



Licenciatura en Comunicación Social - UAM Xochimilco

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO

TEATRO FUERA DEL TEATRO

TRABAJO TERMINAL DE LA CARRERA DE
COMUNICACIÓN SOCIAL QUE PRESENTAN

BERENICE IBARÍAS BALDERRÁBANO
CARLOS RICARDO ORTÍZ CRUZ
VICENTE SÁNCHEZ ZAVALA
MARÍA FERNANDA VILLEGAS PALACIOS

Asesor responsable:

Doctor Eduardo Andión Gamboa

Lectoras de Tesis:

Doctora Araceli Margarita Reyna Ruíz

Maestra Guillermina Fuentes Ibarra

México, Distrito Federal, a 27 de marzo de 2013.

Agradecimientos

Por el apoyo obtenido durante la realización de esta investigación, a todos nuestros familiares, parejas y amigos: Gracias. Agradecemos también a nuestros asesores de área de concentración, el Doctor Eduardo Andión Gamboa, la Doctora Araceli Margarita Reyna Ruíz, el Maestro Rafael Castro Lluria y el Maestro Antonio Del Rivero Herrera.

Por la sencillez, amabilidad, atención y aportación de nuestros agentes informantes, agradecemos infinitamente a: Gabriel Yépez, Rodolfo Obregón, Guillermina Fuentes Ibarra, Sergio Honey, Bruno Bert, Abraham Oceransky, Héctor Bourges, Edgar Chías, Esteban Montes, Marco Vieyra, Mariana Gándara, David Gaytán, Ángel Hernández Arreola, Alejandro Aragón, Emmanuel Morales, Cecilia Campos, Andrea Sandoval y Colectivo teatral La escafandra, Rodrigo del Río, Christian Diez y Grupo Bestias, Cristian Magaloni, José Rafael Flores y Grupo Vaca 35, Eréndira Córdova y Colectivo Campo de Ruinas.

Y por último un distinguido agradecimiento a Alonso Arrieta, Héctor Salgado y Rodrigo Álvarez Verde-Ramo por su colaboración externa durante el proceso de investigación. A todos ellos GRACIAS.

Berenice Ibarías

Cuando pienso en agradecer, son dos personas las primeras en venir a mi mente, hoy les quiero dar las gracias a los dos viejitos que volvieron a ser papás, a Silvia Yolanda García Arredondo y a Edmundo Valderrábano, gracias por el apoyo y por creer, por estar y por ser lo que hasta ahora han sido para mí. A mi madre Leticia del Carmen Balderrábano García y a mi padre Juan Manuel García Vilches por las charlas y las discusiones, por también ser parte de este proceso. A cada uno de mis hermanos, Fabián, Adriana y Hugo, pero sobre todo, a Mónica Malinalli Ibarías Balderrábano, por ser mi confidente y mejor amiga. A Jorge Arturo Figueroa Hernández, por siempre estar cuando te necesité, sobre todo en aquellas emergencias en las que se me había hecho tarde. A cada uno de mis amigos, pero en especial a Iván Zambrano, Eder Saúl Pérez y Enrique Valencia, por haberme ayudado en más de una ocasión durante mi etapa universitaria. A todos ellos, a todos los que no nombré y estuvieron, gracias, ¡la función está por comenzar!

Ricardo Ortíz

Hace cinco años llegué a esta capital, sin saber cual sería mi destino, ahora, soy quien soy gracias a todas las personas que me he encontrado en esta aventura, pero no hubiera sido posible sin el apoyo, sin el impulso y los consejos de mi madre, Felisa Ortíz, a quien admiro y respeto muchísimo, pero sobre todo que llegó a convertirse en mi mejor amiga. Gracias por todo.

A mis hermanos, Yessenia De los Santos y Jonathan Ortíz, por su apoyo en todos los momentos difíciles, y las sonrisas compartidas en cada etapa de nuestra corta vida.

A ti, Leonardo García Alarcón, por cada momento que vivimos, por hacer que creyera en mí y por todo lo aprendido, gracias por enseñarme que “una sonrisa es mágica” y por ser una pieza importante en esta etapa universitaria.

Teatro fuera del teatro

Resumen

El teatro en lugares no convencionales está tomando una relevancia trascendental en las expresiones artísticas de la Ciudad de México, por lo que, en esta investigación mostramos los resultados obtenidos al indagar en las propuestas de grupos y colectivos que presentan sus puestas en escena en espacios denominados por ellos como alternativos. Utilizando la perspectiva sociológica de Pierre Bourdieu, con su teoría de los campos, analizamos las dinámicas, los agentes y los capitales que intervienen en la creación y transformación del ámbito teatral en la Ciudad de México.

Partiendo de la inquietud sobre los motivos que tienen los agentes para la utilización de lugares alternos a los teatros convencionales abordamos la forma en que los creadores escénicos utilizan el espacio y demás elementos de la puesta en escena para generar un mecanismo de comunicación distinto al que estamos acostumbrados a ver en un espectáculo teatral convencional.

Índice

Agradecimientos	6
Introducción	9
Capítulo 1: Del dicho al hecho	26
Capítulo 2: Dime dónde te presentas y te diré quién eres	90
Capítulo 3: Todo cabe en una escena, Sabiéndola representar	115
Capítulo 4: Espectadores somos Y en la escena andamos	155
Conclusiones	174
Bibliografía	186

Introducción

Tuve una ligera sensación de vacío, de falta de aire, el espacio tan reducido y la cercanía con los demás me hacen sentir un poco incómodo. Acaba de pasar un minuto desde que se cerró la puerta, aquella chica que estaba sentada desde el momento en que ingresé al espacio de cuatro metros de largo por uno de ancho, se mantiene sentada, observando su reloj constantemente.

Se respira un aroma húmedo y caluroso, la luz blanca que ilumina el lugar me provoca ansiedad e incertidumbre, nadie habla, todos nos miramos, de pronto la entrada de un hombre rompe con ese silencio.

-“Disculpa la tardanza, no me dejaban solo”, le dice a aquella mujer que se nota un poco molesta.

- “No te preocupes, pensé que no vendrías”, responde un poco aliviada por su llegada.

Él se muestra emocionado por la inauguración de su exposición y le habla del viaje que está por realizar fuera del país, la mujer mientras tanto, saca una maleta del bote de basura que utiliza como asiento, él comienza a sacar las cosas que están dentro de la maleta: guantes de látex, algodones y unas ampollitas.

La chica manifiesta su inseguridad y miedo, le pregunta si está seguro de lo que va hacer, él para tranquilizarla le dice que no se preocupe, que el año en la facultad de medicina le ayudó para realizar ese procedimiento tan sencillo.

- “Todo va a salir bien”, le dice mientras le acaricia el rostro.

De la bolsa trasera de su pantalón saca unas pastillas, toma una y le dice:

- “Ten, toma, te ayudará a relajarte”

-“¿Qué es eso? !No quiero!, tengo miedo” - manifiesta ella, sus ojos se vuelven cristalinos y unas lágrimas se asoman y bajan ligeramente por sus mejillas.

-“Tranquila, ya te dije que todo va a salir bien, esto ayudará a que te relajes” - La toma del rostro y le da un beso en la mejilla para tranquilizarla.

La chica se dirige al lavabo, tiene en su mano la pastilla, la introduce en su boca, toma un poco de agua del grifo y se vuelve a sentar sobre el bote de basura. Mientras tanto él desinfecta sus manos con alcohol, pregunta si también trajo los lazos que le pidió, ella se los entrega.

El ambiente comienza a ponerse tenso, el espacio me genera incertidumbre. Miro a mi alrededor, me encuentro de pie, recargado

en la pared y frente a mí está el lavabo, sobre él un espejo donde veo mi reflejo y el de los demás. Dejo mi mirada en el espejo y me doy cuenta que al finalizar la pared está el acceso a dos retretes, los personajes se introducen a uno de ellos y cierran la puerta. No se que va a pasar, me siento atrapado, quiero asomarme a esa zona, pero antes de entrar a la función me dijeron que no podía hacerlo.

A partir de ese momento todo cambia, todo gira, dejamos de ser voyeristas y los cinco que estamos nos convertimos en espectadores ciegos donde los sentidos del oído y el olfato así como la imaginación despiertan.

- “Siéntate, ponte cómoda” - le dice el chico mientras se escucha que amarrara algo.

Por un momento el silencio vuelve a invadir el lugar.

-“¿Lista?”, irrumpe el silencio, y continúa diciendo: “No tengas miedo, te prometo que todo estará bien”.

Ella no dice nada.

-“Bueno, vamos a comenzar, te vas a recargar un poco, tienes que levantar las piernas y vamos a colocar tus pies dentro de los círculos que hice con los lazos, no te preocupes, están bien amarrados y no se van a caer” - le instruye a la chica que sigue sin decir nada.

Unos pequeños gemidos de dolor y malestar de la chica hacen que él pregunte:

-“¿Cómo te sientes? ¿estás cómoda?”

-“!Ah!, no me estoy sintiendo bien, me siento un poco mareada”- contesta ella.

-“No te preocupes, es normal, es por la pastilla, pero voy hacer esto muy rápido. Bueno, voy a introducir este objeto que ayudará a realizar todo el procedimiento de forma más sencilla, te va a doler un poquito, pero para eso fue la pastilla para dilatar y como anestesia”

-“Ok, está bien” - responde mientras comienza a inhalar y exhalar rápidamente.

-“Aquí voy” - le advierte mientras comienza a introducir el aparato, ella comienza a quejarse hasta que le pide que se detenga.

-“Espera, espera, detente, me está doliendo mucho”.

-“Ya pasó, ya pasó, ya falta poco, mejor cuéntame ¿cómo estuvo tu día?” - le pregunta él mientras sale corriendo al lavabo.

Veo que los guantes de látex están llenos de sangre, él toma una jeringa y ampolleta que dejó en el lavabo, le sigue preguntando sobre su día. Ya preparada la jeringa regresa al lugar dónde está ella.

Por un momento siento nauseas, la sangre que vi me provoca malestar, me siento mareado y con calor, comienzo a sudar.

-“Esto te va ayudar a sentir menos dolor” - e inyecta a la chica.

-“¡Ah!, me duele, me duele mucho, ya para, no me siento bien, ya no quiero, me duele” - comienza a gritar alarmadamente ella.

-“Ya, ya, tranquila, todo va a estar bien” - dice una y otra vez el hombre.

-“Tengo sueño, me está dando mucho sueño, ¡ah!, ¡ah!” - se queja dolosamente la joven.

-“Ya casi acabo, tú déjate llevar” - responde él hombre.

La sangre comienza a asomarse por el lugar donde me encuentro, un ligero río rojo se dirige a la coladera. La pérdida de sangre por el aborto clandestino efectuado por el joven le provoca que pierda el sentido. Todo se calma junto con los latidos de la chica.

El silencio invade el sanitario, las miradas de los espectadores se pierden. Una llamada que realiza el joven rompe con el silencio del espacio.

-“Diles que ya pueden pasar, la última obra ya está lista” – dice el artista quien sale y deja atrás a un público confundido que no sabe si aplaudir o ver la obra de arte finalizada.

Así se desarrolla “El rastro”, obra dirigida por David Gaitán en los sanitarios de la galería Casa Vecina de la ciudad de México, la cual

nos permite ejemplificar los elementos que conforman determinadas puestas en escena por las cuales mostramos cierto interés; teatro en lugares no convencionales.

Al hacer la elección del tema de la presente investigación, consideramos su relevancia con base a un tipo de creación de expresiones teatrales en la Ciudad de México: La utilización de espacios distintos a los convencionales para llevar a cabo puestas en escena. Aun cuando inicialmente nos inclinamos a observar este fenómeno como una forma de expresión con intenciones creativas, propositivas o innovadoras, a lo largo de la investigación pudimos observar otros motivos para el uso de dichos espacios, mucho más vinculados con las situaciones, prácticas, dinámicas y de conveniencia de las personas que hacen teatro en esta ciudad.

De este modo, pasamos de una conjetura inicial, en la que nos planteábamos el uso de espacios alternativos como medio de expresión de algunos creadores, a una muy distinta en la que el mismo fenómeno atiende a dinámicas internas de este grupo de personas con intereses afines, con espacios y relaciones en común.

Para comprender esta mecánica, elegimos la perspectiva sociológica de Pierre Bourdieu, en su teoría de los campos, la cual nos ayudó a estudiar las dinámicas, los agentes, y capitales que

movilizan, construyen y afectan al campo teatral de la Ciudad de México.

Entender al grupo de creadores escénicos en esta ciudad como un campo en los términos de Bourdieu, supone ubicar los mecanismos intrínsecos a sus prácticas:

“Se trata de espacios estructurados de posiciones a las cuales están ligadas cierto número de propiedades que pueden ser analizadas independientemente de las características de quienes las ocupan y se definen, entre otras cosas, definiendo *lo que está en juego (enjeu)* y los intereses específicos de un campo, que son irreductibles a los compromisos y a los intereses propios de otros campos. Cada campo engendra así el interés (*illusio*) que le es propio, que es la condición de su funcionamiento” (Bourdieu, 2011: 11)

A su vez, la lucha campal¹ tiene su resonancia en las formas de acumulación de capital simbólico de los agentes, que “no es más que el capital económico o cultural en cuanto conocido y

¹ “Las luchas para transformar o conservar la estructura del juego llevan implícitas también luchas por la imposición de una definición del juego y de los triunfos necesarios para dominar en ese juego.” (Bourdieu, 2011: 12)

reconocido” (Bourdieu, 1987: 160) , así como en reconocer los movimientos que los grupos internos mantienen como luchas por la legitimidad² y control del propio campo.

El campo teatral de la ciudad de México es entonces este grupo de agentes que lo conforman, sus relaciones, y espacios: Productores, directores, dramaturgos, actores, teatros, escuelas, investigadores, instituciones públicas y privadas, programas de fomento, becas, gestores de espacios, compañías, obras, temporadas, trayectorias y críticos, que cuenta con estructuras y reglas intrínsecas que lo definen. Todo esto da por resultado un campo con características muy específicas y una serie de relaciones de poder por el manejo del capital simbólico que marcan las posiciones campales de cada uno de sus agentes monopólicos y heréticos³.

Es así como, en la lucha interna del campo empieza a gestarse una crisis, donde los conceptos, como teatro, puesta en escena y

² Al respecto P. Bourdieu dice: “La consagración propiamente cultural y por el poder propiamente cultural de concederla” (Bourdieu, 2011: 91).

³ “Aquellos que, dentro de un estado determinado de la relación de fuerzas, monopolizan (de manera más o menos completa) el capital específico, que es el fundamento del poder o de la autoridad específica característica de un campo, se inclinan hacia estrategias de conservación - las que, dentro de los campos de producción de bienes culturales, tienden a defender la *ortodoxia*-, mientras que los que disponen de menos capital (que suelen ser también los recién llegados, es decir, por lo general, los más jóvenes) se inclinan a utilizar estrategias de subversión, las de herejía.” (Bourdieu, 1990:137)

actores, cada vez son más cuestionados por los mismos agentes campales. Hablamos de un campo que se está reformulando por una lucha campal que empieza a emerger dentro de él.

En cuanto al tema central que abordamos, el uso de espacios alternativos, definimos estos espacios, que son distintos a los teatros a la italiana⁴, como aquellos lugares, foros, espacios no teatrales en los que se lleva a cabo una puesta en escena, en la que los espectadores quedan situados de otro modo que no es el de un público teatral tradicional y que en muchos casos, la dinámica de la puesta sugiere interacción de éste con los actores, así como una reformulación creativa del contrato de comunicación, entendiendo este como:

Lo que estructura una situación de intercambio verbal que cumple con las condiciones de realización de los actos de lenguaje que allí se producen, para que estos sean reconocidos como 'válidos', es decir que correspondan a una intencionalidad del sujeto comunicante y que puedan ser interpretados por el sujeto receptor-interpretante (...) El reconocimiento del contrato es lo que permite vincular texto y contexto, decir y situación de decir, (...) El contrato

⁴ "Local teatral caracterizado por la existencia de un escenario y de una sala, separados por el arco del proscenio y, en su caso, el telón" (Gómez, 1997: 812).

es una condición necesaria, pero no suficiente para explicar el acto de comunicación. Condición necesaria para el sentido, no matemática, sino lingüísticamente, a saber: se trata de una condición mínima para poder comunicar. El contrato fija el minimum necesario como derecho de entrada para poder producir/ comprender un intercambio lingüístico. (Charaudeau, Patrick, 2009)

Y el consiguiente *pacto de atención*, el cual se refiere a “Una doble pinza: la de dar y tomar en el acto de enunciación creativo. Lo propongo para mejor aprehender estos proyectos de artistas que como actos de lenguaje, inscritos en marcos que solicitan un pacto de interacción específica, intercambios sui generis, es decir un intercambio único en sus características de intenciones y atenciones.” (Andión: 2007: 17). Y que se origina a partir de una propuesta que podríamos identificar como distinta a lo que se considera teatro convencional.

De este modo, la puesta en escena se convierte en pieza clave de los creadores escénicos para contender dentro del campo abordado según el capital específico⁵ que poseen, y conforma el tramado de sus relaciones y la acumulación de reconocimiento y prestigio

⁵ El capital según P. Bourdieu es: “Fundamento del poder o de la autoridad específica característica de un campo” (Bourdieu, 1990:137).

legitimador, que es parte del capital simbólico que éstos ambicionan.

Desde esa perspectiva, la constitución del habitus⁶ específico del campo de los agentes, es decir, la conformación de su trayectoria dentro del campo, determina la producción de este tipo de puestas en escena y la manera de disponer de los elementos que la configuran. Así como uno de los procesos con los que transforman su propia estructura, y significa la lucha interna con la que definen sus posiciones campales, de ahí que consideremos importante el estudio del fenómeno de producción de teatro en espacios no tradicionales, puesto que retrata no sólo una fase del proceso de producción de bienes simbólicos del campo restringido⁷ del teatro, sino que significa un elemento visible y representativo de la lucha campal por legitimación y reconocimiento al interior de este campo.

⁶ P. Bourdieu dice: “el habitus es lo social incorporado -estructura estructurada- que se ha encarnado de manera duradera en el cuerpo como una segunda naturaleza, naturaleza socialmente constituida, estado del cuerpo que adoptan condiciones objetivas incorporadas” (Bourdieu, 2011: 15).

⁷ El campo restringido se entiende como: “Sistema que produce bienes simbólicos objetivamente destinados a un público de productores de bienes simbólicos que producen, también ellos, para productores de bienes simbólicos” (Bourdieu, 2011: 90).

No se puede comprender el campo teatral de la Ciudad de México y su situación actual sin echar un vistazo a los procesos históricos y sociales que lo han ido moldeando, así como el papel que ha jugado el estado como promotor o inhibidor de producción teatral, a través de instituciones, becas y fomentos, que en gran parte conforman, el capital simbólico del campo.

Se puede encontrar un episodio importante en 1902 cuando algunos dramaturgos mexicanos se reunieron en el Teatro Riva Palacio para fundar lo que sería la primera Sociedad de Autores Nacionales que tomó una posición relevante dentro del campo, cuando ese mismo año el gobierno de la Ciudad de México le otorgó un subsidio a dicha Sociedad para promover el teatro nacional; siendo la primera ocasión que el Estado asume la subvención de las Artes Escénicas en México, con lo que en 1918 se crea la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), adscrita a la Universidad Nacional (Ponce, 2003: 313). La cual fungirá hasta la fecha como una de las instituciones legitimadoras más importantes dentro del campo teatral.

En el año de 1939, el director japonés Seki Sano, durante su estancia en México, cambia la relación entre los espectadores y actores a través del espacio, es decir, de la forma del escenario: “muy amplio, de forma semicircular, el escenario estaba directamente conectado con la sala por medio de escaleras, también

en semicírculo. El cuerpo del teatro podía ser utilizado como lugar de actuación, lo que creaba un gran sentido de intimidad y una relación constante y directa entre los artistas y los espectadores”, (Cucuel, 1994:48); creando de esta manera un *pacto de atención* diferente al que se da en espacios convencionales.

Hacia 1949 una crisis derivada de la falta de propuestas nuevas, dio paso a la creación de teatros de bolsillo con capacidad para 150 personas, las dos primeras salas fueron: Sala Latino y Teatro del Caracol. Muy pronto surgieron este tipo de espacios por toda la ciudad, que podían mantenerse sin el apoyo federal, además de significar nuevas estéticas y un movimiento de renovación, tales como El granero, La capilla, la sala Moliere, El Gante, entre otros, (Olguín, 2011: 101).

En la década de los sesenta surge una nueva modalidad dentro del campo teatral en torno a los espacios teatrales. En el sexenio presidencial de Adolfo López Mateos (1958-1964), nace el teatro del Seguro Social, instaurado por su entonces dirigente Benito Coquet quien consideró el arte teatral como un disfrute importante del tiempo libre. Por lo que se construyeron en toda la República junto a las clínicas y Hospitales del IMSS, alrededor de 17 teatros dotados de todo lo necesario, acontecimiento que hizo que México contara con la mayor infraestructura teatral en Latinoamérica. Al

mando de Julio Prieto como gerente e Ignacio Retes como director artístico, durante ese sexenio hubo un importante apoyo económico que permitió que en el campo teatral se produjeran una gran cantidad de puestas en escena, entre éstas se estrenó “Otelo” de William Shakespeare traducida por Salvador Novo, con actores como Ignacio López Tarso. “Sin embargo, al terminar el sexenio el apoyo se terminó, teniendo el teatro un resurgimiento en 1977, pero ya no con la misma fuerza”, (Olguín, 2011: 117).

Fue hasta principios de los años ochenta, que Televisa entró de lleno al negocio de la producción teatral, con un enorme presupuesto económico, difusión completa y los elencos más conocidos a nivel popular, inaugurando los Televiteatros⁸, un espacio escenográfico con auditorios para una audiencia numerosa y usados en exclusiva para sus propias producciones y la difusión de sus conocidas estrellas mediáticas. Este hecho marcó un episodio definitivo en la estructuración y transformación del campo teatral de la ciudad como lo conocemos hoy, ya que metió en el juego a poderosos participantes que legitiman de modos distintos nuevas formas de obtención de capitales en el campo, el acceso a grandes presupuestos, difusión masiva a través del monopolio televisivo y el uso de figuras públicas de la industria discográfica o

⁸ Disponible en:

<http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/71088.html>. Consultado el día 17 de Marzo de 2013.

del mundo de las telenovelas. Finalmente, en 1997 entró en competencia OCESA Teatro, una división de Grupo CIE que se dedica a la producción de musicales, en casi todos los casos, de altos presupuestos y gran difusión, y se caracteriza por su cercanía con la misma Televisa y por la presencia de actores y cantantes popularizados en la televisión y de procedencia no necesariamente teatral. Lo cual supone y genera una delimitación entre el teatro de la gran producción, encabezado por el grupo OCESA Teatro y el teatro de la producción restringida, al cual nos enfocaremos en esta investigación.

