser humano, no solo el lugar, sino también cómo construimos otra manera de relacionarnos. La geografía como cualquier hecho humano.”



Las enchiladas son mexicanas pero el queso y la crema las puso un español,
¿qué cosa es lo mío?

b) La comunidad teatral

Surge la duda:

¿Qué nos articula como república?

Algunas respuestas:

Nos une *la identidad*, la estructura cultural, la riqueza cultural.

Ella agrega:

“también la herida nos determina, como nación tenemos una herida que viene de la colonización, que nos lleva a estar buscando la identidad y que hace que cuestionemos lo establecido.”

Alguien más nos comparte:

“nos articula la violencia sufrida, reconocer la violencia que ha vivido la otra persona y que hace que ambas nos identifiquemos, la violencia que determina a nuestros contextos y que permea en la teatralidad de cada quien.”

La necropolítica también aparece, hablamos sobre el **miedo** a través del cual nos domina el narco y cómo modifica las dinámicas sociales.

Hay otra coincidencia dolorosa:

la precariedad.

Una duda-confesión real: “¿Con qué recursos voy a sobrevivir ya que termine la Muestra? Venir fue concientizar que iban a ser 10 días sin ganar dinero. Ahora yo no puedo hacer arte, primero hay que sobrevivir. Me posiciono desde mi lugar para resistir, aunque las condiciones no sean las mejores.”

También vemos que hay redes de pensamiento, hay discursos en común. Descubrimos temas parecidos.



Luego nos damos cuenta de que el concepto de *República* resulta **limitado**, *República* es **territorio** y no somos territorio porque nos extendemos. Entonces una joven propone cambiar la palabra *República*, "porque si hubiera un sistema que proporcione derechos de salud a los artistas, tendría lógica considerarnos república, ¿pero si no hay eso?" ¿Si no usamos esa palabra, qué otra podríamos usar?

Ella propone:

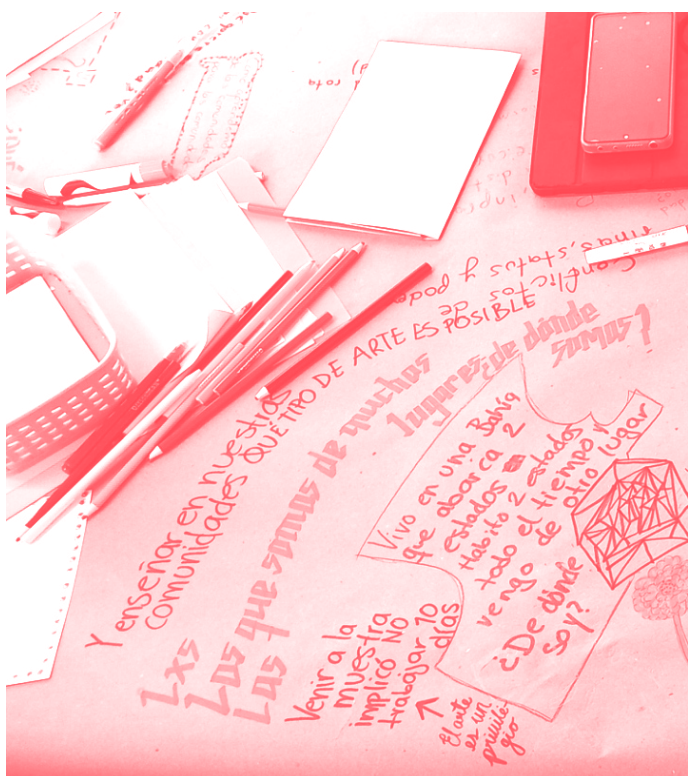
"La república mexicana del teatro se podría definir si la gente se identifica como mexicano, entonces es teatro mexicano."

También hablamos de cosas que nos separan:

La comunidad está rota, fragmentada, una razón es que las dinámicas de competencia nos llevan a separarnos, al tratar de que el proyecto de cada una sea el acreedor del financiamiento o de la beca, son muy pocos los recursos y entonces hay que pelear para obtenerlos.

Otra visión, desde la persona que se dedica a la producción, aporta:

"Eso tiene que ver con los recursos, porque los estímulos cada vez son menos, no son suficientes para todos, entonces tenemos que competir, muchos no hemos logrado subsistir sin ellos."



"La precariedad nos rompe, hay hate, hay peleas. No hay comunidad. Entre grupos no hay apoyo, hay rivalidad, hay narcisismo, celos. ¿Cuándo vamos a generar una comunidad teatral?" pregunta el joven. "En mi ciudad el ambiente es hipócrita, hay elitismo o preferencias, te meten el pie, nos conocemos como trabajadores del arte pero cada quien anda por su cuenta, cada quién ve por si mismo."