Con esta nueva integración del duopolio OCESA Teatro y la Compañía Nacional de Teatro, en el campo se establecieron las bases para el estado actual del campo teatral de la Ciudad de México, donde existe una división muy marcada entre el teatro de gran producción, el académico considerado por Bourdieu como el de la conservación y reproducción⁹ y el de apuestas artísticas y

⁹ De acuerdo a P. Bourdieu: “el funcionamiento y las funciones sociales del campo de producción restringida como lugar de competencia por la consagración propiamente cultural y por el poder de concederla sólo se comprenderán analizando las relaciones que lo unen al sistema de las instancias específicamente acreditadas para cumplir una función de consagración o destinadas a cumplir tal función por añadidura, asegurando la conservación y la transmisión selectiva de los bienes culturales legados por los productores del pasado y consagrados por su conservación, o la producción de los productores dispuestos y aptos para producir un tipo determinado de bienes culturales y consumidores

experimentales que representan el campo de la producción restringida¹⁰. A lo largo de todo este proceso histórico, los espacios han ido variando conforme a los públicos, los creadores, las tendencias y necesidades del campo teatral de la Ciudad de México.

En la investigación que nos ocupa, hemos estudiado, a partir del testimonio de los agentes del campo restringido del teatro, el uso de espacios alternativos, sus razones y la re significación que ello verdaderamente adquiere dentro de las dinámicas específicas del campo que es nuestro objeto de estudio.

La historia de cómo contactamos a dichos agentes, de nuestra labor de investigación y la descripción de las puestas en escena utilizadas como objeto de estudio, se encuentra desarrollada en el primer capítulo del presente escrito. En el segundo capítulo

dispuestos y aptos para consumirlos, por lo tanto, dotados de una disposición cultivada que es producto de la interiorización del conjunto, más o menos integrado sistemáticamente, más o menos extendido y dominado, de los esquemas de percepción y de apreciación objetivamente disponibles en una formación social determinada.” (Bourdieu, 2011: 102).

¹⁰Se entiende al campo de producción restringida “como sistema que produce bienes simbólicos objetivamente destinados (al menos a corto plazo) a un público de productores de bienes simbólicos que producen, también ellos, para productores de bienes simbólicos” (Bourdieu, 2011: 90).

describiremos cómo a partir de la constitución actual del campo teatral en México, los creadores escénicos utilizan los espacios para la producción de puestas en escena de acuerdo al capital simbólico que desean adquirir y al capital específico que poseen. En el tercer capítulo hablaremos sobre los elementos que integran la puesta en escena que resultan determinantes para generar un *pacto de atención* distinto al convencional, así como las instituciones, becas, festivales y agentes legitimadores que en ocasiones condicionan dicha propuesta.

En el cuarto capítulo se desarrolla la visión del público cultivado que atiende este tipo de propuestas basándonos en “entrevistas de banqueta” realizadas al término de las funciones, información extraída de etnografías, que son descripciones de las obras a las que asistimos como trabajo de campo, entrevistas y anécdotas compartidas por los agentes informantes, además de puntualizar particularidades de los espectadores, por ejemplo el hecho de que en su mayoría forman parte del campo de producción teatral, es decir, teatro hecho para teatreros. La verdadera obra comienza en las conclusiones, las cuales dejarán que cada lector construya a partir de éstas su propia puesta en escena.

Capítulo 1

“Del dicho al hecho”

*Para llegar al punto que no conoces,
Debes tomar un camino que tampoco conoces*

San Juan de la Cruz, 1577

Cuando elegimos el tema que realizamos como trabajo final, decidimos hablar de teatro, en primer lugar por el gusto en común que compartimos por las artes escénicas, y en segundo lugar, porque anteriormente habíamos asistido a determinadas obras donde se intentaba involucrar más al espectador por medio de la disposición del espacio, lo que llamó nuestra atención; Un ejemplo de ello fue la puesta en escena “La Orestíada” dirigida por Emmanuel Morales y presentada en la Casa del Lago, a la que uno de nuestros compañeros asistió en abril del 2010; se trataba de una versión contemporánea del clásico de Esquilo, adaptada a la situación de violencia causada por el narcotráfico en nuestro país, en la que los actores interactuaban con el público de manera directa.

Al inicio de la investigación de campo, se planteó analizar el desempeño de los directores y actores de puestas en escena en espacios alternativos que como característica principal generaran

un *pacto de atención* distinto al convencional con el espectador. Por ello, nos dimos a la tarea de indagar sobre la ruptura de la llamada “cuarta pared” ¹¹ , al relacionar dicha etapa del campo teatral con las actuales formas de interactuar con el espectador. A la par, fuimos identificando a los agentes del campo restringido del teatro que llevan a cabo puestas en escena en espacios no convencionales, por lo que fue necesario elaborar una ruta crítica para establecer fechas de entrevistas y asistencia a las puestas en escena de los agentes entrevistados, la cual se modificó de acuerdo a la disponibilidad de los agentes y el equipo de trabajo, así como de las circunstancias temporales.

El trabajo de campo consistió en “buscar información que ayudara a descubrir las estructuras significativas que dan razón de la conducta de los sujetos en estudio.”(Martínez, 2006:82). Es decir, en recabar datos cualitativos (detalles, matices e incluso aspectos peculiares del lenguaje del campo teatral), así como la interacción con los agentes y la observación de éstos en su ambiente natural. Uno de los instrumentos que nos facilitó la planificación de dicho trabajo fue la elaboración de memorándums, entiéndase estos como

¹¹ Cuarta pared: Boca del escenario, convencionalmente considerada como la cuarta pared de una habitación en la que se encuentran los personajes. El concepto fue creado por André Antoine, para quién los actores en su interpretación, debían olvidar la presencia del público. (Manuel Gómez García, *Diccionario del Teatro*, Ed. Akal, 1997)

la síntesis que se hizo de la observación. Elaboramos memorándums de observación, teóricos, metodológicos, analíticos y de intuición o *spark memos*, los cuales compartimos en una plataforma virtual llamada *Drive*, que es una herramienta de las cuentas de correo electrónico de *Gmail*, que nos permitía crear un documento compartido, editarlo y leerlo desde cuatro puntos diferentes. Ello nos ayudó a mantenernos al tanto todo el tiempo de lo que a cada uno de nosotros se le iba ocurriendo.

Lo explicado anteriormente se llevó a cabo durante cinco etapas de obtención de información: Documentación, establecimiento de contactos y realización de entrevistas, observación de campo que consistió en asistir a conferencias y mesas redondas con agentes del campo acerca del tema: Teatro fuera del teatro, así como realización de grupos focales, realización de etnografías de puestas en escena tradicionales y no tradicionales para identificar la reacción del público y finalmente redacción de la historia final.

A continuación se desarrollarán los pasos efectuados en cada etapa:

1. Documentación

Al principio no teníamos claro cómo definir teóricamente la relación que investigaríamos entre creadores escénicos y público,

sin embargo, obtuvimos por parte del Doctor Eduardo Andión fuentes teóricas de las que pudimos extraer y trabajar con el concepto de *Pacto de Atención*, estos textos fueron: “Dar a ver, dar a sentir” (Andión, 2007).

También fue necesario documentarnos con respecto a la historia del teatro, conceptos propios del campo teatral y sobre el desarrollo de éste en la actualidad, para ese efecto consultamos las siguientes fuentes: “*Cómo acercarse al teatro*” de Héctor Azar, “*Teatro sobre teatro*” de José Ruibal, “*Un Siglo de Teatro en México*” de David Olguín, “*Las Edades de Oro del Teatro*” de Kenneth MacGowan y William Melnitz, “*La cuarta dimensión del teatro, tiempo, espacio y video en la escena moderna*” de Josefina Alcázar, “*México: su apuesta por la cultura*” de Armando Ponce, “*Diccionario del Teatro: Dramaturgia, Estética y Semiología*”, de Patrice Pavis y “*Diccionario de Teatro*” de Manuel Gómez García. Además estuvimos en constante monitoreo con los medios de difusión cultural tanto electrónicos como impresos, estos fueron los diarios de circulación nacional “El Universal”, “La Jornada”, “Milenio” y la revista especializada en teatro *Paso de gato*, así como publicaciones electrónicas de la *Revista Replicante*, *Letras libres* y *La tempestad*.

Revisamos la oferta educativa en la que se ofrece formación para directores, dramaturgos y actores, para también observar si nuestros agentes diferían en opiniones conforme a las escuelas de procedencia y si preferían o le daban más validez a determinada institución, esto con los agentes recién llegados al campo, en vías de consagración, consagrados, y legitimadores. Las instituciones que tomamos en cuenta y de las que revisamos los planes de estudio fueron: Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), Centro Universitario de Teatro (CUT), Facultad de Filosofía y Letras, Casa Azul, Casa del Teatro, Centro de Estudios Actorales de Televisa (CEA) y Centro de Formación para Actores de Televisión (CEFAT):

Cuadro 1: Información de instituciones

Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT)

Fundación: 15 de julio de 1946.

Otorga el título de: Licenciatura en Actuación.

Duración: 4 años.

Colegiatura: No aplica (Institución gubernamental).

Matrícula: 120 lugares por generación.

Perfil del alumno: Los alumnos deben contar con intereses artísticos en general, la formación de la Licenciatura en Actuación es eminentemente teatral.

**Fuente: <http://www.sgeia.bellasartes.gob.mx/index.php/menueducacionartistica/menuescuelas/enat>*

Centro Universitario de Teatro (CUT)

Fundación: 1960.

Otorga el título de: Diplomado en Actuación.

Duración: 4 años.

Colegiatura: No aplica (Institución gubernamental).

Matrícula: 120 lugares por generación.

Perfil del alumno: El Centro Universitario de Teatro es una escuela de actuación de matrícula reducida (máximo 16 alumnos por año), con una planta docente integrada en su totalidad por profesionales especialistas en su campo.

**Fuente: <http://www.cut.unam.mx/>*

Licenciatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Fundación: 30 de agosto de 1934.

Otorga el título de: Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro.

Duración: 4 años.

Colegiatura: No aplica (Institución gubernamental).

Matrícula: 120 lugares por generación.

Perfil del alumno: El aspirante debe contar con interés por el conocimiento humanístico y artístico, sensibilidad artística, conocimientos básicos de las artes escénicas, capacidad analítica y crítica, hábito de lectura y capacidad de investigación, capacidad para estructurar un discurso verbal y escrito, capacidad de trabajo en equipo.

**Fuente: <http://www.filos.unam.mx/>*

Casa Azul.

Fundación: 20 de agosto de 2001.

Otorga el título de: No tiene reconocimiento oficial.

Duración: 3 años.

Colegiatura: \$ 4, 440.

Matrícula: De acuerdo a cursos.

Perfil del alumno: No especificado

**Fuente: <http://www.casazul.com.mx/>*

Casa del teatro.

Fundación: 18 de marzo de 1991.

Otorga el título de: Licenciatura en Actuación.

Duración: 4 años.

Colegiatura: \$ 4, 500.

Matrícula: De acuerdo a cursos.

Perfil del alumno: Bajo un esquema de interacción permanente, La Casa del Teatro ha diseñado su programa académico contemplando tres líneas maestras del desarrollo del perfil de sus alumnos: La lingüística, la metodológica y la poética.

**Fuente: www.casadelteatro.com.mx*

Centro de Estudios Actorales de Televisa (CEA)

Fundación: 18 de marzo de 1991.

Otorga el título de: No específico.

Duración: 3 años.

Colegiatura: No aplica.

Matrícula: De acuerdo a cursos.

Perfil del alumno: El objetivo del CEA es formar jóvenes actores que tengan la personalidad y capacidad adecuadas para interpretar papeles protagónicos en los diferentes medios de producción de Televisa.

**Fuente: <http://www2.esmas.com/cea/>*

Centro de Formación para actores de televisión (CEFAT)

Fundación: Sin datos.

Otorga el título de: Sin datos.

Duración: 4 años.

Colegiatura: Sin datos.

Matrícula: De acuerdo a cursos.

Perfil del alumno: El objetivo de éste programa de formación consiste en estimular el desarrollo de las facultades esenciales para un actor de televisión, se requiere tener entre 17 y 26 años de edad, contar con estudios previos de bachillerato, preparatoria o equivalente y aprobar las pruebas de admisión.

**Fuente: <http://www.cefat.mx/>*

Así mismo realizamos un cuadro de los espacios teatrales establecidos en la ciudad de México con información de la página de internet de la Secretaría de Cultura que nos sirvió para comprender mejor el posicionamiento de los espacios teatrales dentro del campo, que fueron mencionados en las entrevistas. Ello con la intención de agrupar dichos espacios conforme al reconocimiento con el que cuentan, de manera que nos fuera posible entender de forma más clara el papel que juegan tales teatros en el proceso de legitimación de los agentes del campo teatral y reforzamos la información recabada al acercarnos al Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), donde contactamos a los investigadores teatrales Gabriel Yépez y Sergio Honey, a los cuales también entrevistamos.

Cuadro 2: Teatros establecidos en la ciudad de México segmentados de acuerdo al reconocimiento de representantes del campo de la producción restringida

Espacios legitimadores que al presentarse en ellos otorgan capital económico y simbólico.

<i>Nombre</i>	<i>Fecha de inicio</i>	<i>Aforo</i>
Teatro de la ciudad "Esperanza Iris"	25 de mayo de 1918	1344 personas

Teatro del Palacio de Bellas Artes	29 de septiembre de 1934	1977 personas
------------------------------------	--------------------------	---------------

Teatro El Granero Xavier Rojas	4 de septiembre de 1956	203 personas
--------------------------------	-------------------------	--------------

Teatro Orientación	1 de agosto de 1957	351 personas
--------------------	---------------------	--------------

Teatro Julio Jiménez Rueda	22 de noviembre de 1965	533 personas
----------------------------	-------------------------	--------------

Centro Cultural del Bosque	1972	274 personas
----------------------------	------	--------------

Teatro El Galeón	20 de noviembre de 1972	350 personas
------------------	-------------------------	--------------

Teatro del Centro Cultural Helénico	12 de junio de 1979	460 personas
-------------------------------------	---------------------	--------------

Teatro Juan Ruiz de Alarcón	26 de febrero de 1979	417 personas
-----------------------------	-----------------------	--------------

Foro Shakespeare	21 de junio de 1983	284 personas
------------------	---------------------	--------------

Foro La Gruta	13 de enero de 1988	80 personas
---------------	---------------------	-------------

Teatro Salvador Novo	24 de agosto de 1995	270 personas
----------------------	----------------------	--------------

Teatro Bar El Vicio (Antes El Hábito)	2 de septiembre de 2005	s/d Por mesas
--	----------------------------	---------------

Aforo aproximado: 5,505 personas.

**Fuente: http://sic.conaculta.gob.mx/lista_nuevos.php?table=teatro&estado_id=&municipio_id=*

Espacios que otorgan capital simbólico según agentes informantes

<i>Nombre</i>	<i>Fecha de inicio</i>	<i>Aforo</i>
----------------------	-------------------------------	---------------------

Teatro de la Capilla	20 de enero de 1953	100 personas
----------------------	---------------------	--------------

Teatro Julio Castillo	3 de mayo de 1957	1005 personas
-----------------------	-------------------	---------------

Sala Xavier Villaurrutia	23 de septiembre de 1957	109 personas
--------------------------	--------------------------	--------------

El Milagro	1 de abril de 2008	s/d
------------	--------------------	-----

Aforo aproximado: 1, 295 personas.

*Fuente: http://sic.conaculta.gob.mx/lista_nuevos.php?table=teatro&estado_id=&municipio_id=

<i>Espacios de opción alternativa</i>
--

<i>Nombre</i>	<i>Fecha de inicio</i>	<i>Aforo</i>
----------------------	-------------------------------	---------------------

Teatro al Aire Libre El Claustro	14 de diciembre de 1973	200 personas
-------------------------------------	-------------------------	--------------

Foro contigo América	18 de agosto de 1990	80 personas
----------------------	----------------------	-------------

Foro Casa del Teatro	1 de mayo de 1992	50 personas
----------------------	-------------------	-------------

Foro del Círculo	1 de enero de 2003	90 personas
------------------	--------------------	-------------

Teatral		
Foro El Foco	14 de enero de 2008	75 personas
Foro Quinto Piso	12 de julio de 2008	100 personas
Foro LAB Trece	2008	s/d
Trolebús escénico "La Nave"	febrero de 2009	30 personas
Foro A Poco No	10 de noviembre de 2009	60 personas
Foro 81	2009	s/d
Foro Alternativo Espacio Abierto	30 de abril de 2010	100 personas
Foro del Faro de	1 de septiembre de	S/d

Oriente	2011	
---------	------	--

Trolebús escénico "Doble vida"	enero de 2012	25 personas
-----------------------------------	---------------	-------------

Traspatio Teatro	julio de 2012	s/d
------------------	---------------	-----

Foro Carretera 45 Teatro	25 de enero de 2013	50 personas
-----------------------------	---------------------	-------------

Foro El Bicho	27 de febrero de 2013	s/d
---------------	-----------------------	-----

Foro la Morada de la UVA	s/d	s/d
-----------------------------	-----	-----

Trolebús escénico "El Foro"	s/d	25 personas
--------------------------------	-----	-------------

Aforo aproximado: 895 personas.

**Fuente: http://sic.conaculta.gob.mx/lista_nuevos.php?table=teatro&estado_id=&municipio_id=*

Espacios ignorados por los agentes del campo de la producción

restringida utilizados para todo tipo de puestas en escena

<i>Nombre</i>	<i>Fecha de inicio</i>	<i>Aforo</i>
Teatro al Aire Libre Coronel Lindbergh	1 de junio de 1928	1000 personas
Teatro al Aire Libre Ángela Peralta	11 de junio de 1939	5000 personas
Teatro Metropolitán	1 de octubre de 1943	3165 personas
Teatro Francisco Fuentes Madaleno	1 de enero de 1952	250 personas
Teatro Sala Chopin	25 de abril de 1952	285 personas
Teatro de los insurgentes	30 de abril de 1953	959 personas
Teatro Reforma IMSS	4 de septiembre de	s/d

	1953	
--	------	--

Teatro Arlequín	17 de noviembre de 1953	251 personas
-----------------	-------------------------	--------------

Teatro Ciudadela	1 de noviembre de 1954	422 personas
------------------	------------------------	--------------

Foro de los Hermanos Soler	1 de enero de 1957	s/d
----------------------------	--------------------	-----

Teatro Jorge Negrete	5 de diciembre de 1957	602 personas
----------------------	------------------------	--------------

Teatro Santa Fe/Unidad Médico Familiar 12	7 de marzo de 1958	270 personas
---	--------------------	--------------

Aula Teatro Enrique Ruelas	1 de enero de 1960	s/d
----------------------------	--------------------	-----

Aula Teatro	1 de enero de 1960	s/d
-------------	--------------------	-----

Escenario Justo Sierra		
Teatro 11 de Julio	29 de abril de 1960	533 personas
Teatro Julio Prieto	19 de mayo de 1960	502 personas
Teatro Tepeyac Carmen Montejo	19 de junio de 1960	688 personas
Teatro Legaria	1 de julio de 1960	293 personas
Teatro Isabela Corona	15 de febrero de 1962	482 personas
Teatro Morelos IMSS	23 de febrero de 1962	412 personas
Teatro Independencia	1 de abril de 1962	467 personas
Teatro Hidalgo IMSS	9 de mayo de 1962	794 personas
Teatro Coyoacán	23 de octubre de 1963	159 personas

Teatro Manolo Fábregas	18 de febrero de 1965	1389 personas
------------------------	-----------------------	---------------

Teatro de la República	28 de noviembre de 1967	327 personas
------------------------	-------------------------	--------------

Teatro 5 de Mayo	22 de agosto de 1968	417 personas
------------------	----------------------	--------------

Teatro Ferrocarrilero Gudelio Morales	24 de diciembre de 1968	1800 personas
---------------------------------------	-------------------------	---------------

Teatro Carlos Pellicer	4 de septiembre de 1969	200 personas
------------------------	-------------------------	--------------

Teatro de la Danza	19 de septiembre de 1969	340 personas
--------------------	--------------------------	--------------

Teatro Santa Catarina	7 de agosto de 1970	80 personas
-----------------------	---------------------	-------------

Teatro Polyforum	15 de diciembre de	550 personas
------------------	--------------------	--------------

	1971	
--	------	--

Teatro Lotería Nacional	1 de junio de 1974	214 personas
----------------------------	--------------------	--------------

Teatro Venustiano Carranza	24 de octubre de 1974	550 personas
-------------------------------	-----------------------	--------------

Teatro Félix Azuela Padilla	1 de diciembre de 1974	371 personas
--------------------------------	------------------------	--------------

Centro Cultural el Juglar	1975	436 personas
------------------------------	------	--------------

Sala Julián Carrillo	11 de octubre de 1976	180 personas
----------------------	-----------------------	--------------

Teatro San Rafael	17 de mayo de 1977	1389 personas
-------------------	--------------------	---------------

Foro Cultural Coyoacanense Hugo Argüelles	13 de octubre de 1977	216 personas
---	-----------------------	--------------

Foro Cultural Azcapotzalco	4 de octubre de 1978	960 personas
-------------------------------	----------------------	--------------

Foro Sor Juana Inés de la Cruz	26 de febrero de 1979	180 personas
-----------------------------------	-----------------------	--------------

Teatro del Fuego Nuevo	4 de mayo de 1979	190 personas
---------------------------	-------------------	--------------

Teatro al Aire Libre Juan Ruiz de Alarcón	1 de diciembre de 1980	500 personas
--	------------------------	--------------

Teatro Blanquita	19 de diciembre de 1980	1943 personas
------------------	----------------------------	---------------

Teatro de la Comedia - Wilberto Cantón	13 de abril de 1983	370 personas
---	---------------------	--------------

Teatro Benito Juárez	1 de enero de 1984	311 personas
----------------------	--------------------	--------------