¿Y el Estado? ¿Dónde queda? Ella dice que el estado ha hecho una élite del teatro, pero no ha hecho una reparación del daño en las comunidades. "La resistencia viene de la comunidad, pero ¿qué hace el estado con el pago de nuestros impuestos? ¿El estado atiende a comunidades con neurodivergencias, con discapacidad motriz, LGBT, etc.?"

Queremos pensar en otras formas de unión, que deberían de ser más alternativas, libres, sin pasar por las instituciones, algunas personas dicen: "buscar formas de hacer familia", "inventar intercambios libres", "abrirnos a la diversidad de discursos", "hacer redes en lugar de fomentar los monopolios", "hay grupos de danza que juntan su dinero y viajan".

Qué complicado es que ame el teatro alguien que no ha visto teatro.

¿A mi geografía le interesa el teatro?
¿O qué teatro le interesa?

Estando juntas, ahora, queremos escuchar ¿cómo llega cada grupo a su público?

Tenemos muchos ejemplos, hay quien entregó boletos impresos a las infancias en las escuelas, para que sus mamás y papás los llevaran a ver al grupo de marionetas, y funcionó pues se llenó la función. Otra compañía tuvo que ir por las calles con un altavoz para llenar las funciones.

Nos cuentan que en Ciudad de México hay otros problemas, por ejemplo dejar de hacer teatro para teatreros y que el público se interese y pague un boleto. En BCS un reto es hacer teatro en inglés o con subtítulos o que el público no hable español, según las experiencias locales.

Llega otra provocación:

“¿Les ha tocado que los espacios o las compañías no conocen a su público? ¿por qué todas las obras son a las 8 de la noche?”

Reflexionamos que nos falta escuchar a las comunidades, conocer sus hábitos y necesidades, abrir diferentes horarios, buscar opciones para acercarnos.

Y se articula otra pregunta importante :

¿Qué quiere escuchar mi comunidad? “¿Otra vez Shakespeare? ¿pero como una analogía entre la familia del Mayo y la del Chapo? Desde mis herramientas ¿qué teatro puedo yo compartir con mi comunidad?”

Entonces un participante nos cuenta cómo se ha acercado a comunidades diversas, primero observando cuáles son las costumbres locales, los hábitos, integrándose al cotidiano de la localidad. Agrega que cada lugar tiene formas y formatos de juego, de humor, hay proxémica, **“¿Dónde se encuentra la gente en el espacio público? los barrios son distintos, ¿se habitan en horarios distintos? ¿cómo nos acercamos y cómo nos integramos a las comunidades? ¿cómo nos integramos a los territorios? No invadir, no intervenir.”**

Hacemos la escenografía con los cartones del refrigerador.



El veneno en la Paz

Afortunadamente a nuestros encuentros acudieron también personas habitantes de Baja California, algunas eran participantes en la Muestra y otras, teatristas de la localidad, que se acercaron a las actividades como público, personas que consideraron que era importante conocernos y que las conociéramos.

Supimos que en Baja California Sur, hay lugares sin energía eléctrica, donde los accesos son de terracería, donde las infancias se sorprenden al ver las marionetas y preguntan ¿cómo funcionan?

Nos contaron de los espacios culturales independientes autogestivos. Nos explicaron que hay poca capacitación sobre teatro y que es necesario salir a otras ciudades para buscar aprendizajes que luego se puedan replicar entre los grupos.

Una de ellas nos narró que alguna vez, en La Paz, se **prohibió** el teatro.

Mientras conocíamos ese panorama nos preguntábamos:

- ¿Por qué a la comunidad paceña tendría que interesarle la Muestra?
- ¿Qué hace que pertenezcan al resto de la república?
- ¿Y de qué modo nosotras, nosotros, nosotres pertenecemos a ellos?
- ¿Las personas que llegamos de todo el país, convocadas por la 44 MNT, somos invasores?
- ¿Somos conquistadores?

La actriz que vive en BCS, nos dice:


“no son invasores, solo vinieron a despertar a la gente. Ustedes vinieron a alimentarnos.”

Está, también, la visión de uno de los jóvenes que dice: **“la 44MNT está mostrando un parámetro limitado de lo que es la teatralidad. Si es una inyección, un veneno que se va a esparcir, ¿por qué no se hace una inyección que le de espacio a procesos pedagógicos o de experiencias, que puedan incidir en la comunidad? La nueva teatralidad que nos interesa tiene que ver con los vínculos y los territorios y las comunidades.”**

De esta muestra se agradece la cercanía que se ha sentido...
Cámara, una chela, Moncada.

Para cerrar esta serie de encuentros, cada una de nosotras, las personas del CITRU, organizamos la información y estructuramos una breve exposición. Luego la compartimos con los asistentes. Fue, siento yo, como poner la lupa en algunas ideas para compartirlas.

Valoro y agradezco el encuentro, la disposición a conocer a las otras personas. Valoro que no se priorizara **el orden** o **la estructura** sino **la espontaneidad y la horizontalidad**.

Regreso de La Paz con la seguridad de que podemos inventar otras redes, que **no necesitamos** que alguien más las organice y que su creación sólo podrá enriquecer nuestro panorama teatral. 



CONCLUSIONES

(SOBRE UN ESPACIO QUE SIGUE ABIERTO)

Escribo estas líneas con la 45 Muestra Nacional de Teatro en puerta.

Ha pasado casi un año desde aquellos días en La Paz, y pienso en cómo el tiempo decanta las conversaciones, las vuelve más nítidas. Algunas se apagan con suavidad; otras siguen latiendo, transformadas.

El espacio del Encuentro de Reflexión e Intercambio –uno de los proyectos dentro de la MNT **que más tiempo nos tomó imaginar y diseñar** desde la Dirección Artística, integrada por Dolores Heredia, Susana Romo, Ramón Verdugo, Luis Mario Moncada y yo– fue, quizá, el gesto más claro de nuestra búsqueda: **construir un lugar para mirarnos, escucharnos y pensar juntas, juntos, juntxs.** Apostamos por *desarmar el dispositivo de la conferencia para recuperar el gesto del encuentro y volver al círculo, a la conversación abierta, a la escucha horizontal.*

Cinco mesas cubiertas con papel kraft fueron nuestro escenario; sobre ellas se escribieron **ideas, dibujos, mapas.** Durante los tres días que duró el Encuentro se desplegó una coreografía de voces provenientes de distintos saberes y contextos: artistas jóvenes, docentes, gestoras y gestores, creadorxs de todo el país. Hablamos del arte, del trabajo, de la vida, de las instituciones, de los públicos y del cuidado. Discutimos sobre la precariedad, la esperanza, las ganas de seguir haciendo y de dejar de hacer. Sobre todo nos preguntamos, desde un lugar calmo y sincero, **cómo construirnos como comunidad teatral.**

Hay una imagen que vuelve cuando pienso en esos días: las voces de larga trayectoria escuchando con atención a las voces jóvenes. Esa escena se repitió muchas veces, como un pulso que atravesó las mesas y el papel, y condensaba el sentido del Encuentro: el diálogo entre generaciones, el reconocimiento mutuo, la posibilidad de escucharnos sin distancia.

Con el paso del tiempo, pienso que el mayor acierto del ERI fue **poner los procesos en el centro.** No se trataba de llegar a conclusiones, **sino de abrir preguntas y ensayar otras formas de estar juntas. Quisimos diseñar un espacio amoroso, tierno y responsable, que propusiera otra manera de vincularnos.**

Durante años, la Muestra, como el teatro mismo, fue un territorio **jerárquico**, donde imperaba un espíritu de **competencia**. En esta ocasión buscamos desactivar esa lógica y crear, aunque fuera por unos días, un espacio de **confianza, de escucha y cuidado compartido**. El acompañamiento de las y los colegas del CITRU fue fundamental. Su registro no es solo un documento: es una extensión de la escucha colectiva, un testimonio sensible de aquello que se abrió. Estoy segura de que seguirá resonando en futuras ediciones y en la comunidad escénica.

Hoy, mientras se prepara la **45 MNT**, deseo que este espíritu permanezca. Las mesas volverán a cubrirse de papel, nuevas voces hallarán su propia manera de reunirse y pensar juntas: **el teatro seguirá siendo un territorio para escucharnos**.

A las, les y los Jóvenes a la Muestra, por su amorosa y atenta manera de habitar este espacio.

Isabel Toledo

Dirección Artística **44** Muestra Nacional de Teatro





Este fanzín se terminó de compaginar en Octubre del 2025. Para su formación se utilizaron diversas fuentes tipográficas como por ejemplo Amarante, Coco Gothic, Saravek, Cabin, Almendra, Baskerville, Big Caslon, entre algunas otras. Su distribución es gratuita y digital.



Larga vida al teatro!



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

COORDINACIÓN
NACIONAL DE TEATRO