Teatro Aldama	17 de julio de 1984	849 personas
---------------	---------------------	--------------

Teatro María Tereza Montoya	1 de mayo de 1985	396 personas
--------------------------------	-------------------	--------------

Foro de la Nueva Dramaturgia	11 de octubre de 1985	50 personas
---------------------------------	-----------------------	-------------

Foro Cultural Ana María Hernández	31 de diciembre de 1985	s/d
--------------------------------------	----------------------------	-----

Aula Teatro Espacio Múltiple Rodolfo Usigli	1 de enero de 1986	s/d
---	--------------------	-----

Teatro Libanés	23 de enero de 1986	406 personas
----------------	---------------------	--------------

Centro cultural San Ángel	23 de julio de 1987	350 personas
------------------------------	---------------------	--------------

Teatro San Millán	28 de junio de 1989	380 personas
-------------------	---------------------	--------------

Teatro Rodolfo Usigli	1 de julio de 1989	190 personas
Teatro Virginia Fábregas	1 de marzo de 1990	180 personas
Teatro Ismael Rodríguez A	1 de diciembre de 1990	157 personas
Teatro Diego Rivera	2 de mayo de 1991	660 personas
Teatro Sergio Magaña	26 de julio de 1991	321 personas
Teatro Rafael Solana	23 de noviembre de 1992	300 personas
Teatro Universum	12 de diciembre de 1992	232 personas
Sala de Conciertos Tepecuicatl	17 de marzo de 1993	s/d

Foro Enrique Alonso	10 de septiembre de 1993	280 personas
---------------------	--------------------------	--------------

Teatro de las Artes	24 de noviembre de 1994	607 personas
---------------------	-------------------------	--------------

Teatro Fernando Soler, Centro Teatral Manolo Fábregas	7 de abril de 1995	429 personas
---	--------------------	--------------

Teatro Renacimiento Centro Teatral Manolo Fábregas	11 de abril de 1995	289 personas
--	---------------------	--------------

Teatro Raúl Flores Canelo	15 de julio de 1995	336 personas
---------------------------	---------------------	--------------

Foro Experimental de Danza	15 de julio de 1995	90 personas
----------------------------	---------------------	-------------

Foro Antonio López	17 de agosto de 1995	100 personas
--------------------	----------------------	--------------

Mancera		
---------	--	--

Teatro Ramiro Jiménez de Coyoacán	19 de junio de 1996	655 personas
--------------------------------------	---------------------	--------------

Teatro Antonio Caso	12 de octubre de 1996	422 personas
---------------------	-----------------------	--------------

Teatro Ofelia	24 de octubre de 1996	325 personas
---------------	-----------------------	--------------

Teatro del Centro Cultural Fausto Vega	1 de enero de 2000	s/d
---	--------------------	-----

Teatrín Pedro Infante	21 de octubre de 2000	s/d
-----------------------	-----------------------	-----

Teatro FSTSE	23 de octubre de 2000	573 personas
--------------	-----------------------	--------------

Foro de las Artes (Minitatro)	14 de noviembre de 2000	108 personas
----------------------------------	----------------------------	--------------

Nuevo Teatro Hipódromo	10 de septiembre de 2006	s/d
---------------------------	-----------------------------	-----

Teatro Banamex Santa Fé	s/d	475 personas
----------------------------	-----	--------------

Foro Cultural Chapultepec	s/d	650 personas
------------------------------	-----	--------------

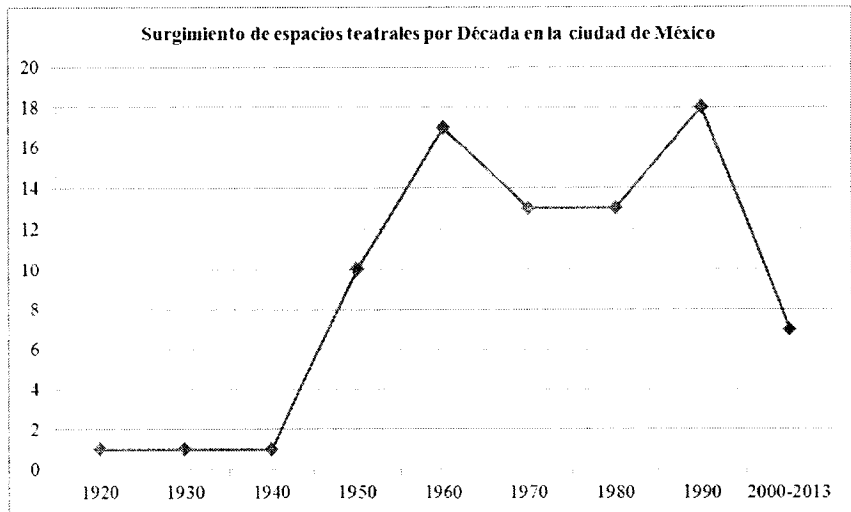
Sala Miguel Covarrubias	s/d	724 personas
----------------------------	-----	--------------

Aforo aproximado: 41, 019 personas.

**Fuente: http://sic.conaculta.gob.mx/lista_nuevos.php?table=teatro&estado_id=&municipio_id=*

Ahora bien, como se puede observar en la siguiente gráfica, el mayor surgimiento de espacios teatrales establecidos en la ciudad de México se da entre los años 1950 y 2000, pero es en la década de los noventa que hay un considerable incremento del número de teatros y foros fundados.

Gráfica 1: Surgimiento de espacios teatrales por década en la ciudad de México



*Fuente: http://sic.conaculta.gob.mx/lista_nuevos.php?table=teatro&estado_id=&municipio_id=

2. Establecimiento de contactos y realización de entrevistas

Para establecer contacto con los informantes de nuestro trabajo de investigación, se utilizaron varias técnicas, sin embargo, fue principalmente a través de conocidos del equipo de trabajo que se desenvuelven dentro del campo teatral, quienes al momento de escuchar de qué trataba nuestra investigación se interesaron por ésta y nos recomendaron tanto puestas en escena como agentes y éstos a su vez nos recomendaron con otros. Siendo este efecto conocido como “Bola de nieve”, que “consiste en identificar participantes, los cuales luego son usados para que los investigadores se dirijan a otros participantes” (Nigel, 2001:1). Esta técnica nos fue útil para contactar agentes clave del campo teatral, sin embargo, es necesario destacar que hubo un filtro para seleccionar a dichos agentes que consistió en revisar la posición que éstos ocupaban dentro del campo según su trayectoria y edad. Ello con la finalidad de contar con un universo de estudio diverso.

Además de apoyarnos de las redes sociales como *facebook* y *twitter*, de las cuales obtuvimos páginas de grupos teatrales en México como “Teatros de México” y “Grupo de creadores teatrales en México” que sirvieron de catálogo para observar la oferta teatral y a través de *facebook* se establecieron contactos de

forma más inmediata. Otra forma de contacto fue abordar a los agentes al terminar la puesta en escena, la conferencia o la sesión, incluso agentes que se encontraban entre los espectadores.

Para las entrevistas se buscó realizar el mayor número para así abarcar en la medida de lo posible diversos puntos de vista en relación a nuestro tema que contribuyeran al enriquecimiento de la investigación, por lo que realizamos un total de veinte entrevistas, seis a agentes legitimadores, entre ellos, críticos, académicos, investigadores y creadores de espacios alternativos; tres a directores y dramaturgos consagrados; cuatro a directores y actores en vías de consagración y ocho a directores y actores recién llegados al campo.

Al momento de entrevistar a los agentes, realizamos preguntas que nos dieron suficiente información de éstos, lo que nos permitió crear fichas de identidad, las cuales contienen datos sobre estudios institucionales y no institucionales, edad, trayectoria y experiencia en el campo teatral. Esto con la finalidad de caracterizar la conformación del *habitus* de cada agente y así identificar qué papel juega dentro del campo de teatral.

A continuación presentaremos la agrupación de los agentes según su posición dentro del campo restringido del teatro, la cual

identificamos a lo largo de la investigación de acuerdo a la perspectiva sociológica de P. Bourdieu como: legitimadores, que son aquellos agentes que se desempeñan como críticos, investigadores, académicos y gestores culturales. Los agentes consagrados, quienes tienen 10 ó más de 15 años de trayectoria en dicho campo, y son reconocidos por el gremio teatral; los agentes en vías de consagración que cuentan con 5 a 10 años de trayectoria, y los recién llegados al campo restringido del teatro cuya trayectoria es menor a 5 años, sin embargo, en el caso de Alejandro Aragón, de 51 años de edad, quien cuenta con una vasta experiencia en televisión, cine y teatro comercial, lo hemos catalogado como agente recién llegado al campo de la producción restringida del teatro, ya que es la primera vez que lleva una puesta en escena a un espacio alternativo, el Trolebús escénico “La Nave”, donde el montaje no requiere de una difusión y producción elaborada como la del teatro comercial.

Cuadro 3: Descripción de agentes informantes

<i>Agentes con función legitimadora dentro del campo</i>
<i>Críticos</i>

Bruno Bert

Edad: 68 años.

Periodista formado en Buenos Aires e integrado a México a partir del año 1982. Publica sus críticas regularmente en la revista *Tiempo Libre* desde el año de 1985 y es corresponsal de la revista *Primer Acto* en España, *La Escalera* de Argentina y *Teatro CELCIT*. Ha publicado gran cantidad de artículos relacionados con distintas facetas de la actividad teatral en múltiples publicaciones especializadas de México y del mundo. Es cofundador de la Escuela del Espectador. Es director de teatro con una producción de alrededor de 50 obras, especializado en el área de teatro de calle. Es profesor de tiempo completo de la Escuela Nacional de Arte Teatral y maneja pedagogías alternativas a través de seminarios internacionales u organización de eventos pedagógicos en el país. Ha sido Director Artístico del Festival Internacional de Teatro de Calle de Zacatecas desde su fundación en 2001 hasta el año 2009.

Lugar y fecha de entrevista: lunes 8 de octubre de 2012. 10:00 horas.
Casa Bruno Bert, Col. Escandón.

Investigadores

Sergio Honey

Edad: 45 años.

Egresado de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, es Investigador Asociado en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) laborando para la Coordinación de Documentación dentro del Programa Permanente de Organización Documental y Soporte Documental. Actualmente colabora con el Investigador Israel Franco en el proyecto *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0*. Ha presentado ponencias y conferencias sobre Modelos Tridimensionales para procesos de Investigación y Documentación y sobre Estadios Conceptuales del Documento en Encuentros Académicos organizados por CENIDI-Danza y CITRU.

Lugar y fecha de entrevista: lunes 15 de octubre de 2012. 12:00 horas. CITRU.

Gabriel Yépez

Edad: 30 años.

Maestro de estudios teatrales e investigación teatral, en Universidad de la Sorbona en París 2008, con licenciatura en arte para crítico de arte en México. Ha sido investigador de coordinador de investigación en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, especialista en nuevas tecnologías y nuevos formatos escénicos.

Lugar y fecha de entrevista: lunes 15 de octubre de 2012. 13:00 horas.

Rodolfo Obregón**Edad: 52 años.**

Realizó estudios de actuación y teatro en el Centro Universitario de Teatro (CUT) de la UNAM. Como director de escena, ha realizado cerca de 25 puestas en escena teatral y operística. Ha publicado artículos, ensayos, entrevistas y traducciones en diarios y revistas de México y el extranjero, así como en una veintena de libros colectivos en México y otros países. Es autor de los libros *Utopías aplazadas*, Conaculta, 2003; *Ludwik Margules, memorias*, *El Milagro-Conaculta*, 2004; *A escena*, Colección La Centena (Ensayo), CONACULTA-Ediciones Sin Nombre, 2006. Del 2003 al 2012 fue director del Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli” (CITRU/INBA).

Lugar y fecha de entrevista: miércoles 7 de noviembre de 2012. 12:00 horas. CITRU.

Académicos.**Esteban Montes****Edad: 43 años.**

Egresado de CEDART, y bachillerato, licenciatura en Núcleo de estudios teatrales, fundada por Julio Castillo, Héctor Mendoza y Luis de Tavira, licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM Facultad y carrera de actuación en el CUT. En la Facultad de Filosofía y Letras conoció a Fernando Martínez Monroy y a partir de trabajar con él,

fundaron la compañía Apeiron Teatro que actualmente cuenta con 15 años.

Lugar y fecha de entrevista: miércoles 10 de octubre de 2012. 12:00 horas. ENAT.

Creadores de espacios alternativos

Marco Vieyra

Edad: 37 años.

Director y dramaturgo originario de Guadalajara, es el fundador de la compañía “La Cuarta Teatro”. Actualmente, dirige el proyecto Trolébús Escénico, así como la compañía del estado de San Luis Potosí. Desde hace algunos años, produce espectáculos en espacios no teatrales. Ha dirigido, entre otras, las obras “Asfíxia”, “A-mar en fuga”, “Jardinería electronik” y “Pérdida total”.

Lugar y fecha de entrevista: martes 18 de diciembre de 2012. 12:00 horas. Trolébús escénico “La Nave”. Parque México. Colonia Condesa.

Agentes consagrados dentro del campo

Directores

Abraham Oceransky

Edad: 75 años.

Director de teatro, ha participado en programas de televisión, montajes

de circo y de cine, dramaturgo y creador escénico, es un creador teatral que desde los setenta ha estado a la vanguardia del teatro mexicano, forma artistas escénicos y colabora en la fundación de espacios teatrales. Recientemente fue reconocido por el Instituto Internacional de Teatro de la Unesco con la medalla Pilar del Teatro y otra por su trayectoria y construcción del teatro “El Galeón”.

Lugar y fecha de entrevista: sábado 13 de octubre de 2012. 11:00 horas. Hotel Premiere.

Héctor Bourges

Edad: 40 años.

Creador escénico y plástico, estudió ciencias políticas en la Universidad Iberoamericana. Posteriormente realizó estudios en el Centro de Capacitación Cinematográfica y un posgrado de Cine Documental en la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha dirigido, entre otras, la obra “Salomé” o del pretérito imperfecto (basada libremente en el texto de Oscar Wilde). Fundador del grupo Teatro Ojo, agrupación con la que se hizo merecedor a la Medalla de Oro en la especialidad de Arquitectura Teatral en la edición 2011 de la Cuadrienal de Diseño y Espacio Escénico de Praga, con el proyecto “Estado Fallido”.

Lugar y fecha de entrevista: jueves 12 de julio 2012. 18:00 horas. CADAC.

Dramaturgos

Edgar Chías

Edad: 40 años.

Actor, dramaturgo, director teatral y gestor de proyectos culturales relacionados con el desarrollo de la dramaturgia en México. Egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el que ahora es docente en el área de Composición Dramática. Imparte cursos teóricos en ARGOS CasAzul. Su obra ha sido traducida a varios idiomas (francés, italiano, griego, inglés y alemán) y ha sido publicada tanto en su país como en el extranjero (Europa y América Latina). Ha sido becario de la Fundación Carolina (España, 2003) y de los programas Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (México, 2001 y 2005), así como de IBERESCENA (2009). Es miembro de la Royal Court Theatre de Londres y del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México.

Lugar y fecha de entrevista: lunes 17 de diciembre de 2012. 11:00 horas. Café Saludable Tentación. Col. Narvarte.

Agentes en vías de consagración dentro del campo

Directores

Mariana Gándara

Edad: 28 años.

Cursó la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y se especializó en dirección. Trabajó en “Artilería Producciones” que tenía un espacio alternativo en la Colonia Roma. Junto con otros tres directores realizó el espacio llamado “Proyecto Ñ” y a partir de este proyecto comenzó a escribir teatro. Actualmente es becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas; formó el Colectivo Macramé un colectivo interdisciplinario con ramas en México, Suiza y Buenos Aires.

Lugar y fecha de entrevista: viernes 3 de agosto de 2012. 10:00 horas.
Casa Mariana Gándara. Patricio Saenz No. 515 Col. Del Valle.

David Gaytán

Edad: 28 años.

Egresó de la Escuela Nacional de Arte Teatral en 2009. En 2006 fundó la compañía “Teatro Legeste” con quien ha montado “Remar”, “La Pura Idea Excita”, “Filial en 4”, “Escurrimiento y Anticoagulantes” y “Rastro”. En 2010 co-fundó La Compañía “Ocho Metros Cúbicos” con la que ha presentado “Pato Schnauzer”, “El Camino del Insecto” y “Disertaciones Sobre Un Charco”. Como actor ha trabajado con los directores Mauricio Jiménez, Martín Acosta, Hugo Arrevillaga, David

Jiménez Sánchez, Noé Morales, Flavio González Mello, entre otros. Dirigió “Filial en 4” (2010) y “Escurrimiento y Anticoagulantes” (2011); co-dirigió “Remar” (2006) y “La Pura Idea Excita” (2008). Ha escrito “Historias Debajo de la Mesa” (2008, dirección Mauricio Jiménez), “La Pura Idea Excita” (2008, dirección, Teatro Legeste), “Uno Dos Tres Violencia” (2008, lectura dramatizada en Dramafest 2010 dirigida por él), “Romeos” (2009, lectura dramatizada, Muestra de Artes Escénicas 2010, dirección Martín Acosta), “Simulacro de Idilio” (2011), “El Camino del Insecto”, “Ricardo III” (guiño) (2012), “Rastro” (2012). Ha traducido del inglés más de 10 obras de teatro. En 2010 fue seleccionado como parte del grupo internacional de dramaturgos de la Royal Court Theatre y en 2012 hizo la residencia de Lark Play Development Center en Nueva York.

Lugar y fecha de entrevista: martes 23 de octubre de 2012. 18:00 horas. Trolebús “La nave”, parque México.

Ángel Hernández Arreola

Edad: 25 años.

Es actor, dramaturgo y director de escena; ha realizado intercambios teatrales en diversos foros experimentales de países como Suiza, Italia, España y Marruecos, además, fundó las compañías “Ran Rataplán” (de teatro especializado en el manejo y construcción de objetos) y “Asalto Teatro” (dedicado al trabajo en calles y espacios alternativos de la ciudad).

Asimismo, fue becario del Fonca dentro del programa Jóvenes Creadores

en la categoría de teatro, por la puesta en escena “Diluvio”, teatro de esquina; en 2007, con este mismo espectáculo, apoyado por el programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, realiza la gira Ciclónica, visitando espacios en ruinas de todo el margen del Golfo de México; de igual forma, fue seleccionado por el Programa de Intercambio de Residencias Artísticas en el extranjero que promueven el Fonca y el Instituto de Teatro de Praga, para el diseño y construcción de modelos de acción basados en la lucha libre mexicana, en 2005.

Lugar y fecha de entrevista: viernes 15 de diciembre de 2012. 16:00 horas. “La Faena”, Centro Histórico.

Actores

Emmanuel Morales

Edad: 32 años.

Estudió danza, dirección escénica y dramaturgia. Egresado de la Carrera de Actuación en CasAzul, actor de teatro, cine y televisión en las producciones de Tv Azteca. Actor de la puesta en escena “Ternura Suite” de Richard Viqueira y Edgar Chías.

Lugar y fecha de entrevista: jueves 20 de diciembre de 2012. 11:00 horas. Colonia Narvarte.

Agentes recién llegados al campo

Directores

Rodrigo del Río.

Edad: 24 años.

Director de la puesta en escena: "Ghost Love", montada en un Table Dance. Basada en los textos de Víctor Hugo Rascón Banda.

Lugar y fecha de entrevista: martes 31 de julio de 2012. 17:00 horas.
Table Dance Ghost Love. Insurgentes Sur.

Christian Diez

Edad: 23 años.

Experiencia en teatro callejero y teatro independiente, egresado de la licenciatura en teatro de la UDPLA. En Puebla. Fundador de Grupo Bestias.

Grupo Bestias se conforma por 15 personas, aunque los elencos se enfocan de 2 a 4 actores. Los fundadores son Miranda Rinaldi, Ixtchel Flores, Joanna Portilla y Christian Diez.

Lugar y Fecha de entrevista: lunes 13 de agosto de 2012. 11:00 horas.
Departamento Christian Diez. Viaducto 147.

Alejandro Aragón

Edad: 51 años.

Alejandro Soto Aragón (conocido como Alejandro Aragón) es un actor y

director mexicano de cine, teatro y televisión. Hijo de la actriz Lilia Aragón. Estudió la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro en la UNAM. Master en dirección de cámaras en la escuela "Séptima Ars" de Madrid. Diplomado en Dramaturgia de la Universidad de Bellaterra en Barcelona y una especialidad en dirección de cámara en los talleres de capacitación de Televisa San Ángel. Actualmente imparte el taller "Técnica de actuación para Televisión" en el Centro de Educación Artística de Televisa desde hace cuatro años.

Lugar y fecha de entrevista: sábado 6 de octubre de 2012. 21:00 horas. Trolebús escénico "La Nave". Parque México Colonia Condesa.

Andrea Sandoval

Edad: 35 años.

Actriz egresada de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA, a través de una amiga conoció la técnica *Play Back*, directora del grupo La escafandra, estudió un diplomado en psicodrama en la escuela de psicodrama y sociometría, y se encuentra formándose para ser coordinadora de grupos en técnicas socio dramáticas. Estudió en la escuela de *play back* en Nueva York, además de tomar cursos de improvisación.

Lugar y fecha de entrevista: miércoles 17 de octubre de 2012. 19:30 horas. Departamento Andrea Sandoval. Col. Escandón.

Cristian Magaloni**Edad: 25 años.**

Egresado del Estudio Internacional Juan Carlos Corazza, Madrid, España. Entre sus trabajos más destacados se encuentran los largometrajes “Castillos de Cartón” de Salvador García Ruiz, “Ramírez de Albert Arizza” (Mejor película Noves Visions Festival de Sitges), “Amarte Duele” de Fernando Sariñana. Así como los cortometrajes “Hugol” de Emilio Portes, “360” de Dir. Maya Djokic. Los trabajos teatrales más destacados son “Comedia sin título” de Juan Carlos Corazza, “La Gaviota” dirigida por Juan Carlos Montagna, “El Mercader de Venecia” dirigida por Manuel Ángel Conejero. Como director ha montado “Juegos a la hora de la siesta” de Roma Mahiue, “Calígula” de Albert Camus, “La colección” de Harold Pinter, “Todo va a salir bien” de Manuela Temporelli y “La Isla” de Athol Fugard.

Lugar y fecha de entrevista: viernes 25 de enero de 2013. 17:00 horas.
La conchita, Coyoacán.

Colectivos teatrales y actores**Grupo Vaca 35**

Grupo formado en el año 2007 por Diana Magallón (actriz), José Rafael Flores (actor) y Damián Cervantes (actor/director). Desde entonces trabaja en montajes escénicos. Para el grupo es prioridad el ofrecer una alternativa teatral, que rompa con los estereotipos establecidos dentro de la oferta actual del teatro mexicano. Brindando horizontes teatrales que

conducen a sus espectadores, actores y a todos aquellos que participan en el desarrollo del hecho teatral, a una experiencia mucho más rica y comprometida con la obra misma.

Lugar y fecha de entrevista: domingo 28 de octubre de 2012. 20:00 horas. Teatro el Milagro.

Colectivo Campo de ruinas.

Grupo que realiza instalaciones en galerías con giro teatral. Temática: Estudiantes desaparecidos en México. Interacción con público. Escenografía de objetos reales.

Lugar y fecha de entrevista: jueves 25 de octubre de 2012. 13:00 horas. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM.

Siempre se dio libertad a los entrevistados de desarrollar la respuesta, por lo que decidimos ejercer una entrevista semiestructurada, es decir, donde “el entrevistador mantiene la conversación enfocada sobre un tema particular, y le proporciona al informante el espacio y la libertad suficientes para definir el contenido de la discusión” (Vela Peón, 2001:76).

Optamos por realizar preguntas *gran tour* que “interrogan acerca de los ámbitos, situaciones y periodos” (Guber, 2011:82). Hicimos énfasis en preguntarles a nuestros agentes si el teatro en espacios alternativos es reconocido, si está en vías de serlo, si es rechazado o

tiene menor importancia que el que se hace de manera tradicional, o si es simplemente otra forma aceptada de hacer teatro dentro del abanico de posibilidades.

Aquí presentamos el protocolo de entrevista que nos sirvió como guía para la elaboración de ésta:

Cuadro 4: Protocolo de entrevista

<i>Tema</i>	<i>Ejes de análisis</i>	<i>Trayectoria</i>
Trayectoria y experiencia	Cómo se constituye el <i>habitus</i> de cada uno de los agentes según su trayectoria dentro del campo teatral.	<ul style="list-style-type: none"> - ¿Cuántos años tienes? - ¿Cómo surgió tu interés por el teatro? - Nos gustaría que nos platicaras sobre tu formación
Espacio y apuesta	La posición que cada agente tiene dentro del campo teatral y la elección de espacios no convencionales.	<ul style="list-style-type: none"> - ¿Has montado obras en espacios alternativos y que te ha motivado a hacerlo? - ¿Algunos de estos montajes los has presentado también en

		<p>teatros convencionales?</p> <p>- ¿Por qué crees que hay tantos creadores interesados en llevar su propuesta a espacios alternativos?</p>
Pacto de comunicación	Configuración del pacto de atención con el público en espacios no convencionales.	<p>- ¿Crees que en los espacios no convencionales la relación con el espectador es diferente a la de un teatro a la italiana?</p> <p>- ¿Qué mecanismos crees que se pueden utilizar para integrar al espectador dentro de una puesta en escena?</p>

Legitimidad	El teatro en espacios alternativos como una apuesta de entrada al campo.	<p>-¿Crees que el teatro en espacios alternativos está reconocido?</p> <p>- ¿Se adquiere algún reconocimiento o financiamiento por hacer</p>
-------------	--	--

		<p>hacer teatro en espacios alternativos?, en tu caso, ¿cómo ha sido?</p> <p>- ¿Hay teatros con más prestigio que otros? ¿cuáles? ¿A qué crees que se deba?</p>
--	--	---

Cada entrevista fue grabada en video para posteriormente transcribirla. Después de cada entrevista comentábamos lo sucedido, de lo cual surgían una serie de preguntas y observaciones, así como datos o frases obtenidas de la entrevista que pudiesen servir como hilo conductor de nuestra conjetura principal, o bien refutarla.

Para completar la información y tener otros puntos de vista sobre nuestro objeto de estudio, se realizaron dos grupos focales, los cuales se definen como “el conjunto de personas que se reúnen con el fin de interactuar en una situación de entrevista grupal, semiestructurada y focalizada sobre una temática particular, que es común y compartida por todos.” (Vela Peón, 2001:79). En dichos grupos se reunieron a actores con diferentes formaciones de las principales escuelas que imparten la carrera de actuación en el Distrito Federal, con el objetivo de realizar debates y que cada uno

externara su posición con respecto al tema de los espacios alternativos y la relación con el espectador.

Las discusiones se llevaron a cabo informalmente, se les invitaba a una charla en un departamento, una vez que estaban presentes se les ofrecían bebidas y botana, así como asientos cómodos para crear una atmósfera relajada.

A los dos *grupos de enfoque* asistieron actores egresados de distintas instituciones que contactamos por amigos o en algunas obras de teatro a las que asistimos. Se originaron debates alrededor del tema de la validez del teatro fuera del teatro, de la dimensión política de los espacios teatrales reconocidos y de la propia dinámica del campo teatral, así como del reconocimiento de puestas en escena no convencionales y el trato con el público. Información que para el equipo de trabajo fue útil como refuerzo de la opinión de la mayoría de los agentes respecto a dichos temas, ambas sesiones fueron grabadas en audio y video; este material ayudó para contraponer algunos puntos de vista entre los agentes recién llegados al terreno campal y los que ya están en vía de consagración, además de indagar cuales eran para ellos los espacios que consagran a un agente teatral.

Cuadro 5: Actores de distintas instituciones que participaron en los grupos de enfoque

Martha Tapia: egresada de la Universidad Autónoma de Sonora.

Christian Diez: egresado de la Universidad de las Américas en Puebla.

Francisco Pita: egresado de la carrera de Literatura Dramática y Teatro, UNAM

Alan Ruiz: egresado de la Escuela Nacional de Arte Teatral, INBA

Mireya González: egresada del Centro Universitario de Teatro, UNAM

Carlos López Tavera: egresado del Centro Universitario de Teatro, UNAM

Omisis Beltrán: Centro de Arte Dramático A.C.

Amador Martínez: egresado de CASA AZUL

Marina Boido: Centro de Formación de Actores para la Televisión

Sergio Esquer: egresado de la Escuela Nacional de Arte Teatral, INBA

Lugar y fecha de discusión: viernes 19 de octubre de 2012. 17:00 horas. Y lunes 12 de noviembre de 2012. 16:00 horas. Col. Tabacalera.

Grabado: audio y video

3. Observación de campo

De igual manera asistimos a dos mesas redondas que giraban en torno a la inserción del teatro en la economía, y que contaba entre sus ponentes con algunos de nuestros agentes informantes, tanto de los agentes recién llegados al campo, como de los consagrados y

legitimadores. También se asistió a la proyección de un documental elaborado por la compañía “Teatro para el fin del mundo” que compartía la idea de innovar el teatro desde la espacialidad.

Los tres eventos se relacionaban con el tema de investigación en cuanto a la dimensión política del teatro y las distintas formas de hacerlo desde la independencia institucional. A continuación un cuadro con los datos específicos de dichos eventos:

Cuadro 6: Mesas redondas y proyección de documental noviembre 2012. Teatro El Milagro

Tema de discusión: “Hacer teatro o hacerle al teatro” Autonomía u Homologación. Derecho a la inserción en la economía.

Ponentes: David Gaytán, Damian Cervantes, Diego Álvarez y Roberto Espinosa.

Tema de discusión: “Montar otra economía para el arte escénico”

Ponentes: Rodolfo Obregón, Edgar Chías, David Olguín y Patricia Chavero.

Proyección: Documental “Teatro para el fin del mundo”

Creador: Ángel Hernández Arreola.

Las obras a las que asistimos se eligieron de acuerdo a la propuesta que ofrecía el director, la compañía o colectivo. Debían ser obras

que se presentarán en espacios no destinados para una representación teatral o en su defecto, utilizar este espacio de una forma no convencional, debían también ser propuestas que trataran de innovar en su relación con el espectador independientemente de la técnica o herramientas. Se buscó que hubiera homogeneidad en las propuestas, es decir, que fueran propuestas de creadores consagrados, en vías de consagración y recién llegados al campo para tener una descripción sustanciosa que se acercase lo mayor posible al funcionamiento del campo teatral en la Ciudad de México.

Investigamos cuáles eran los festivales dedicados a este tipo de teatro, a lo largo de esta investigación pudimos reconocer cuatro festivales: “Colección de Teatro Alternativo” que se llevó a cabo del 28 de junio al 22 de julio de 2012 en el teatro Julio Jiménez Rueda, “Séptima Muestra de Artes Escénicas de la Ciudad de México” que se presentó del 7 al 25 de noviembre de 2012 y que contó con 46 sedes en espacios tanto abiertos como cerrados, “Festival Internacional de Dramaturgia Contemporánea DramaFest” que se llevó a cabo del 7 de agosto al 9 de septiembre de 2012 con sedes en el Teatro el Granero, el Centro Cultural Helénico, calles del Centro Histórico y en las estaciones del Sistema de Transporte Colectivo Chabacano y Pino Suárez, y “Transversales 2012, Encuentro Internacional de Escena

Contemporánea”, con sede principal en el estado de Pachuca y en el D.F. en el Centro Cultural Tlatelolco y el Centro Cultural España, que se desarrolló del 30 de julio y hasta el 20 de agosto de 2012. Asistimos también a ver teatro en espacios tradicionales para ver cuál era la apuesta en el campo teatral, y ampliar la visión de éste.

De las obras seleccionadas a las que asistimos, elaboramos etnografías, es decir, hicimos una descripción escrita de lo observado en cada puesta en escena, esto con el fin de tener una descripción de la propuesta escénica de los creadores que nos permitiera enriquecer las entrevistas elaboradas, también y con el mismo propósito, elaboramos etnografías del ensayo de una obra y de un taller impartido por uno de los grupos que formó parte de nuestra muestra.

El ensayo al que asistimos fue el de la obra “Ghost love” del director Rodrigo del Río. Este se llevó a cabo en el *table dance* llamado “Ghost love”, donde se estrenaría la puesta en escena. El propósito de asistir al ensayo fue conocer la forma en la que trabaja este director en su búsqueda de innovación espacial ya que todos los ensayos y las funciones del montaje se llevarían a cabo en el mismo lugar, la adaptación de la obra se hizo para ese lugar, el nombre de la obra también fue inspirado por el lugar. Se realizó un

registro del ensayo en el que participaban director, dramaturgo y actores por medio de video el día 24 de julio de 2012 a las 18:30 hrs.

El taller de la técnica Teatro *Play Back* se impartió por el grupo de teatro “La Escafandra”, el cual se abre al público en general para dar a conocer la técnica, la que está basada en la improvisación y que según el grupo, puede ser desarrollada por cualquier persona. Este taller tenía un costo de \$100, sin embargo, al explicarles el trabajo que estábamos realizando, se nos dio un descuento del 50%. Andrea Sandoval, directora de “La Escafandra” es quien imparte el curso, sus actores toman la clase de la misma forma que los demás integrantes. Dos de nosotros participamos en la clase mientras los otros dos integrantes realizaron el registro de la información en video. El curso se llevó a cabo el día 9 de octubre de 2012 en un horario de 19:00 a 22:00 horas en la Escuela de Psicodrama y Sociometría ubicada en Temístocles no. 107, Col. Polanco.

4. Realización de etnografías

Las etnografías sirvieron principalmente para llevar un registro de lo que nos percatábamos que sucedía en las obras de teatro a las que asistimos, y así poder hacer una comparación entre ellas. En las etnografías se relata a detalle lo observado por nosotros en la

función, desde cómo se lleva a cabo la obra, el lugar, la forma en que los actores buscan interactuar con el público y la reacción de éste.

Adicionalmente se realizó al público asistente entrevistas de banqueta al final de cada función en las que se les preguntó:

¿Qué te pareció la obra que acabas de ver?

¿Qué opinas de que haya sido en este espacio?

¿Has asistido a otra obra que tenga un uso del espacio parecido al que presenciaste el día de hoy?

¿Cuál es tu nombre, edad y profesión?

Registro de obras asistidas y actividades realizadas en cada evento:

JULIO 2012

SÁBADO 7 DE JULIO:

“Debate para débiles”

Dirigida por Christian Díez, *Grupo Bestias*

Tienda *I love my self*, Saltillo no. 134, Colonia Condesa. Traspatio Teatro
21:00 horas.

costo \$100

ACTIVIDAD: Esta puesta en escena fue recomendada a uno de los integrantes del equipo de trabajo por un diseñador de vestuario teatral, asistimos y elaboramos una etnografía de campo para documentar el

comportamiento y recepción del producto por parte de los espectadores, así como el comportamiento y actuación del colectivo teatral, al término de la obra establecimos contacto con el director Christian Diez y surgió ahí nuestra primera entrevista informal, donde el agente nos recomendó fuentes teóricas y posibles agentes.

VIERNES 13 DE JULIO:

"Mar de Fuchi"

Dentro del marco del festival "Colección de teatro alternativo"

Dirigida por Mariana Gándara, Colectivo *Macramé*

Teatro Julio Jiménez Rueda.

20:00 horas.

Entrada libre

ACTIVIDAD: Etnografía

VIERNES 20 DE JULIO:

"¡Dios mío!"

Dentro del marco del festival "Colección de teatro alternativo"

Dirigida por Shanti Oyarzabal

Teatro Julio Jiménez Rueda.

20:00 horas.

Entrada libre

ACTIVIDAD: Observación de referencia, entendiendo como observación de referencia a las obras que no cumplían los requisitos de nuestro tema, sin embargo nos ayudaron a saber un poco más de las propuestas escénicas que se presentan en la Ciudad de México.

SÁBADO 21 DE JULIO:

“La inauguración”

de *La cáscara de nuez*

SERIE DE OBRAS: “Light my fire” Dramaturgia y dirección: Alejandro

Gerber. “El descanso” Dramaturgia y dirección: Alejandro Guzmán.

“Gavilan o paloma” Dramaturgia: Gibran Portela. Dirección: Lucía

Leonor Enríquez. “Aplausos” Dramaturgia: Antón Araiza. Dirección:

Cristian Magaloni.

Galería Casa Vecina.

Desde 17:00 horas.

costo \$40 ó 3 obras por \$100 con cerveza de cortesía

ACTIVIDAD: Establecimiento de contacto con Rodrigo del Río y
etnografía.

MARTES 24 DE JULIO:

Ensayo de la obra “*Ghost love*”

Dirigida por Rodrigo del Río

Table dance “*Ghost love*”

18:30 horas.

ACTIVIDAD: Etnografía y grabación video.

MIÉRCOLES 25 DE JULIO:

“Chismosos anónimos”

Grupo *Funkyimpro*

Foro El Tejedor, Cafebrería El Péndulo

20:30 horas.

costo \$120

ACTIVIDAD: Etnografía

VIERNES 27 DE JULIO:

“El rastro” del conjunto de obras de “La inauguración”

Dirección y dramaturgia de David Gaitán

Galería Casa Vecina.

18:30 horas.

costo \$40

ACTIVIDAD: Etnografía

AGOSTO 2012

MIÉRCOLES 1 DE AGOSTO:

“Nadie pertenece aquí más que tú”

Dirección y dramaturgia de Mariana Gándara, Colectivo *Macramé*.

Foro La Gruta del Centro Cultural Helénico

20:30 horas.

costo \$150

ACTIVIDAD: Etnografía y establecimiento de contacto con Mariana Gándara

MARTES 14 DE AGOSTO:

“A veces creo que te veo”

Dirección Mariano Pensotti

Intervención en la estación del metro Chabacano línea 2, dentro del marco del festival “Transversales”

20:30 horas.

costo \$3 (boleto del metro)

ACTIVIDAD: Etnografía y grabación de video.

MIÉRCOLES 29 DE AGOSTO:

“Teatro para 2”

Dirigido por Ignacio García

En el marco del “Dramafest”

Metro Chabacano, transborde de línea 9 a línea 2

15:00 horas.

costo \$3 (boleto del metro)

ACTIVIDAD: Etnografía, fotos y video.

SEPTIEMBRE 2012

LUNES 17 DE SEPTIEMBRE:

"Art delicias Cabaret"

Dirigida por Cecilia Champs

Trolebús El Foro, Plaza Luis Cabrera, Orizaba esq. Guanajuato. Col.

Roma

20:00 horas.

Cooperación voluntaria

ACTIVIDAD: Etnografía, establecimiento de contacto con Cecilia Champs y grabación de video.

VIERNES 21 DE SEPTIEMBRE:

Ensayo general con público de "Un sueño "

Dirigida por Juliana Faesler

Teatro Juan Ruiz de Alarcón

19:00 horas.

Entrada libre

ACTIVIDAD: Observación de referencia

VIERNES 28 DE SEPTIEMBRE:

"Playback"

Dirigida por Andrea Sandoval, *Escafandra Ensemble Teatral*

Tienda ILM, Saltillo. Col. Condesa

20:30 horas.

costo \$120

ACTIVIDAD: Etnografía, establecimiento de contacto con Marina Boido y grabación de video.

OCTUBRE 2012

MARTES 2 DE OCTUBRE:

Ensayo con público de "Quisiera ser Hugo Arrevillaga"

Dirigida por Christian Díez, *Grupo Bestias*

Tienda *I love my self*, Saltillo no. 134, Colonia Condesa, Traspatio Teatro.

21:00 horas.

Entrada libre

ACTIVIDAD: Etnografía y grabación de video.

JUEVES 4 DE OCTUBRE:

“Programa de programas”

Charla con Abraham Oceransky.

Centro Cultural del Bosque, Sala CCB.

19:00 horas.

Entrada libre

ACTIVIDAD: Establecimiento de contacto con Abraham Oceransky

VIERNES 5 DE OCTUBRE:

“Quisiera ser Hugo Arrevillaga”

Dentro del marco del “Festival del Teatro Universitario”

Dirigida por Christian Diez, *Grupo Bestias*

Teatro La Capilla, Madrid, 13 Col. Del Carmen, Del. Coyoacán

12:00 horas.

Entrada libre

ACTIVIDAD: Etnografía, entrevistas a público, grabación de video y establecimiento de contacto con Amador Martínez, quien nos recomendó a Rodolfo Obregón

VIERNES 5 DE OCTUBRE:

“Existencia”

Dentro del marco del “Festival Otras Latitudes”

Dirigida por Abraham Oceransky

Teatro El Galeón, Centro Cultural del Bosque

20:00 horas.

Entrada libre

ACTIVIDAD: Observación de referencia

SÁBADO 6 DE OCTUBRE:

“Más Allá del Horizonte”

Dirigida por Alejandro Aragón

Trolebús Escénico La Nave. Parque México, Condesa.

20:00 horas.

Cortesías (público en general \$150)

ACTIVIDAD: Etnografía, grabación de video, entrevista al director y a público.

MARTES 9 OCTUBRE

Taller de psicodrama

Impartido por Andrea Sandoval, *Escafandra ensamble teatral*

Registro y participación de dos miembros del equipo

Temístocles no. 107, Col. Polanco

19:00 a 22:00 horas.

costo \$50 (público en general \$100)

ACTIVIDAD: Etnografía, grabación de video, entrevistas a los asistentes y establecimiento de contacto con Andrea Sandoval y Alan Ruíz

SÁBADO 13 DE OCTUBRE:

"Ghost Love"

Dirigido por Rodrigo del Río

Table dance Ghost Love, Insurgentes sur 3696A.

19:00 horas.

Cortesías (público en general \$120)

ACTIVIDAD: Etnografías, entrevistas a público y grabación de video.

JUEVES 18 DE OCTUBRE

“El viaje de Mastorna”

Dirigido por Jesús Díaz, *Gallinero Culeko*

Teatro Salvador Novo, Centro Nacional de las Artes

20:00 horas.

Donativo voluntario

ACTIVIDAD: Observación de referencia

SÁBADO 20 DE OCTUBRE

“Campo de ruinas”

Colectivo *Campo de ruinas*

Casa Galería, abasolo 37, Col. Santa Úrsula Coapa

18:30 horas.

costo \$60

ACTIVIDAD: Etnografía, entrevistas a público, establecimiento de contacto con Eréndira Reza y grabación de video.

DOMINGO 21 DE OCTUBRE

“Lo único que necesita una gran actriz, es una gran obra y las ganas de triunfar”

Dirigido por Damián Cervantes, grupo *Vaca 35 Teatro*

Teatro El Milagro. Foro Casualmente. Milán No.24, Col. Juárez

Cupo limitado a 16 personas

21:00 horas.

costo \$150

ACTIVIDAD: Etnografía y establecimiento de contacto con José Rafael Flores.

MARTES 23 DE OCTUBRE:

“El camino del insecto”

Compañía *Ocho Metros Cúbicos*

Trolebús “La nave”, parque México

Cupo limitado a 15 personas

21:00 horas.

costo \$150 general y \$100 estudiantes

ACTIVIDAD: Entrevistas a David Gaitán, grabación y entrevista a público.

VIERNES 26 DE OCTUBRE

“Lo que viene”

Dirección Héctor Bourges, *Teatro Ojo*

Teatro El Galeón

De 12:00 a 21:00 horas.

Entrada Libre

ACTIVIDAD: Etnografía, grabación de video y establecimiento de contacto con Carlos López Tavera.

NOVIEMBRE 2012

SÁBADO 10 DE NOVIEMBRE

“Burbujas Urbanas”

4 monólogos de Edgar Chías, Eduardo Yribarren, Jatziri Lara Zampy y David Gaitán

Dentro del marco del “Séptima Muestra de Artes Escénicas de la Ciudad de México”

Centro de Coyoacán

15:00 horas.

Entrada libre

ACTIVIDAD: Grabación y fotografías

SÁBADO 17 DE NOVIEMBRE

“Éxodo, Caminante sin retorno”

Dirigido por David Clarkson, *Teatro Taller de Colombia*

Dentro del marco del “Séptima Muestra de Artes Escénicas de la Ciudad de México”

Plaza de la República

13:00 horas.

Entrada libre

ACTIVIDAD: Observación de referencia

VIERNES 23 DE NOVIEMBRE

Mesa Redonda “Hacer teatro o hacerle al teatro. Autonomía u homologación” Derecho a la inserción en la economía

Ponentes: David Gaitán, Damián Cervantes, Diego Álvarez y Roberto Espinosa. Moderadora Karen de Villa

En el marco del “Segundo Encuentro Internacional Telecápita”

Teatro El Milagro

16:00 horas.

Entrada libre

ACTIVIDAD: Grabación de audio y video.

VIERNES 23 DE NOVIEMBRE

Conferencia “Montar otra economía para el arte escénico” Derecho a la inserción en la economía y derecho a la cooperación cultural.

Ponentes: Rodolfo Obregón, Edgar Chías, David Olguín y Patricia Chavero.

En el marco del “Segundo Encuentro Internacional Telecápita”

Teatro El Milagro

18:00 horas.

Entrada libre

ACTIVIDAD: Grabación de video y establecimiento de contacto con Edagar Chías y David Olguín.

DICIEMBRE 2012

LUNES 10 DE DICIEMBRE

“Monster Truck”

Dirección y dramaturgia de Richard Viqueira

Foro La Gruta, Centro Cultural Helénico

20:30 horas.

costo: \$150

ACTIVIDAD: Establecimiento de contacto con Richard Viqueira.

VIERNES 14 DE DICIEMBRE

Proyección del documental “Teatro para el fin del mundo”

Teatro El Milagro

22:00 horas.

Entrada libre

ACTIVIDAD: Establecimiento de contacto con Ángel Hernández.

DOMINGO 16 DE DICIEMBRE

“Disertaciones sobre un charco”

Dirigida por David Jiménez Sánchez

Teatro El Milagro

20:30 horas.

Cortesías (público en general \$150)

ACTIVIDAD: Observación de referencia

5. Redacción

Una vez concluido todo nuestro trabajo de campo, es decir, documentación acerca del tema, establecimiento de contactos, etnografía de campo, realización de entrevistas y transcripción de éstas, categorizamos la información recaudada de acuerdo a la creación de los capítulos que conforman nuestra investigación.

Capítulo 2

“Dime dónde te presentas y te diré quién eres”

Todo espacio vital, es espacio teatral

Héctor Azar, 2004

La cita era al sur de la ciudad, la llamativa entrada del lugar decorada con luces de neón nos condujo a un oscuro túnel donde obtuvimos nuestro pase de entrada al espectáculo; una cortina de terciopelo rojo daba la pauta para descubrir una pista de baile vacía, iluminada por reflectores de tonalidad roja que en conjunto con la música generaban un ambiente de sensualidad y clandestinidad. Al dirigirnos a una de las mesas frente a la pista y sentarnos, observamos que había más personas aguardando en las mesas, algunas de ellas bebiendo. Al poco tiempo de esperar en la mesa, recibimos la instrucción de subir unas escaleras ubicadas al fondo del escenario.

Al llegar al segundo nivel un grupo de personas murmuraba en un pasillo sin luz, esperábamos alguna indicación, pero de pronto la voz de un hombre con acento español irrumpió el espacio y abrió paso a lo que parecía una pista privada con un tubo en medio, todos seguimos a aquel hombre y en medio de la penumbra comenzamos

a buscar un asiento. La poca luz que había en el lugar nos provocó incertidumbre y expectativa que se rompió cuando escuchamos el taconeo de dos mujeres entrando en escena. La obra había comenzado.

La puesta en escena “Ghost Love”, basada en el texto *Table Dance* de Víctor Hugo Rascón Banda, dirigida por Rodrigo del Río, fue creada para presentarse en el *table dance* del mismo nombre. Esta fue una de las obras que nos hizo reflexionar acerca de los motivos por los que los agentes apuestan por el uso de espacios no teatrales para la representación de sus puestas en escena¹².

Para hablar de este tipo de propuestas es importante mencionar que abordaremos el término espacio como *Espacio escénico*, el cual retomaremos en base a las aportaciones de dos autores que complementan nuestra noción del uso del espacio en las puestas en escena que forman parte de nuestro universo de estudio.

La primera aportación que consideramos es la del periodista y dramaturgo español Manuel Gómez García, quien define el *espacio escénico* como “el perceptible, visualmente sobre la escena” (Gómez, 1997), Gómez se refiere a éste como el lugar en el que se

¹² Puesta en escena, “el concepto que abarca integralmente todos los elementos que intervienen en la escenificación” (Gómez, 1997:687)

lleva a cabo la puesta en escena. El director y dramaturgo inglés Peter Brook, que es la segunda aportación considerada por nosotros, extiende este concepto afirmando que cualquier espacio puede ser intervenido por el acto teatral: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo, lo único que necesito es alguien que camine en este espacio y otro que lo observe para llamarlo un acto teatral” (Brook, 1968:1).

Así como la ruptura que sucedió con Seki Sano en 1939, que mencionamos en la introducción, esta afirmación de Brook nos remite a una ruptura importante dentro del campo teatral en México, en cuanto al uso del espacio escénico. Esta última refiere a la llegada a nuestro país del director y dramaturgo chileno Alejandro Jodorowsky en 1960, que es retomada por Angélica García investigadora del Centro de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) quien en su texto retoma el trabajo del chileno:

“Eliminó uno a uno, los elementos tradicionales del teatro occidental: El texto, el actor, el público, los técnicos, las estructuras arquitectónicas del teatro que delimitan el escenario y las butacas” y de esta forma “enriqueció el panorama con una propuesta más radical y retomó los postulados de Antonin Artaud que revaloriza el cuerpo del actor y la naturaleza escénica del teatro: discontinua e irrepetible.” (García, 2007).

Así como en las piezas “Poema dinámico para un inmóvil de hierro” (1962) y “Canto al océano” (1963) también de Jodorowsky en colaboración con el artista Manuel Felguérez, que en palabras de la autora:

“Sentaron un importante precedente en varios sentidos, como la creación de un espectáculo escénico a partir no de un texto sino de una obra plástica, en este caso los murales de Felguérez, la posibilidad de salir del escenario y adaptarse a otro espacio - El lobby del cine Diana y el balneario Bahía respectivamente- ambos espectáculos obedecían a una estricta dirección escénica que sin embargo dejaba ciertos aspectos al azar.” (García, 2007).

Héctor Bourges de 43 años de edad, agente informante de nuestra investigación, considerado como uno de los creadores escénicos más reconocidos por el CITRU, al igual que García se refiere a las prácticas escénicas de la década de los sesenta y reconoce el resurgimiento de las mismas:

“A finales de los sesenta y setenta, digamos en todo ese periodo de formación no había alguien entendiendo de manera tan clara ciertas lógicas que hoy parecieran inundar todas las prácticas artísticas contemporáneas que tienen que ver con la idea del campo ampliado de Joseph Beuys, hoy le llaman expandido del arte, pues era lo que Beuys estaba planteando y de alguna manera creo que Héctor Azar lo estaba planteando, al igual que Gurrola y

Jodorowsky lo plantean pero en un ámbito mucho más vinculado a la producción y formas artística”.¹³

Tanto Bourges como García se refieren a este uso del espacio escénico como una forma artística que se detuvo en México desde la aportación del director chileno:

“Es curioso observar como esta intensa práctica jodorowskiana no tuvo un impacto de continuidad en la escena mexicana, si bien es cierto que creadores como Julio Castillo o Héctor Ortega fueron sus alumnos, también es cierto que no hay manera de ubicar sus trabajos como una evolución de la escena jodorowskiana, de cierta forma el teatro de Jodorowsky fue una isla tanto para México como para él mismo (...) pero en definitiva Jodorowsky se alejó del arte escénico y sus visionarias propuestas quedaron ancladas en el pasado” (García, 2007).

Después del impulso que dio Jodorowsky a este tipo de quehacer teatral, y sin tener registro de alguien que le diera continuidad a su propuesta con la misma relevancia, actualmente se puede hablar de un resurgimiento en cuanto al uso del espacio escénico en el que agentes del campo teatral llevan sus puestas en escena a lugares que no fueron diseñados para ello, por ejemplo un baño (“El rastro”, de David Gaitán), un *tabledance* (“Ghost Love”, de

¹³ Entrevista realizada el 12 de julio de 2012.

Rodrigo del Río), o en un teatro a la italiana¹⁴ con un uso diferente del mismo (“Mar de fuchi”, de Mariana Gándara. “Lo que viene”, de Héctor Bourges). Aclarando que consideramos estas obras como un resurgimiento de lo hecho por Jodorowsky en el sentido del uso del espacio escénico.

Al inicio de nuestra investigación creíamos que dentro del campo teatral existía una carencia de teatros y foros, y que debido a esto los agentes optaban por intervenir otros espacios, por lo que los cuestionamos al respecto. Sin embargo, encontramos dos diferentes puntos de vista según la posición que ocupan los agentes dentro del campo, es decir, mientras actores, directores y dramaturgos afirmaron que existía una falta de espacio, investigadores y críticos opinan que no se trata de eso, sino del interés de los agentes campales de presentar su trabajo mayoritariamente en los espacios teatrales reconocidos.

¹⁴ Teatro a la italiana: local teatral caracterizado por la existencia de un escenario y de una sala, separados por el arco del proscenio y, en su caso, el telón. El primer teatro de éstas características (usuales hoy en la mayor parte de los edificios teatrales) fue el de Farnese, de la ciudad italiana Parma, construido en el siglo XVII./ Escenario que puede ser contemplado a través de la “cuarta pared”. (Gómez, 1997)

Abraham Oceransky, director, dramaturgo y académico, fundador del teatro El Galeón en el Centro Cultural del Bosque, de 75 años de edad opina al respecto:

“Muchos artistas buscan foros alternativos por la desesperación de no tener donde presentar su trabajo, entonces la infraestructura cultural debiera darle a los grupos los teatros que hay, es decir, círculo, pequeño, cuadrado... como sea, dárselo y que ellos elijan su forma de trabajo de acuerdo al público que tienen, tendríamos un arte maravilloso al cabo de poco tiempo, o sea los artistas no tenemos espacios, ¿me explico? Al no tener espacios no tienes mercado, al no tener mercado ¿qué producto les puedes presentar que valga la pena? Entonces vas a buscar ideas como que sea interactivo, que no se meta con nadie, que sea bonito, que hagamos circo, que ponemos video, y el teatro como teatro deja de existir porque no es en qué espacios lo haces si no que no tienes espacios para crecer”.¹⁵

Por su parte Edgar Chías, de 40 años de edad, dramaturgo, académico y actor, miembro de la Royal Court Theatre de Londres y del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes expresó:

“la cantidad de profesionales, de grupos emergentes, que aspiran a mostrar su trabajo en los recintos establecidos por los teatros del estado son insuficientes, es decir, yo creo que debe haber una relación proporcional más o

¹⁵ Entrevista realizada el 13 de octubre de 2012.

menos de veinte compañías por cada uno de los teatros que están puestos allí, visibles, esto hace que sea prácticamente imposible que durante un año todas estas compañías que tienen ofertas de producciones tengan un espacio”.¹⁶

Tanto Oceransky como Chías son agentes que cuentan con una trayectoria significativa dentro del campo teatral, y el hecho de necesitar espacios para exponer sus obras los ha enfrentado a situaciones en las que estos parecen un bien escaso, por ejemplo Chías señala que cada vez hay más grupos emergentes que aspiran a presentar su trabajo pero la cantidad de espacios no cubren esta necesidad, mientras que Oceransky hace relevancia en el establecimiento de colectivos o compañías en los diferentes teatros para su continua presentación.

Sin embargo, agentes dedicados a la investigación del campo teatral argumentan que actualmente la cantidad de espacios son suficientes para la presentación de puestas en escena, ya que el problema es otro, Gabriel Yépez, investigador, crítico y actor, de 30 años de edad, señaló:

“los espacios de representación en México están saturados, tenemos la misma cantidad de teatros desde hace 30 años

¹⁶ Entrevista realizada el 17 de diciembre de 2012.

y la comunidad sigue creciendo, o sea, hay una sobre saturación, (...) los teatros están rebasados, las temporadas antes duraban cien representaciones por ejemplo, ahora duran treinta, porque tiene que venir la otra y la otra, entonces en un espacio donde antes ponías cinco obras al año ahora pones veinte, entonces eso responde a una sobresaturación, hay una sobreoferta, hay demasiada gente queriendo estos mismos espacios”.¹⁷

Por su parte Rodolfo Obregón exdirector del CITRU, investigador, crítico, académico y director de teatro, de 52 años de edad, compartió su opinión acerca de la proliferación de teatros en México quien citó al académico, creador escénico y crítico Rubén Ortiz quien cuenta con una vasta trayectoria dentro del campo teatral:

“Un muy amigo mío, Rubén Ortiz, dice que el teatro en México sucede en el circuito RoCoCó, Roma, Condesa y Coyoacán, ¿no? y el resto del país está sin teatro, ¿no?. Por lo demás, digamos, ya que entramos en ese tema, México tiene una infraestructura teatral impresionante desde el siglo XIX, bueno el gran proyecto del centenario de Porfirio Díaz, fue la construcción de teatros en toda la República, ¿no?, (...) y después en los años 60s, la infraestructura teatral del Instituto Mexicano del Seguro Social, fue la infraestructura más grande de toda América Latina, fue un proyecto inmenso, hoy todos esos teatros están muertos, nos sirven solamente para la burocracia o para la industria del espectáculo, o sea Televisa monta las obras con los actores que están o acaban de estar en la telenovela y van de gira por toda la República haciéndose infinitamente más ricos de lo que ya son, ¿no?, a costas de

¹⁷ Entrevista realizada el 15 de octubre de 2012.

la infraestructura pública que está totalmente subutilizada, yo en ese sentido diría fuera de la Ciudad de México, para qué salirse del teatro, ¿no?, hay que recuperar los teatros de México, ¿no? y la infraestructura porque finalmente es del estado”.¹⁸

Esta última aportación por parte de los investigadores Obregón y Yépez donde aclaran que no existe una falta de espacios sino que se trata realmente de la dificultad a la que se enfrentan los creadores escénicos para acceder a ellos, refiere a las reglas de accesibilidad de un campo, donde mientras más restringido sea éste mayor es el capital específico que se requiere para entrar. Esto lo confirman las observaciones de nuestro trabajo de campo. A continuación desarrollaremos los dos motivos principales de dicha dificultad:

Uno es la alta demanda para presentarse únicamente en teatros reconocidos como: El circuito de teatros del Centro Cultural de Bosque, los teatros de la UNAM, el Centro Cultural Helénico y el Palacio de Bellas Artes los cuales son pocos en comparación a la gran cantidad de teatros que hay en la Ciudad de México.

Para aclarar esto, preguntamos a nuestros agentes acerca de esta demanda, y muchos de ellos reconocen que se debe a que el

¹⁸ Entrevista realizada el 7 de noviembre de 2012.

presentarse en tales espacios les da la oportunidad de adquirir lo que en términos bourdianos sería capital tanto simbólico como económico, uno de ellos es Gabriel Yépez:

“Si van a montar una obra y les ofrecen El Galeón y también les ofrecen la sala... eh una galera en la Romero Rubio o en Ixtapaluca, pues que van a decir, pues yo voy al Galeón, ¿no? porque son lugares que tienen ya toda una tradición entonces eso autentifica las producciones teatrales, eso en México ha costado mucho trabajo, bueno... a qué voy, a que eso en México ha pesado muchísimo”.¹⁹

Esteban Montes académico de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) y actor fundador de la compañía “Apeiron Teatro” también lo confirma al hablar de los espacios legitimados:

“Los espacios políticamente validados, culturalmente válidos, efectivamente son pocos los espacios, pero la cuestión es por como funciona la comunidad teatral, realmente si uno no ha estado en esos espacios no existe, ¿no?, o sea si tú no has estado en el Centro Cultural el Bosque, si no has estado en el Helénico, si no has estado en La Capilla, si no has estado en los 4 ó 5 teatros culturalmente prestigiosos no existes dentro de la cultura teatral, por más que uno vea, si ustedes revisan la cartelera de *Tiempo libre*, son, ¿qué serán?, como unos 120 espacios diferentes, sin embargo, de esos 120 hay 3 ó 4 que son válidos, y si no estás en esos, no, a pesar de que sí

¹⁹ Entrevista realizada el 15 de octubre de 2012.

hay un público de todas maneras, entonces hay una serie de cuestiones culturales ahí muy curiosas”.²⁰

Rodolfo Obregón quien primeramente aseveró que no hay falta de espacios, sino que son sólo algunos los más demandados, afirma:

“Efectivamente la arquitectura generalmente está controlada o por el capital, o sea los teatro comerciales, o por la institución cultural y entonces la institución cultural tiene sus mecanismos de legitimación, ¿no?, entonces si ya te metiste a un teatro de Bellas Artes, ya entraste al circuito, yo digo, ese día te dan la maestría porque todo el mundo te dice maestro, porque ya estuviste en un teatro de Bellas Artes ¿no?, lo cual también es pura burocracia, ¿no?, ya te burocratizaste o te burocratizaron, ¿no?, eh, y ciertamente te da una cierta legitimación, ¿no?, pero eso tiene sus ventajas porque ciertamente te da una visibilidad, ¿no?, pero tiene también sus enormes desventajas porque, eh, ese circuito se ha desconectado de la vida pública”.²¹

El segundo motivo es que la demanda por estos espacios no sólo surge entre los agentes que ya están consagrados por el gremio teatral, o en vías de consagración, sino que a los agentes recién llegados al campo les es aún más difícil acceder, sobre todo a aquellos que no cuentan con una formación institucional de las principales escuelas de teatro como la ENAT, el Centro Universitario de Teatro (CUT), la carrera de Literatura Dramática y

²⁰ Entrevista realizada el 10 de octubre de 2012.

²¹ Entrevista realizada el 7 de noviembre de 2012.

Teatro de la UNAM, Casa Azul y la Casa del Teatro, además de que se requiere de una trayectoria para hacerlo, lo que los ha orillado a usar otros lugares.

Christian Díez, actor y director egresado de la Universidad de las Américas en Puebla, fundador del Grupo Bestias, de 23 años de edad, es uno de los directores que entrevistamos durante nuestra investigación, por realizar obras de teatro en la sala de un departamento y en un bar, quien nos habla de cómo llegó a presentarse en estos espacios:

“A partir de la necesidad de empezar a generar los propios proyectos, es decir, cuando traes la convicción de querer ser un actor en la ciudad y no tienes ni una idea de lo que es gestionar o conseguir un trabajo, o un papel, o un proyecto, entonces te tienes que ir a audiciones, y yo venía después de un año aproximadamente de hacer audiciones, de estar trabajando constantemente en esta ardua tarea del actor por conseguir trabajo y contactos, prácticamente un mendigo, (...) entonces fue que la chava que nos rentaba Balboa me dijo: pues mira, te quiero dejar el departamento y quiero que lo utilicen como espacio de ensayos de teatro, entonces le dije, ¿y si me dejás mejor hacer teatro, una obra?, y dijo va”.²²

²² Entrevista realizada el 13 de agosto de 2012.

Para Christian y Grupo Bestias, presentarse en departamentos y bares les ha servido para darse a conocer e incluso consideran esta acción como su principal objetivo:

“Estamos por entrar a uno de los festivales de la UNAM, como grupo, sería nuestro primer festival en forma, pero nosotros nunca vamos a perder la premisa de seguir tocando espacios alternativos, la última, que ésta no se la saben, pero la última premisa de grupo bestias es que vamos a ir a casas a dar funciones, por el momento de “Debate para débiles” (...) nosotros podemos llevar el teatro a la casa y cargarlo en dos maletas”.²³

A pesar de que argumentan que su principal objetivo es el uso de espacios no convencionales, Díez no deja de lado el intento por buscar reconocimiento a través de festivales y de incursionar en espacios que sabe que le otorgarán cierto capital simbólico por sólo presentarse en ellos, pues su último proyecto “Quisiera ser Hugo Arrevillaga” participó en dos festivales, el XX Festival de Teatro Universitario, con sede en el Teatro La Capilla, uno de los espacios reconocidos dentro del campo teatral, y el Festival Internacional de Teatro Puebla Héctor Azar 2012, debido a ello podemos señalar que los espacios más demandados en la Ciudad de México por los agentes del campo teatral ejercen una función legitimadora, con ello nos referimos a que dichos espacios atribuyen reconocimiento

²³ Entrevista realizada el 13 de agosto de 2012.

a los agentes teatrales; Además de observar que el uso de espacios alternativos tiene que ver con una apuesta de entrada al campo teatral por parte de los grupos emergentes como Grupo Bestias, el director y actor Rodrigo del Río con su puesta en escena en un *tabledance*, el grupo La cáscara de nuez con la intervención de distintas minificciones en la galería Casa Vecina o bien Cecilia Campos con la obra *Artdelicias Cabaret* que se presentó en el Trolebús escénico “La Nave”.

Cecilia Campos, directora, actriz y docente, egresada de la carrera de Literatura Dramática y Teatro, de 34 años de edad, quien ha tenido mucho éxito como actriz de teatro cabaret y como directora de obras infantiles en el extranjero, admite que la situación en México es muy distinta por lo que no le importa donde presente su trabajo, mientras tenga donde hacerlo:

“Y yo dije saben que hay que conseguir un lugar para presentarnos para que no se enfríe ¿no? y yo me dije me voy a dar la oportunidad de hacerlo, entonces al final dije bueno pues si va, le dije a una conocida que tenía ahí del foro, que es la directora, que si me podía hacer favor de ponerme en la lista de espera para poderle entrar ¿no? y me dijo bueno, pues a ver es que los viernes son de cabaret pero ya está ocupado que no sé qué y yo bueno, pues tú acuérdate de mí ¿no?, hem pasan dos días y me llama, me dice no te importa hacerlo un lunes y yo no, y me dice ah es que nos dejó colgados un grupo y yo pues va, y si fue un poco... porque lo habíamos pensado en un teatro a la

italiana y si bar, sí tipo romper cuarta pared siempre, pero jamás nos imaginamos en un espacio tan pequeño y tantos actores ¿no?, yo soy una persona que siempre dice que sí a todo entonces dije pues va. (...) Nosotros vamos a donde sea ¿no? hem, no tenemos ningún problema por el espacio, o sea digo por las condiciones”.²⁴

Así como Cecilia muchos de los grupos emergentes que se presentan en espacios alternativos aspiran a presentar su trabajo en teatros que tengan un mayor alcance, es decir, donde puedan abarcar más público y así dar a conocer su trabajo, pero sobre todo donde logren ser reconocidos por los agentes del campo teatral, y así posicionar su apuesta dentro del juego campal. Sin embargo, el acceso a tales espacios está ligado a la trayectoria y posición que los agentes ocupan dentro del campo, así lo menciona el dramaturgo, actor y director egresado de la ENAT, David Gaitán, de 28 años de edad: “No, no a nivel espacios, este... es decir, no llevo tantos años como para haberme podido dar el lujo de negar la invitación a ocupar un espacio ya sea convencional o no convencional”.²⁵

Por otra parte, otro de los hallazgos de nuestra investigación se dio al observar que han surgido espacios que si bien parecen ser innovadores en cuanto a su arquitectura teatral, se ajustan a la

²⁴ Entrevista realizada el 7 de noviembre de 2012.

²⁵ Entrevista realizada el 23 de octubre de 2012.

convención establecida por los teatros tradicionales, al mismo tiempo que van legitimándose como espacios propios para representaciones teatrales.

El más claro ejemplo que podemos citar, es el de los trolebuses escénicos “La Nave” ubicado en la colonia Condesa, y “El foro” en la colonia Roma. Se trata de dos trolebuses que se encuentran estacionados al lado de parques representativos de estas zonas, y que ya están destinados a la representación de obras de teatro; desde la denominación que se les da, -Trolebús escénico-, hay cierto grado de legitimidad para estos espacios. Sobre esto nos habla Marco Vieyra, director, dramaturgo y fundador del Trolebús escénico “La Nave”, de 37 años de edad:

“La necesidad de abrir el espacio era en realidad porque, porque a mí me interesaba comunicar, eh, desde otro ángulo, desde una perspectiva mucho más cercana al espectador, no desde la teatralidad misma, sino desde la exploración de algo mucho más cercano e íntimo, por eso me surge y de verdad de una gran necesidad, de abrir un espacio alternativo, porque siento que, eh, que el Helénico, eh, tenía un foro que se llamaba La Gruta que le fue muy bien porque era para directores jóvenes, investigaban, pero al final de cuentas, este, ese foro se perdió, o sea empezaron a meter cualquier cosa y ya lo que no había era explorar, y porque no explorar si esto lo tiene el gobierno,

o sea nosotros tendríamos que explorar ahí, es el lugar para poderlo hacer”.²⁶

Sin embargo hay una distinción entre estos dos trolebuses escénicos, de ello Marco Vieyra, expresa:

“Existen dos, uno en Luis Cabrera en la Roma y otro en Parque México, esos dos, lo tengo que decir, pues es una copia de esto o sea, eh, malamente, (...) al principio estos dos siempre han estado ahí, pero aquel era de artes plásticas y aquel era de escultura, (...) lo que pasa es que los de la delegación como vieron que yo sacaba lana, entonces lo que dijeron fue claro pues bueno es un buen negocio, entonces a mi me robaban el 30% (...) ellos sacaban 10 mil pesos al mes, al final de cuentas yo lo que dije fue, bueno ya me harté de que me roben y les dije no, entonces cuando yo les dije que yo no les iba a dar dinero si ellos no me firmaban un papel, ellos dijeron pues los otros hay que hacerlos también pues porque dejan dinero, el problema fue que metieron gente como de bajo nivel, o de bajo perfil, entonces sus producciones son muy baja de calidad, entonces no tienen el mismo impacto que este, ni este, ni el otro, entonces su calidad es muy muy mala, (...) pues se están ensartando a los que tienen los otros trolebuses pero se están clavando una lanototota desgraciadamente, y su calidad, es pésima, es muy mala, entonces la verdad es que, creo que, o sea allá creo que ni cobran pasan sombrerito, o sea ya hasta es chafa wey, la verdad, o sea wey sabes, a mi parece como muy amateur”.²⁷

²⁶ Entrevista realizada el 18 de diciembre de 2012.

²⁷ Entrevista realizada el 18 de diciembre de 2012.

Vieyra sostiene que debido a que la Delegación es la actual propietaria de los otros trolebuses, los encargados de los mismos no tienen un perfil de selección para los grupos que se presentan en el lugar, y por este motivo, la calidad de los montajes es desigual. Es decir, aunque estamos hablando de espacios similares, trolebuses escénicos, cada uno ha alcanzado cierto grado de legitimación por lo que también los agentes pueden preferir uno de ellos por muy similar que sea del otro.

En cuanto a la selección de los proyectos que se presentan en estos espacios, por un lado y como ya lo mencionó Cecilia Campos, el trolebús “El Foro” tiene una lista de espera, mientras que Marco Vieyra, nos mencionó en entrevista que selecciona a los proyectos que se presentan en “La Nave” en base a una convocatoria que sale cada semestre.

Algunos agentes seleccionan estos trolebuses en particular, porque los consideran espacios teatrales distintos a los tradicionales, pero con un cierto grado de legitimidad para llevar a escena su propuesta y al mismo tiempo obtener reconocimiento. Un ejemplo de ello es el dramaturgo, actor y director de 28 años de edad, egresado de la ENAT, David Gaitán, quien presentó en el trolebús “La nave” una obra escrita y actuada por él llamada “El camino del insecto”, y

reconoce que a pesar de ser un trolebús ya funciona dentro del campo teatral como un teatro legitimado por los agentes como tal:

“El camino del insecto” que la presentamos aquí en un Trolebús, este...ese Trolebús, este, ya se usa como un teatro ¿no?, es decir, no es un espacio alternativo en el sentido de que nunca se ha usado como tal, sin embargo, pues no deja de ser un Trolebús y no deja de ser una experiencia particular para el espectador”.²⁸

No es la primera vez que un espacio parece innovador en sus inicios y con el tiempo alcanza tal legitimidad que se ajusta a las convenciones establecidas, un ejemplo de lo anterior, es el teatro “El Galeón” el cual fue fundado el 20 de noviembre del año 1972 por el director y dramaturgo Abraham Oceransky, al principio como un espacio alternativo, pero que poco a poco llegó a convertirse en un espacio no sólo legitimado, sino legitimador, en el cual muchos agentes del campo, ya sea aquellos que ocupan una posición privilegiada o quienes son recién llegados a éste, quieren presentarse.

“Yo creo que el Galeón es uno de los teatros más afortunados de México porque puedes hacer cualquier tipo de espectáculo ahí. Desde que se hizo el teatro que se me criticó porque no era un teatro convencional, se me criticó mucho, pero ahí han estado la gente más importante del teatro de vanguardia en el mundo han querido estar ahí

²⁸ Entrevista realizada el 23 de octubre de 2012.

porque es el único espacio que pueden sentir y acomodar su espectáculo”.²⁹

En este sentido el investigador Rodolfo Obregón señala que la arquitectura teatral en México se va ajustando a las necesidades del campo, aunque sin éxito pues las corrientes teatrales que convergen en el campo de la producción restringida del teatro se transforman de manera constante y lo que parece ser un espacio innovador en un momento, al poco tiempo deja de serlo; Es por eso que los espacios teatrales se van ajustando a las convenciones establecidas por el teatro tradicional, que es el que a pesar de todo permanece, sin embargo, tales espacios a su vez van aumentando en reconocimiento por el simple hecho de ser pioneros o innovadores en su momento:

“en los años 70s cuando el teatro universitario se hacía en los sótanos del teatro de arquitectura, se hacía en los colegios de medicina, en el centro histórico o se hacía en otros espacios y de pronto vienen y les construyen el maravilloso Centro Cultural Universitario y ese teatro ya estaba muriendo ¿no?, ya lo que se hizo ahí fue otra cosa, la arquitectura siempre va detrás, siempre, porque la arquitectura tarda, el teatro es así, prende la llama y adiós petate ¿no?, y en cambio la arquitectura empieza a ver eso que está sucediendo en el teatro y entonces construye un teatro para eso y cuando termina de hacerlo el teatro ya está en otra cosa”.³⁰

²⁹ Entrevista realizada el 13 de octubre de 2012.

³⁰ Entrevista realizada el 7 de noviembre de 2012.

En el caso del Teatro El Galeón, ahora es uno de los teatros más importantes dentro del campo teatral, además de que es un espacio que cuenta con muchas posibilidades de transformación, es decir, el espacio escénico puede ser utilizado de diferentes formas. Algunos de los agentes que forman parte de nuestro universo de estudio, se han presentado en dicho teatro como el creador escénico Héctor Bourges, quien llevó su propuesta “Lo que viene”, así como David Gaitán que ha logrado llegar ahí desde la dramaturgia con una obra de su autoría llamada “Versos para convocar homicidas”; lo que para nosotros es un indicador de que Gaitán va en ascenso dentro del campo teatral, pues según nuestra investigación en términos de P. Bourdieu, el hecho de que una de sus obras se presente en un teatro tan reconocido como El Galeón lo sitúa como un agente del campo que se encuentra en vías de consagración. Ello ejemplifica que si bien, hay espacios que se han ido legitimando, hay algunos que por su trayectoria fungen como legitimadores, pues otorgan renombre a quienes se presentan en ellos.

Según los hallazgos de nuestra investigación, lo dicho anteriormente nos muestra que la importancia del espacio escénico no radica en sí éste es determinante para configurar un pacto de atención distinto al convencional como lo habíamos pensado en un

principio, sino más bien su relevancia en este trabajo reside en cómo los espacios, llámense teatros o foros, juegan un papel significativo dentro del campo teatral según el nivel de reconocimiento con el que cuentan, ya que incluso en algunos casos funcionan como instancias legitimadoras dentro de la lucha campal.

Por su parte, los espacios alternativos, si bien para muchos de los creadores no son el lugar ideal en el cual presentar sus propuestas, sí son una muestra del camino que se está trazando en torno a una manera de hacer teatro, que tiene que ver con el difícil acceso a los espacios ya establecidos en el circuito teatral, es decir, el teatro en espacios alternativos ha tenido un impacto al menos para el campo de la producción restringida del teatro. David Gaitán reflexiona al respecto:

“Pues creo que la razón principal es que tenemos muchos queriendo hacer teatro hem, para la cantidad de espacios disponibles, para el presupuesto asignado para la cultura, para la cantidad de gestores culturales que hay combinado con poca información con respecto a cómo financiar un proyecto, este, creo que todo eso combinado, eh, una de las consecuencias positivas que tiene es que las compañías salen a un lugar en donde solamente dependa de ellos la realización de la obra, (...) eso viene empezando desde hace muchos años ¿no? y ha pasado siempre, pero concretamente yo pensaría que la última década eso ha generado una... una línea estética generacional muy

definida que por supuesto, ir a ver una obra a un espacio alternativo que funciona, pues lo que genera son ganas de hacer obras en espacios alternativos que también funcionen ¿no?, si a eso se le suma lo otro, se le suma lo aparentemente accesible del asunto, este, pues tiene mucho atractivo hay muchos proyectos, muchas ideas, muchas compañías que dejan de existir al momento en el que se topan con el animal que es la institución, o que es la convocatoria o que es el acceder a un espacio, en ese momento hay un pasmo y dejan de existir muchas veces. Una salida que está teniendo como ese impulso, una salida fértil es la de ir a espacios alternativos”.³¹

Los espacios no convencionales dejan de ser una opción para convertirse en la única alternativa viable que tienen los agentes con corta trayectoria dentro del campo para mostrar su trabajo. Como lo hemos visto, no se trata del lugar que estos eligen para llevar a cabo sus puestas en escena, sino de los lugares a los que pueden acceder durante el proceso de su consagración; ello sin desperdiciar la oportunidad de presentarse en un espacio legitimado. Tal es así, que pueden adaptar su obra a otros espacios, como en el caso de Christian Diez, quien modifica su propuesta inicialmente pensada en un bar, para ser presentada dentro del teatro La Capilla.

Con esto nos damos cuenta que el *pacto de atención* no está determinado por el espacio, éste puede modificarse pero son una serie de elementos los responsables de ello, no quiere decir que el

³¹ Entrevista realizada el 23 de octubre de 2012.

espacio no tenga nada que ver, el espacio es un ingrediente más de esta mezcla indisoluble que no puede prescindir de ninguno de sus componentes. En el siguiente capítulo abordaremos cómo es que los creadores conjugan estos ingredientes para cocinar una apuesta campal.

Capítulo 3

“Todo cabe en una escena, sabiéndola representar”

*Si la gente quiere ver sólo las cosas que puede entender,
no tendrían que ir al teatro: tendrían que ir al baño*

Bertolt Brecht, 1945

No sabía si ya había empezado la dinámica o no, estaba parado a un lado de la taquilla, muchas personas permanecían en la parte de afuera, pedían que se les permitiera el acceso, sin embargo, los organizadores decían que el cupo ya había llegado a su límite, nos encontrábamos alrededor de 60 personas. Unos platicaban con sus acompañantes, otros leían un libro, mientras tanto muchos permanecíamos a la expectativa, esperando instrucciones.

De momento un “bienvenidos” rompió la incertidumbre del lugar, un hombre vestido de negro se subió en una silla y comenzó a leer una serie de instrucciones, decía que la participación del público no era obligatoria, que por ningún motivo se exhibiría a nadie, puesto que los que en cualquier caso serían exhibidos eran los actores y no el público. Al término de éstas nos pidieron que nos sentáramos en las butacas que se encontraban en el espacio, pegadas a la pared del

lobby, sólo nos pidieron que no pisáramos un fieltro color vino que se encontraba en el centro del lugar.

Tomé asiento y en ese momento nos dijeron que nos cubriéramos las piernas, de modo que el fieltro nos cubría a los 60 espectadores por igual. Los actores estaban casi a la entrada del teatro, eran cinco, cuatro mujeres y un hombre, todos vestidos de negro.

Ellos nos pidieron que anotáramos en una hoja nuestras pérdidas: cosas, personas y lugares, para después seleccionar tres pérdidas de las escritas, y anotar una palabra representativa de cada una de ellas en tres hojas, mientras comenzábamos a escuchar una canción que remitía a una marcha fúnebre de provincia.

Llegó el momento de entrar al teatro, pero antes de hacerlo nos acercamos a una mesa que estaba en medio del lobby, donde había un montón de gladiolas, para tomar una, e ingresar al teatro en una especie de procesión.

Al entrar descubrimos que la banda se encontraba tocando en el escenario y en medio de éste, había una tina blanca con agua. Subimos al proscenio, dejamos la flor alrededor de la tina, y tomamos asiento en una de las sillas que estaban dispuestas arriba

del escenario, alrededor de la tina. La iluminación estaba compuesta de ámbar y azul.

Llegó el momento de pasar nuevamente a la tina para desprendernos de las palabras escritas, cada quien a su tiempo se levantó de su silla y arrojó sus palabras una por una al agua de la tina, despidiéndose de ellas, como en un funeral.

Todos habíamos terminado, bajó la luz y se empezó a proyectar un video que respondía a la pregunta “¿y tú a qué le tienes miedo?” con fotografías de personas que detenían un pizarrón blanco en el que se podían leer una diversidad de respuestas.

Las fotografías cesaron, la música subió de intensidad y la iluminación cambió, pues ahora sólo había un cenital sobre la tina donde una lluvia de pétalos rojos cayó sobre ella. Al finalizar dicha escena la música cerró contundentemente y la directora de la obra, Mariana Gándara, explicó que las fotos que habíamos visto eran del público de la sesión pasada, al que se le pidió escribiera sus miedos en el pizarrón. Nos invitó a escribir un consejo para ellos en una tarjeta verde que nos proporcionaron, y entregársela a los actores. Antes de salir del teatro nos invitaron a seguir a la banda para compartir “como en los buenos pueblos” una cerveza y un taco.

Mariana Gándara, directora de la puesta en escena descrita anteriormente es egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en la carrera de Literatura Dramática y Teatro, y es becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas, ella también formó el “Colectivo Macramé” un colectivo interdisciplinario que en julio de 2012 y en el marco del festival Colección de Teatro Alternativo presentó la obra “Mar de fuchi: Aquí huele a pérdida”, que es la puesta en escena con la que decidimos comenzar este capítulo, pues configura un *pacto de atención* distinto al convencional con los espectadores, pero no únicamente por el espacio, sino por todos los elementos que constituyen la representación.

Después de haber abordado la problemática en torno al *espacio escénico* en el capítulo anterior, la pregunta que surge es: si no es el espacio, ¿Qué es lo que determina un pacto de atención diferente al convencional dentro del campo teatral actual? Si bien deseamos nuestra primera conjetura, no erramos del todo, ya que el espacio forma parte de una agrupación de elementos que conjugados son los que determinan este pacto entre actores-espectadores.

¿Cuáles son estos elementos? ¿Uno es más importante que otro? ¿Podemos prescindir de alguno o todos son elementales? Esto se abordará en este capítulo donde el espacio ya no es protagonista, es

sólo un personaje más de una gran obra que no se puede entender sin la presencia y relación de todos los personajes dentro de ella.

A lo largo de la investigación, nos percatamos que los elementos que intervienen en la obra teatral, es lo que el periodista Manuel Gómez define como *puesta en escena*: “el concepto que abarca integralmente todos los elementos que intervienen en la escenificación” (Gómez, 1997:687); en base a la observación de campo encontramos que estos elementos comprenden desde la escenografía, la dramaturgia, la disposición del espacio, la proyección de elementos audiovisuales, la música, la utilería, hasta el trato con el público. En relación a lo anterior, uno de los hallazgos es que el espacio por sí solo no es suficiente, si bien, al igual que estos elementos, es necesario para propiciar un *pacto de atención* diferente al convencional; ya que una obra puede llevarse a diferentes espacios teatrales o no teatrales y seguir conservando su forma y convenciones, en este caso no se modifica el *pacto de atención*.

Al empezar esta investigación asistimos a puestas en escena que por la utilización de sus elementos considerábamos no seguían los cánones tradicionales de hacer teatro. Al entrevistar a los directores de estas puestas en escena nos dimos cuenta de cómo concebían sus propuestas, pues de entrada no están seguros de definir las como

teatro; no sólo los directores, sino también los agentes reconocidos por el gremio teatral y aquellos que por su trayectoria pasan a ser legitimadores, dudan en considerarlo como tal.

Bruno Bert de 68 años, crítico de teatro, docente en la ENAT, fundador de la “Escuela del espectador”, y uno de los principales impulsores del teatro de calle en México, narra la experiencia vivida al presenciar una obra en Colombia de una técnica a la que llama *Teatro ciego*, sin embargo, denomina estas propuestas no como teatro sino como una experiencia parateatral; esto lo ve como posibilidad, pero no es una *apuesta campal* que él realizaría.

“A mí el teatro que se usa, es decir, quienes usan al teatro para instrumentalizar otra cosa, lo respeto, pero no lo comparto, es decir, no es el área que me atrae. Yo te diré que hasta hay teatro ciego, es decir, ahí en Colombia por ejemplo, es la primera vez que me toca, pero ahí en Colombia por ejemplo, había un grupito de teatro muy inteligente, que era individual, ¿no? eran acciones individuales y se llamaba eh, “La peluquería”, “La peluquería italiana de 1930”, de esos sillones antiguos de peluquero ¿no?, era peluquería para hombres, entonces tú entrabas, pedías número, esperabas, hem, veías videos sobre el tema y luego te hacían entrar a un lugar donde había dos peluqueros, que no eran actores los peluqueros, dos peluqueros con sus sillones y te hacían sentar y lo primero que hacían era taparte los ojos, y a partir de eso seguía una sinfonía de sensaciones, olores, elementos táctiles, hem olfativos, eh, muy interesante, se escuchaban canciones, oías pláticas era una composición

prácticamente musical y duraba 15 minutos, 15 ó 20 minutos, era muy atractivo, este, ¿es teatro?, que importa, puede ser teatro o lo que sea, es decir, no importa el rótulo, es una experiencia teatral o parateatral que enriquece un continente de conocimientos, en este caso sensorial”.³²

El hecho de que los agentes legitimadores no consideren estas propuestas como *teatro*, influye en que los agentes que llevan poco tiempo dentro del campo teatral y los que se encuentran en vías de legitimación, que están innovando en sus puestas en escena, duden en denominarlo *teatro*. Este es el caso del colectivo *Campo de Ruinas*, conformado por cuatro estudiantes de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras. Ellas son agentes con poco capital campal ya que es su primera puesta en escena; ésta la denominan como una “instalación multidisciplinaria”, llevada a cabo en una casa en ruinas, dentro de la cual, el público guiado por los miembros del colectivo hace un recorrido por cada uno de los cuartos, en los que por medio de elementos audiovisuales, testimonios leídos y elementos recopilados de estudiantes desaparecidos, problematizan esta situación en México.

En entrevista con Eréndira Córdova de 26 años, quien es parte del colectivo, menciona que no puede definir lo que hacen, aunque

³² Entrevista realizada el 8 de octubre de 2012.

tiene su parte teatral, y por esos motivos prefieren llamarle “instalación multidisciplinaria”.

“No nos hemos preocupado por definirnos, porque a cualquiera que le digas que es instalación te va a decir que no, porque una instalación responde más a la plástica y esto a la plástica pues no, porque no somos artistas plásticos, no es teatro, no, no es teatro, no hay ficción, no hay un texto, ni siquiera hay dirección, no hay nada, las jerarquías teatrales aquí valen madres ¿performance? Podría pero... Pero no, vamos, es que, nunca nos hemos definido y por eso la pusimos como instalación multidisciplinaria, porque además está la parte de la música, está la fotografía, este, está la parte del arte plástica con este chico que pinta, y es un poco eso, es multidisciplinario, ... habrá quien diga que es una instalación pero, y tal como lo definía nuestro profesor (Rubén Ortiz) era más bien un dispositivo escénico, esto quiere decir que si, era una instalación, pero tenía su parte teatral, teatral en el sentido de que estábamos mostrando algo al público que estaba vivo y en donde se pretendía la participación, la integración de la gente a este dispositivo, porque se hubiera quedado como instalación si sólo estuviera ahí tirado en el piso, y pues vela, ¿no?”³³

Así como Campo de Ruinas hay otros agentes que justifican su quehacer teatral a través de ciertas denominaciones de su puesta en escena, ya sea llamándola performance, instalación o happening. Sin embargo, sus propuestas participan dentro de festivales

³³ Entrevista realizada el 25 de octubre de 2012.

pertenecientes al campo teatral, como es el caso de la directora y actriz egresada de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, Mariana Gándara, de 28 años de edad, quien con su puesta en escena “Mar de Fuchi” participó en el Festival Colección de Teatro Alternativo en el Teatro Julio Jiménez Rueda, al entrevistarla dijo lo siguiente:

“Este... creo que en un momento previo a que tuviéramos el contacto con los espectadores no le llamábamos nosotros una obra de teatro; porque una obra de teatro, aunque hay una multiplicidad de formatos que pueden devenir en el escenario, pues en realidad nosotros sentíamos que lo que estábamos haciendo no tenía una relación o una convención tan clara como la de la obra de teatro. Es decir, por ejemplo, no entendíamos muy bien dónde estaba la ficción en Mar de Fuchi, aunque sabíamos que había cosas que estábamos haciendo con todo el conocimiento de causa, de que nosotros habíamos ensayado ciertos momentos, habíamos planeado ciertas cosas, pero nada de lo que estábamos diciendo ahí era falso, y tampoco había personajes ni había una historia que contar que no estuviera sucediendo realmente. (...) entonces pensábamos más en algo cercano hacia lo preformático, en donde es la realidad confrontándose a la realidad. (...) Había una suerte como de arco dramático, ahí sí, empezamos por este lado, vámonos metiendo como a estos temas y luego finalmente habremos calentado al público, habremos ido subiendo el riesgo de lo que significa participar, ¿no?, ir yendo un poco más profundo hasta llegar a un punto último climático, y este, nuestra gran prueba ahí era que no teníamos ni idea de lo que iba a pasar, en ese sentido también estaba cercano al happening. (...) ya pensando como en lo que sí sucedió, hay muchas

cosas que uno empieza a cuestionarse, ¿son espectadores?, ¿aplican esos términos en una relación como la que estamos planteando?, ¿nosotros somos actores?, ¿somos ejecutantes?, ¿somos todos interlocutores?, ¿cómo nos vamos a llamar?”.³⁴

Al no considerar su puestas en escena como teatro también la manera en que los agentes denominan a los actores se modifica, al llamarlos guías, interlocutores e incluso ejecutantes, no sólo en el caso de Mariana Gándara, pues el creador escénico Héctor Bourges de 41 años de edad tampoco los llama actores, sino guías de su puesta en escena:

“Entonces un poco el ejercicio en teatro ojo, como nos los planteamos fue así, aquí si ya hubo un trabajo menos de director de escena y más un trabajo de grupo, en el sentido de ir montando no solo lo que ahí veíamos, sino también las experiencias de cada uno de nosotros, las decisiones ya no eran digamos tan verticales, se había adelgazado la idea de actor, es decir, ya no iba a haber actores como tal, sino que iba a haber guías, porque hicimos unas visitas guiadas por aquel edificio (**el antiguo edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores**), no iba a haber un texto o una historia como tal, sino que iba a haber un montaje un poco a lo Vertov (...) Y entonces lo que hicimos fue hacer estas visitas guiadas donde los recorridos eran un guía, un espectador, sólo entraban cuatro espectadores por función, y se hacían estos recorridos, y lo que pasaba era que platicaban ¿no?. (...) entonces, digamos esta relación cambió, con la realidad, con el espectador, con la noción

³⁴ Entrevista realizada el 3 de agosto de 2012.

de actuación, de performatividad o de teatralidad cambió radicalmente nuestra forma que teníamos hasta este momento, y creo que a partir de ahí ya nuestros trabajos han ido en ese sentido”.³⁵

Además de lo mencionado anteriormente hay agentes que tampoco denominan estas puestas en escena como teatro con el argumento de que el público rechaza la idea de que lo que ven es teatro, uno de ellos es el dramaturgo Edgar Chías quien apunta lo siguiente:

“Si te ponen a ver la obra de pie, algunas de nuestras tías se sacan de onda, ‘ah yo debería estar sentada, esto ya no es teatro’, bueno aquí el margen de variabilidad es mínimo pero de todos modos se sacan de onda. Me refiero a estas experiencias en las que se renuncia de manera explícita a narrar, por ejemplo, me refiero a este tipo de experiencias en las que se sustituye la construcción de un personaje por la presencia directa del actor, me refiero a este tipo de experiencias en las que las acciones que los actores llevan a cabo en tiempo real no representan otra cosa, son una metáfora de nada, sino que son acciones y situaciones que tienen valor en sí mismas”.³⁶

Aunque pareciera que nadie reconoce este tipo de puestas en escena como teatro, los investigadores juegan un papel importante en su reconocimiento, porque consideran que como investigadores tienen un mayor conocimiento teórico con el que pueden identificar cuales

³⁵ Entrevista realizada el 12 de julio de 2012.

³⁶ Entrevista realizada el 17 de diciembre de 2012.

son las propuestas que constituyen una apuesta real dentro campo teatral. Rodolfo Obregón, exdirector del CITRU dice al respecto:

“Bueno el CITRU tiene prioridad, digamos sobre el teatro mexicano, es su eje central, el teatro mexicano y de alguna manera por su composición histórica y esto, siempre se privilegió los estudios de corte histórico, yo traté, hem, durante esos años abrirlo, este, mucho más hacia la reflexión teórica, ¿no?, y a lo que no llegamos y está difícil es a la investigación práctica, ¿no?, que ya sería otra cosa, pero aún ahí hicimos bastante vínculo con los creadores, sobre todo con los creadores digamos que no parten de puntos tradicionales, de un texto, en un teatro ¿no?, eh, hicimos algunos trabajos con ellos también interesantes. Y se documenta todo lo que nos es posible documentar del teatro mexicano, dentro y fuera”.³⁷

Por su parte Gabriel Yépez habla de lo que, desde su punto de vista, son las propuestas interesantes dentro del campo teatral:

“Ese tipo de cosas que hace Exilio Colectivo y lo mismo que hace Teatro Ojo o muy parecido a lo que hace Teatro Ojo, como hacer atención o afocar ciertos eventos, que podrían ser muy sutiles, pero que debido al encuadre que le da la escena, los potencializa y pueden contarte algo muy interesante ¿no?. Lo que hicieron en el edificio de Relaciones Exteriores por ejemplo, pues que eran simples hallazgos como dice Héctor Borges, este, sobre algo, sobre una cucaracha, sobre una carta de amor de un policía a una

³⁷ Entrevista realizada el 7 de noviembre de 2012.

secretaria, sobre un expediente de alguna forma migratoria de un terrorista”.³⁸

A pesar de que investigadores del campo teatral reconocen propuestas como las anteriormente descritas por Chías, agentes que están involucrados directamente en el quehacer teatral como el actor egresado de Casa Azul, Amador Martínez, quien en el grupo de enfoque realizado el 19 de octubre del 2012 al ver propaganda de la puesta en escena “Lo que viene” del grupo Teatro Ojo, expresó que éste se trataba de un performance más que de teatro.

Estos diferentes puntos de vista entre los agentes investigadores del campo y los agentes que están inmersos en él pero no lo investigan, es decir, actores y directores, se da al momento de reconocer una puesta en escena como tal, ya que al hablar de espacios, los agentes investigadores hacen una distinción de las puestas en escena que respetan las convenciones tradicionales en espacios no teatrales. Por su parte el investigador Rodolfo Obregón, afirma que:

“Hay teatro en la calle fuera del teatro que lo único que hace es reproducir el modelo del teatro dentro del teatro (...) o sea el teatro te impone, digamos, una serie de convencionalismos; por eso sólo hay otra cosa peor que ese teatro convencional dentro del teatro, que es el teatro

³⁸ Entrevista realizada el 12 de julio de 2012.

fuera del teatro que respeta esas convenciones de dentro del teatro”.³⁹

Con relación a lo anterior, en el proceso de investigación, pudimos ser espectadores de algunas obras de teatro, que si bien se presentan en lugares no destinados para representaciones teatrales, siguen conservando el *formato del teatro a la italiana*. Un ejemplo de esto, es la obra “Burbujas urbanas” que se presentó en la plaza del centro de Coyoacán en el marco de la Séptima Muestra de Artes Escénicas de la Ciudad de México, donde la propuesta de colocar unas burbujas de plástico en medio de una plaza pública era novedosa, ya que los actores estaban en las burbujas que se encontraban elevadas pues las sostenía una base que funcionaba como un generador de aire que las mantenía infladas, a pesar de que la puesta en escena era en una plaza pública, el formato seguía respetando *la cuarta pared*⁴⁰ y la distinción espacial entre el público y el actor, pues el espectador estaba colocado detrás de una vallas que rodeaban las burbujas para ver la obra sin ninguna otra interacción más que la de ver a los actores en las burbujas.

³⁹ Entrevista realizada el 7 de noviembre de 2012.

⁴⁰ Boca del escenario, convencionalmente considerada como la cuarta pared de una habitación en la que se encuentran los personajes. El concepto fue creado por André Antoine, para quién los actores en su interpretación, debían olvidar la presencia del público. (Gómez. 1997:226)

Retomando el ejemplo, si el espacio sólo es una condición necesaria y no suficiente para que se modifique el pacto de atención, entonces, esto querría decir que podemos encontrar obras que son montadas dentro de los teatros pero que, por la misma propuesta, son innovadoras y generan determinado *pacto de atención*.

El dramaturgo Edgar Chías, menciona al respecto, haciendo notar que una *puesta en escena* cuya propuesta va más allá de lo tradicional, aunque se presente en un teatro convencional, puede generar un *pacto de atención* diferente al que se da comúnmente en los teatros a la italiana.

“Desde luego pensar en el espacio es importante, es determinante para las relaciones del espectáculo consigo mismo y con la comunidad que asiste a tener la experiencia, pero... obviamente no reside todo en la configuración del espacio, hay digamos también una apuesta constante a producir interacciones directas ¿no?, o distintas o cercanas con el espectador de manera que incluso en un espacio convencional las interacciones con el espectador puedan no serlo, puedan agarrarlo por sorpresa, puedan invitarlo incluso en un teatro normal, a una experiencia no tan normal, a no dejar que se acomode demasiado, a no dejar que piense que él puede estar allí sin asumir ninguna responsabilidad, (...) eso nos interesa mucho pues, entonces el espacio ayuda desde luego, pero no está todo puesto ahí, en nuestro caso, o de algunos colegas que lo hemos pensado así, no descansa pues, en la

elección de espacios alternativos, ayudan pero no determinan siempre”.⁴¹

Tal es el caso de la puesta en escena “Mar de fuchi” de Mariana Gándara mencionada al inicio de este capítulo, así como el grupo Teatro Ojo, quienes son reconocidos dentro del campo restringido del teatro, cuyo director, Héctor Bourges, cuenta con un vasto capital específico, Teatro Ojo llevó a cabo la puesta en escena “Lo que viene” en el Teatro El Galeón, donde un teatro que respeta la convención de la cuarta pared puede ser modificable según la propuesta, es decir, en el caso de Teatro Ojo no era necesario cambiar las butacas de lugar para proponer un *pacto de atención* distinto al convencional, pues la acción tanto de los creadores escénicos como la de los espectadores se desarrollaba en lo que tradicionalmente es llamado escenario⁴², ello a partir de una serie de elementos que invitaban al espectador a acomodarse en dicha parte del teatro: cuatro mesas largas de madera con sus respectivos asientos y un micrófono sobre cada una, tres sillas de plástico también con un micrófono enfrente, siete hileras de periódicos de los últimos seis años acomodados por año en el piso del escenario, los cuales podían ser consultados por el público y una mesa grande de madera donde los espectadores podían dibujar e incluso calcar

⁴¹ Entrevista realizada el 17 de diciembre de 2012.

⁴² Parte del teatro convencionalmente dispuesta para representar o ejecutar las obras dramáticas o cualquier otro espectáculo teatral. (Gómez, 1997:286)

en papel albanene lo que más les interesaba de los periódicos. En una de las paredes del lugar se proyectaba un video de la construcción del Memorial para las Víctimas de la Violencia en Campo Marte, a lado había una mesa con una consola de audio desde donde se guiaba la acción del público invitándolos a compartir su experiencia de los últimos seis años.

Lo anterior es un ejemplo de como se puede generar un *pacto de atención* distinto al tradicional en espacios que están diseñados como teatros a la italiana. Gabriel Yépez, quien al momento de su entrevista, laboraba como el coordinador del área de investigación en el CITRU y es Maestro de estudios teatrales e investigación teatral, nos habla al respecto y hace una distinción de lo que es el espacio físico, llámese teatro, foro, lugar, y la forma en que los creadores disponen de tal espacio físico para llevar a cabo su puesta en escena, es decir, donde colocan al público y donde acontece el acto teatral (*espacio escénico*) dentro del espacio físico, a lo que nosotros llamamos anteriormente *formato de una puesta en escena*, y Yépez denomina *dispositivo escénico*.

“De repente decimos el teatro en otros formatos y el teatro de calle y el teatro fuera del teatro. Tenemos que tener dos consideraciones una es el *espacio* y otra es el *dispositivo escénico*. El espacio tiene que ver con el interior y el exterior, porque es adentro del edificio y afuera, o al aire libre o techado, pero también es... por ejemplo, hay mucho

teatro de calle que se hace en el exterior pero el dispositivo es a la italiana, frontal, tú eres mi espectador y yo actúo aquí hay una cuarta pared y aunque estemos aquí (en la oficina) el dispositivo es el mismo, entonces, eso es lo que hay que tener en cuenta. No porque el espacio no sea un teatro, ya es un teatro alternativo porque el tipo de dispositivo y de relación es el mismo que en el teatro, (...) pues da lo mismo que estemos aquí o que estemos en Bellas Artes, porque el dispositivo es el mismo y tú me puedes decir el formato cambio, pues cambio el entrono pero el formato y dispositivo a nivel relacional sigue siendo el mismo. Eso te va a hacer una distinción mucho más estricta y vas a ir descartando un montón de opciones que tu pensabas que eran alternativas y que no lo son tanto”⁴³.

Por otro lado, la selección de una obra de teatro puede proponer determinado *pacto de atención* desde la dramaturgia, pues existen dramaturgos consagrados que desde el texto comienzan a proponer otros espacios escénicos y situaciones. El investigador Rodolfo Obregón hace referencia a ello:

“los escritores empiezan a escribir para... ‘a la izquierda del escenario hay una pared’, a mi no me hables de escenarios a mi háblenme del mundo, a mi háblenme de en que clase de mundo estamos, ya veré yo como dentro o fuera de un teatro le doy vida a ese mundo, pero no me hablen de teatrito, háblenme de la vida, y la arquitectura va imponiendo así sus convencionalismos y yo creo que es

⁴³ Entrevista realizada el 15 de octubre de 2012.

una de las cosas que uno busca cuando se sale del teatro, retomar el contacto directo con la vida”.⁴⁴

El dramaturgo Edgar Chías hace referencia a lo anterior:

“Pues mira, para escribir, en mi caso, es un poco difícil disociar de las soluciones concretas en las que se va a traducir un diseño de espectáculo, de manera que normalmente sí pienso, al menos en origen, en cómo puede ser la actuación, y cómo puede ser el espacio”.⁴⁵

Esta opinión la comparte Mariana Gándara, quien piensa desde la dramaturgia en la intervención del público en la puesta en escena y en la selección del espacio escénico, en entrevista explica lo siguiente acerca de su última puesta en escena “Nadie pertenece aquí más que tú” que se presentó en el Foro La Gruta:

“Entonces, la obra está construida a partir de esa pregunta, (¿qué te impide vivir la vida que deseas?) de tratar de formular la pregunta al público y de alguna manera con el trabajo que hicimos pues también pues nosotros preguntármelo, ¿no?; los actores, desde la producción y la dirección y hem... lo que sucedió es que yo encontré unos cuentos de una chica que se llama Miranda July y entonces cada uno de los personajes está basado en cada uno de estos cuentos y pues buscamos una excusa para que estos personajes estuvieran juntos porque en los cuentos no

⁴⁴ Entrevista realizada el 7 de noviembre de 2012.

⁴⁵ Entrevista realizada el 17 de diciembre de 2012.

tienen ninguna relación uno con el otro, y en donde pudieran hablar de lo que les sucede; y entonces el único espacio que se nos ocurrió donde gente que son extraños entre sí se puedan hablar de sus intimidades era una terapia de grupo, y el planteamiento ya con los espectadores fue el de desde un principio trabajar con el público. (...) Entonces lo que hicimos fue: primero leímos, los actores, cada uno de los cuentos que era lo único que había en ese momento, una traducción de cada cuento. Y entonces, los personajes que no tenían nombre, pues el público les puso nombre, Carola y Anselmo se llaman Carola y Anselmo, porque alguien propuso que así se llamaran. La vez siguiente que nos vimos, hicimos una serie de ejercicios como de sinestesia, y entonces ya teníamos más claro cuáles iban a ser las pautas de la historia que cuenta la obra”.⁴⁶

Así como hay quienes desde la dramaturgia piensan en el espacio escénico, hay quienes a partir del espacio se inspiran para escribir o representar determinada puesta en escena, por ejemplo, Rodolfo Obregón tiene claro que un espacio cobra importancia según lo que se quiera hacer con él, es decir para él no tendría relevancia hacer una obra en un departamento si el espacio no cobra algún sentido dentro de la puesta en escena:

“Hem, Hay un director, bueno, murió ya Giorgio Strehler, un director italiano que decía que cuando un hombre mira un espacio y piensa en una historia, asistimos al nacimiento de un director de teatro y a mí esto me pasaba ¿no?, hem, ya venía yo del teatro evidentemente pero me pasaba esto que veía los espacios y los espacios me

⁴⁶ Entrevista realizada el 3 de agosto de 2012.

inspiraban eh, alguna historia, algún... cuando vi ese patio, digamos, ese pasillo, este, del siglo XVIII en Querétaro en el Antiguo Colegio Jesuita de Querétaro, dije, Uy aquí sucedería maravillosamente “El monje” una obra de Juan Tovar ¿no?. (...) creo que hem, la idea de salirse del teatro, digamos hay una búsqueda de algo más este... de algo más esencial por una parte la espectacularidad, las dimensiones de la vida misma que el teatro siempre constriñe”.⁴⁷

Lo anterior cobra importancia con los agentes recién llegados al campo que al no tener el capital económico ni el capital específico para presentar su puesta en escena en los teatros legitimados, consiguen primero un espacio que denominan alternativo y a partir de este construyen la dramaturgia.

El director Christian Diez, por ejemplo, al llegar al Distrito Federal en búsqueda de trabajo en el ámbito teatral, pagaba la renta de un departamento donde le daban facilidades para ensayar, y en lugar de eso él decide montar una obra en ese espacio y es así que se conforma Grupo Bestias. Al ser agentes recién llegados al campo, la única forma de presentar su puesta en escena es realizarla en un departamento, al conseguirlo se selecciona la historia y la forma de interactuar con el público.

Al tener un departamento, un espacio cotidiano, generan a partir de éste una historia que genere un pacto de atención en el que el

⁴⁷ Entrevista realizada el 7 de noviembre del 2012.

espectador se identifique, sus puestas en escena entonces, se basan en ritualizar aconteceres cotidianos como bodas, funerales o juicios.

Miranda Rinaldi actriz y directora de 23 años egresada de la UDPLA y perteneciente a Grupo Bestias explica la dramaturgia de sus puestas en escena de esta forma:

“Lo que yo he analizado de los textos que ha escrito Christian es de que comienzan a partir de un acontecimiento en el que convivimos en sociedad, y a partir de ahí se desprende lo que hay atrás de esas personas, ¿no?, en el caso de “Debate para débiles”, lo hemos manejado y creo que empieza a partir de ahí, de una fiesta, y a partir de la fiesta que es el acontecimiento primordial que los espectadores dejan de ser espectadores y son invitados a la fiesta, entonces ya no son espectadores son parte de la ficción, son parte de mi recuerdo, son personas que están en mi paisaje visual, son personas que están dentro de mí, dentro de mi personaje pues. (...) Comenzamos a justificar porque la fiesta, y enlazarlo con la vida de éstos personajes. Y lo que sucedió con “Debate para sordos” pasa lo mismo, el acontecimiento por el cual surge todo esto es el juicio, entonces los espectadores no son, desde el principio en la entrada de las personas, dejan de ser espectadores son ciudadanos que van a ejecutar como jurado”.⁴⁸

⁴⁸ Entrevista realizada el 13 de agosto de 2012.

Así como Grupo Bestias trata de acercarse al público mediante historias con las que consideran que éste se identifica de manera más inmediata, el actor y director Rodrigo del Río, de 24 años de edad, quien dirigió la puesta en escena “Ghost Love” en el *table dance* del mismo nombre, basada en el obra de teatro de Víctor Hugo Rascón Banda, “Table Dance”, habla de una aproximación visual a lo real a partir del espacio escénico, es decir, se aproxima a una lógica cinematográfica en el sentido de que los espacios físicos donde presenta su puestas en escena se asemejan a los sets cinematográficos, pues no son representadas en un escenario donde hay que construir una escenografía que te remita a un *tabledance*, sin embargo, en su caso esta lógica aplica cuando a partir del texto se busca un espacio que sea lo más cercano al descrito en el texto; lo que según él le da más realismo a la puesta en escena:

“Pues porque la obra transcurre en un *table*, tal cual, transcurre en un *table* y de las primeras cosas que a mí se me ocurrieron leyendo la obra de Rascón banda fue pues qué mejor lugar para montar esto que en un *table dance*, tal cual, ¿no?, pasando por me ahorro escenografía, ¿no?, y también por la cuestión del mundo que ya está dado, hay una cuestión ahí de meterte con la realidad, ¿no?, de llegar y decir vamos a introducir la ficción a la realidad que el espacio te lo da, a mí es algo que siempre me ha llamado la atención, justo como introducir la ficción en espacios poco cotidianos o poco usuales para desempeñar una obra de teatro”.⁴⁹

⁴⁹ Entrevista realizada el 31 de julio de 2012.

Lo anterior no es sólo una propuesta de agentes que llevan poco tiempo en el *campo* teatral, pues grupos como Vaca35 Teatro a partir de la dramaturgia también buscan espacios con una lógica cinematográfica, pues su puesta en escena “Lo único que necesita una gran actriz es una gran obra y las ganas de triunfar” se presentaba en el cuarto de servicio de un edificio, que es el lugar en donde se desarrolla la historia. Sin embargo, en el caso de Rodrigo y Christian, que son agentes recién llegados al *campo*, no tienen oportunidad de presentarse en teatros reconocidos y recurren a espacios que ellos llaman alternativos.

Los agentes que son recién llegados al *campo*, al no tener el capital económico ni el capital específico, el cual se adquiere según la posición la campal, para poder llevar su propuesta a un teatro que sea reconocido por el campo teatral, buscan la forma de presentarla sin que a la vista de los demás agentes del campo como críticos, académicos, directores y actores reconocidos su trabajo sea demeritado, por lo tanto hablan entonces de “propuestas alternativas” en espacios alternativos. Cada uno de estos espacios adquieren un valor según sus características físicas que contribuye a que el pacto de atención se configure de una forma determinada, es decir contribuye a generar ambientes en las puestas en escena.

Por ejemplo, el *table dance* se presta al juego pero también a la tragedia, en una cafetería como “I Love Myself” es más factible presentar obras de teatro que busquen un mayor contacto físico con el público, como es el caso de Teatro *Play Back* del grupo La Escafandra, sin embargo “Mar de Fuchi” o “Campo de Ruinas” no se podían presentar en un bar, debido a que estas puestas en escena requerían lugares sin foco de distracción en donde los espectadores pudieran transitar por más de un espacio. Una situación similar sucedía para las minificciones de la Galería Casa Vecina, con la diferencia de que aquí los espectadores transitaban más libremente, pues ellos elegían que minificción querían ver, situación contraria a “Mar de Fuchi” y “Campo de Ruinas”, donde el espectador no elegía a donde dirigirse y los actores lo guiaban en un recorrido. Es por esto que las minificciones se debían presentar en una galería y no en un teatro o una casa en ruinas.

La directora, docente y actriz Andrea Sandoval de 35 años de edad, expresa que en sus puestas en escena funciona más un espacio pequeño, no necesariamente un teatro, ya que suscita un ambiente íntimo:

“Afortunadamente también el espacio funcionaba y como que encajamos bien dentro del concepto también de lo que es I love myself ¿no? que es entre tienda, *boutique*,

cafetería, como que no puedes decir específicamente que es, porque es muchas cosas (...) Hemos tenido de todas formas también, funciones en lugares abiertos, en parques, se ha vuelto un poco difícil, (...) por la distancia que se crea entre el público y los actores, entonces cuando el público está hasta allá, hay un espacio vacío y luego el escenario está hasta arriba, se vuelve un poco difícil. (...) si se prefieren lugares un poco más íntimos ¿no? lugares donde puedas tener esta, esta cercanía con el público más directa, cambia un poco la manera en que la gente hasta habla, también ¿no? o de las cosas de las que puede hablar la gente (...) en lugares muy grandes es donde se puede romper un poco como esta intimidad y esta confianza, pero de todas formas creo que, que no, no es un imposible, solamente hay que tomar como ciertas medidas ahí ya a la hora de accionar”.⁵⁰

Andrea Sandoval, aunque habla de que prefiere un espacio más íntimo, su puesta en escena se puede adaptar a otros espacios, sin embargo, hay agentes que tienen una postura más rígida al respecto. Edgar Chías, manifiesta su experiencia, donde busca que sus puestas en escena sean más conocidas y para ello requiere que sean adaptables a diferentes espacios:

“Me da la impresión que llegó un punto en el que al menos con una compañía en específico se nos ocurrió la idea de montar dos versiones de la misma obra, a ver vamos a aceptar de origen que la obra tiene que viajar, entonces hagamos una versión que se pueda adaptar a los espacios teatrales arquitectónicos, ¿no?, vamos a hacer una versión en la que hay luz, en la que hay fondo negro, todo, está muy bien, pero hagamos una que pudiéramos hacer en un espacio público, en un salón de clases, o en una plaza, hagamos una versión despojada totalmente, y este, así

⁵⁰ Entrevista realizada el 17 de octubre de 2012.

funcionamos con esta compañía por lo menos unos cinco años, pensando en hacer las dos versiones, eh, de manera que el viaje ha sido un poco así en algunos espectáculos”.⁵¹

En contraposición, David Gaitán le da una carga importante al espacio, ya que si la puesta en escena no se presenta en el lugar para el cual fue diseñada, pierde un poco su valor:

“Siento que mucho del alma de un montaje alternativo es el propio espacio ¿no?, sobre todo cuando lo construyes en función del espacio mismo, cuando si lo vas a hacer en un rincón de una casa y utilizas la textura de ese rincón, la arquitectura en particular, las medidas, los puntos de vista, los ángulos, o sea si lo construyes para un espacio en particular, sacarlo de ese espacio creo que le quitas mucho de la construcción original, que es un poco también una condena a los espacios alternativos que si por algo no la puedes presentar ahí, o tienes que, prácticamente rehacer el montaje o tienes que aceptar que parte de la médula de la idea original se va a perder”.⁵²

Ahora bien, así como el tipo de espacio, ya sea un bar, un departamento o un *tabledance*, propicia un ambiente determinado, propio de cada uno de éstos, los elementos sonoros y audiovisuales, ya sea un video, música en vivo e incluso el uso de la red, de cada puesta en escena también contribuyen a la configuración del pacto de atención.

⁵¹ Entrevista realizada el 17 de diciembre de 2012.

⁵² Entrevista realizada el 23 de octubre de 2012.

El grupo “La Escafandra” que se presentó en la tienda-café-bar “I Love Myself”, tiene una puesta en escena que se basa en la improvisación, donde no solamente los actores improvisan, sino también el músico se vale de esta técnica. Andrea Sandoval directora de “La Escafandra”, quien además de ser actriz cuenta con el capital específico propio de la técnica *play back*, que consiste en improvisar a partir de las historias aportadas por el público, le da una importancia esencial a la música de lo que expresa lo siguiente:

“El lado de la música también es un área, pues bastante complicada, (...) el músico no sigue, no es un ambientador, el músico es un elemento más, entonces cómo, cómo encajas ¿no? el elemento músico dentro de la historia, el músico también propone, el músico también cambia escenas, el músico también vibra con la historia del narrador ¿no? entonces, no es un musicalizador”.⁵³

Al igual que Andrea Sandoval, Mariana Gándara le da una importancia especial a la música como instrumento de ambientación de la puesta en escena, en su obra “Mar de Fuchi” utiliza la participación de una banda musical que al escucharla remitía a las procesiones mortuorias propias de algunos pueblos de México. Este valor atribuido a la música que dan las agentes se relaciona con el capital campal que poseen, a diferencia de los

⁵³ Entrevista realizada el 17 de octubre de 2012.

agentes que son recién llegados al campo los cuales no muestran un interés por darle un peso específico a la música utilizada en sus puestas en escena.

Hay puestas en escena que más allá de la música apuestan por otros elementos sonoros, tal es el caso de la puesta en escena “Teatro para dos” dirigida por Aurora Cano presentada en el marco del “Dramafest”, al igual que la puesta en escena “Lo que viene” de Teatro Ojo. La primera se trata de un dispositivo parecido a una cabina de radio a la que podían acceder los usuarios de la línea del metro Pino Suarez. Los transeúntes entraban en parejas y después de seleccionar una obra del catálogo que ofrecían, se colocaban unos audífonos en los que se apuntaban los diálogos y acotaciones para que el espectador se convirtiera en actor. En el segundo caso, eran utilizadas las telecomunicaciones, pues se podía llamar desde cualquier estado de la República para compartir experiencias personales ocurridas durante el sexenio de Felipe Calderón, las llamadas eran grabadas y transmitidas en vivo en el escenario del teatro El Galeón. Ambos casos utilizan estos elementos técnicos para darle voz a los espectadores.

Otras de las herramientas tecnológicas utilizadas en algunas puestas en escena que pudimos distinguir en la observación de campo, es el uso de computadoras. Tal es el caso de la puesta en escena “A

veces creo que te veo” del director argentino Mariano Pensottl, presentada en el marco del Festival “Transversales” en la estación del metro Chabacano, donde cuatro personas observaban desde diferentes puntos a los usuarios que pasaban por ese transborde, y a su vez escribían en una computadora portátil lo que veían en la estación, lo que era proyectado de manera instantánea en pantallas colocadas en lugares estratégicos de ésta.

Un elemento que actualmente aparece con más frecuencia en las puestas en escena es el video⁵⁴, sin embargo como señala la investigadora Josefina Alcázar: “El uso de proyecciones en el teatro se remonta a principios del siglo XX, con Erwin Piscator, Max Reinhardt, Vsevolod Meyerhold y Emil Burian, entre otros. Las proyecciones -y en esta categoría se incluyen transparencias, filme, video y circuito cerrado de televisión- se pueden usar para intensificar y para ampliar la comunicación teatral.” (Alcázar, 2011:131). En la puesta en escena “Nadie pertenece aquí más que tú” presentada en el Foro La Gruta del Centro Cultural Helénico, la directora Mariana Gándara del colectivo Macramé utiliza el video como una herramienta para acercar al espectador de manera que éste se sienta identificado, pues el público es grabado mientras

⁵⁴ “En los últimos años ha habido una creciente utilización del video en el teatro, quizás porque una de las preocupaciones de la gente de teatro consiste en expresar un tema intemporal con los medios de nuestro propio tiempo” (Alcázar, 2011:134)

espera a que comience la función, para después proyectar dicho material al final de la misma.

Respecto al video como recurso para configurar un *pacto de atención* distinto al convencional con el espectador, Gabriel Yépez expresa: “también la multimedia ha venido a cambiar muchísimo la noción de espacialidad, entonces, desde el tiempo de representación se modificó, pues porque ahora el pasado está en la pantalla e interactúa el actor con el pasado, entonces, ese tipo de cosas ha cambiado muchísimo también la percepción de los espectadores”.⁵⁵

Por otro lado, el productor, director, docente y actor, Alejandro Aragón, de 51 años de edad, en su puesta en escena “Más allá del horizonte” presentada en el Trolebús escénico “La Nave” utiliza el video como un recurso escenográfico:

“Yo si me metí a hacer una implementación técnica y a rodar un video porque pues yo nací en la tele y sigo en la tele, (...) esto está lleno de tecnología porque pues sí, tenemos proyectores, rodamos video, tuvimos lana para la producción, tenemos una carpa, tenemos un chorro de electrónica (...) yo finalmente siempre arrastro lo que arrastro, pues toda la tecnología conmigo e hice este montaje. (...) a mí me gustan mucho las luces, y las cositas, ¿no?, ambientar y generar otras sensaciones”.⁵⁶

⁵⁵ Entrevista realizada el 15 de octubre de 2012.

⁵⁶ Entrevista realizada el 6 de octubre de 2012.

Mariana Gándara quien cuenta con un capital específico del campo de la producción restringida del teatro utiliza el video no en un sentido ilustrativo, sino en un sentido de identificación del espectador con la puesta en escena; en cambio Alejandro Aragón al tener un capital específico propio del campo de la gran producción, tanto del teatro como de la televisión, apuesta por los elementos audiovisuales que contribuyen a la espectacularidad de su representación. El lugar que ocupa dentro del campo también influye en que Aragón utilice estos recursos como escenografía

La elección de la escenografía entonces también está condicionada por la posición que los agentes ocupan dentro del campo. Christian Diez como un agente que es recién llegado, explica que la escenografía y utilería que conforman las propuestas de su grupo son generadas a partir de lo que ellos tienen a su alcance.

Lo anterior cobra importancia al encontrar que la inquietud de este grupo por hacer teatro y dar a conocer su trabajo rebasa el supuesto planteamiento de su propuesta escénica desde una dimensión espacial como ellos aseguran. Así mismo, Christian Diez en entrevista, explica que no únicamente el espacio, sino demás elementos que conforman las propuestas del grupo son generadas a partir de lo que ellos tienen a su alcance.

“Fue a partir de una necesidad, igual que nosotros, nuestra necesidad fue, no vamos a ir a rentar uno de los teatros que ya están aglomerados de montajes, mejor vamos a hacer una propuesta a partir de nuestro espacio vital, el departamento, a partir de las invitaciones que hemos tenido, hemos podido salir de nuestro... el lugar original que era el departamento en la Portales y fue que pudimos a trasladarnos a Casa Azul, ahora a este nuevo espacio que ya bautizamos como Traspatio Teatro, en la Condesa, pero finalmente siempre hemos tenido la premisa de identidad grupal, que nuestro montaje, uno no va a tener excesivamente recursos escenotécnicos, es decir, nosotros ocupamos la luz del departamento, la luz del refri si es que lo amerita, lámparas de piso, cosas que sean muy cotidianas y muy vivas, y muy reales con respecto al espacio que ocupamos, entonces, pocas veces hemos necesitado realmente como iluminación artificial, (...) entonces ha sido a partir de la necesidad, uno, por tener una identidad sí como grupo, y disponer lo menos de los elementos teatrales, escénicos, son cosas que tenemos muy cercanas a nosotros, que no nos han costado un peso, y que están en función de la historia que vamos contar”.⁵⁷

Christian intenta que su obra sea vista desde lo alternativo, y se vale de ello para justificar el uso de elementos que tienen a su alcance, pues al ser un grupo recién llegado al campo teatral no cuenta con el capital económico suficiente para invertir en su puesta en escena.

⁵⁷ Entrevista realizada el 13 de agosto de 2012.

Lo anterior se contrapone a la idea de Mariana Gándara, ella elaboró la escenografía de su puesta en escena “Nadie Pertenece aquí más que tú” a partir de objetos que eran aportados por el público, ella lo explica así.

“Y entonces, lo que pedimos fue que el público nos trajera la escenografía ¿no?, que nos trajeran fotos, cachivaches, chácharas... cosas que tuvieran en su casa que ya no quisieran, pero que nos quisieran regalar. Y entonces, cada una de esas cosas, el público le puso una dedicatoria y son las cosas que conforman la escenografía de la obra ¿no?, está hecha de todos esos objetos que nosotros le llamamos *objetos del tiempo muerto*, retomando un término de un artista plástico, que tienen que ver con cómo en algún momento hubo un deseo en ese objeto ¿no?; puede ser una figurita de cerámica, alguien en algún momento pensó que eso era muy bonito y se lo regaló a su sobrina y su sobrina lo vio y dijo “que feo”, pero ahí se contuvo el deseo de alguien, ¿no?, y luego, eso dejó de ser importante hasta que fue desechado. Entonces, la obra está llena de esas cosas, cosas que en algún momento pensamos que eran importantes, hasta que nos olvidamos de por qué eran significativas, y creo que eso de entrada le da una carga distinta al espacio, le da una carga distinta a la escenografía”.⁵⁸

Esto entonces, suscita dos panoramas completamente diferentes, por un lado tenemos un agente recién llegado al campo que elabora su escenografía a partir de lo que tiene acceso, con objetos personales, y por otro lado hay un agente en vía de consagración

⁵⁸ Entrevista realizada el 3 de agosto de 2012.

que elabora su escenografía a partir de elementos aportados por los espectadores a los que les da un valor, entonces el *pacto de atención* no va a ser el mismo de un espectador que vea la puesta en escena de Mariana Gándara y reconozca entre la escenografía un objeto que le pertenecía, a un espectador que asista a la obra de Christian Diez y vea una escenografía con objetos que si bien eran parte de los actores, para él no representen nada.

La gama de posibilidades para que los agentes generen un *pacto de atención* diferente al convencional es muy extensa, pueden apostar por uno o más elementos y darles diferente peso; sin embargo, aunque pareciera que los agentes son libres de innovar, hay limitantes que restringen esta libertad: las becas.

Tanto Héctor Bourges como Mariana Gándara son agentes que se han ido consagrando dentro del campo teatral, y una prueba de ello, es que ambos han ganado becas, y aunque los dos innovan en cuanto al uso de espacios propiamente concebidos para representaciones teatrales, las becas que han ganado los limitan a hacer uso de estos espacios y no de otros.

Edgar Chías que es un dramaturgo consagrado, habla de cómo las instituciones al otorgar las becas, influyen en las decisiones que toman las compañías, desde los espacios elegidos hasta la

regulación de sus productos artísticos, y al incluso condicionar los elementos utilizados en sus puestas en escena:

“Eso ya está incorporándose de manera muy natural en el trabajo de los creadores y de las compañías de manera que a veces ponen en jaque a las instituciones, llegan los creadores a decir, yo quiero hacer una obra, en un sótano, ¿no?. ‘No, pero tenemos el teatro’, ‘No, pero yo quiero hacerla en un sótano’, entonces ya no necesitamos el escenario, puedes usar el escenario para otra obra, a mí dame un sótano, y se quiebran, y se enojan porque no están digamos preparados para estas peticiones específicas en las cuales el espectáculo ya incluso rechaza o no necesita para la configuración original para el espacio teatral. Más bien teatraliza los otros espacios, y entonces sufren, nosotros también porque generalmente no nos dan permiso o les cuesta mucho trabajo concederlos, entonces también nos obligan y ayudan a considerar los espacios alternativos (...) no ha sido sencillo pedirle a las instituciones que traicionen sus costumbres para que nos presten un espacio que no es el que ellos consideran que debe ser el receptor de la experiencia, sobre todo porque tienen las cosas demasiado hechas ya. Sus protocolos, sus trámites ya muy establecidos y pueden responder a ellos casi dormidos, de manera que si llegas tú y quieres hacer una obra en una azotea los obligas a hacer un trámite que no se les había ocurrido, entonces se tienen que mover, y eso no les gusta, pero eso es lo que también nos gusta como parte de activar a la comunidad, (...) no ha sido sencillo pues, siempre ponen un pero, siempre se van a quejar, que si quieres usar agua en el piso, no se puede hacer, o sea, siempre van a encontrar miles de razones,

generalmente absurdas todas para que no lo puedas hacer”.⁵⁹

Por ejemplo, la puesta en escena “Lo que viene” del grupo Teatro Ojo fue condicionada por el financiamiento institucional, ya que *off the record* el creador escénico Héctor Bourges expresó que su intención no era presentar dicha puesta en un teatro, pues la propuesta del grupo era llevarla a cabo en la calle, sin embargo el presupuesto que les fue otorgado sólo podía ser utilizado para un recinto teatral.

Por otro lado, para que instituciones como el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) le brinde apoyo económico a los creadores escénicos, su propuesta debe encajar en un rubro donde sea considerada como teatro. Edgar Chías dice lo siguiente al respecto:

“Siempre es bueno contar con apoyos, si no nos apoyan, siempre es bueno contar con ahorros, (risas), lo hacemos nosotros de todas maneras, el proyecto que no hicimos para espacios teatrales lo vamos a hacer en espacios museísticos, dijimos, ‘ok, al teatro no le parece que esto es teatro, saquémoslo del teatro, hagámoslo en un museo’, en una región intermedia entre las artes plásticas ¿no?, la instalación, la música”.⁶⁰

⁵⁹ Entrevista realizada el 17 de diciembre de 2012.

⁶⁰ *Idem.*

El apoyo económico de las instituciones aunque modifique las puestas en escena de los creadores escénicos, es importante porque les proporciona capital simbólico y los va legitimando, ya que para obtener una beca es necesario competir con las propuestas de otros grupos, de las cuales se elige la mejor desde el punto de vista del FONCA y el EFITEATRO, que es un estímulo fiscal para los contribuyentes del impuesto sobre la renta que otorga el Artículo 226 .

Además de las ya mencionadas, una de las instituciones a las que algunos agentes hicieron referencia durante las entrevistas, es la Compañía Nacional de Teatro, dirigida por Luis de Tavira. De los agentes que vertieron alguna opinión sobre la CNT o Luis de Tavira, todos coinciden en que ésta es una institución que tiene un gasto exacerbado de recursos, y que al público en general no le interesan sus puestas en escena. Algunos de los puntos de vista expresados son:

Marco Vieyra, director dramaturgo y gestor cultural dijo lo siguiente:

“Yo siempre lo he dicho la Compañía Nacional de Teatro está muy bien que exista, está buenísimo, lo que yo no puedo creer es que una compañía nacional, eh, no tenga una comunicación con ustedes o con el espectador, o sea, es decir, que ustedes no se pregunten, ‘puta ahora que va a estrenar la compañía, quiero ir a verla’. Nadie se pregunta

y es nuestra Compañía Nacional, o sea nosotros deberíamos de decir ‘wey no mames, a ver qué está haciendo Tavira o que va hacer la Compañía Nacional de Teatro’, nosotros le damos el subsidio, no es cierto, o sea nadie se preocupa por eso, nadie, o sea no ha generado un público”.⁶¹

Por su parte, Rodolfo Obregón, investigador, crítico, docente y director, lo expresa así:

“Es una política pragmática de rentabilidad del gasto público es decir cuánto gastamos, y qué produce eso que gastamos, que efecto tienen, donde se sigan criterios de racionalidad mínima entre la inversión y los resultados, y sobre todo teniendo cuentas eh, rendición de cuentas, algo que yo exigí públicamente digamos desde que se refundó esta nueva compañía nacional de teatro y misma de la que seguiremos sin saber en ese sentido cuales son las alegres cuentas que hacen al final de una gestión”.⁶²

Lo anterior refleja un descontento en el campo restringido del teatro en el que creemos, sería necesario indagar más, pues hay un cuestionamiento constante y una crítica a las estrategias de La Compañía Nacional, sin embargo, lo anterior requiere una investigación más profunda; por ahora sólo queda retomar los hallazgos descritos en este apartado, y así pasar al elemento que falta para que exista un *pacto de atención*.

⁶¹ Entrevista realizada el 18 de diciembre de 2012.

⁶² Entrevista realizada el 7 de noviembre de 2012

En este capítulo abordamos cada uno de los elementos de la *puesta en escena*, y como en su conjunto, configuran un pacto de atención determinado con el espectador. Específicamente nos enfocamos en la disposición del espacio, la dramaturgia, la escenografía, los elementos audiovisuales y la música. También hablamos de la distinción que los agentes hacen entre formato de la puesta en escena y el espacio físico, por ejemplo, una obra de teatro en la calle pero que conserva un formato a la italiana. Por último, explicamos cómo las propuestas de los agentes del campo restringido están condicionadas por el financiamiento institucional. Sin embargo, por ser los espectadores la motivación de los creadores para la creación de sus puestas en escena, creemos que éstos merecen una mención aparte, así que démosle un aplauso a los espectadores.

Capítulo 4

“Espectadores somos y en la escena andamos”

*El teatro será el lazo con el que
se atrape la conciencia del rey*

William Shakespeare, 1601

Era la segunda copa de vino que pedía. Una mujer vestida de negro invitaba a alguien más del público a compartir una palabra, una anécdota o una experiencia. Una dama de amarillo que se encontraba en una de las mesas cercanas al escenario alzó la mano, inmediatamente fue requerida para ubicarse al lado de la conductora, quien le hacía preguntas sobre su vida. Después de escuchar la historia que contó la mujer de amarillo sobre como conoció a su pareja, la conductora le agradeció diciéndole: “Esto es para ti”, pasó un momento cuando tres personas vestidas de negro comenzaron a ejemplificar la historia que la mujer había platicado. Eran dos mujeres y un hombre que por medio de movimientos corporales, sonidos y frases trataban de recrear lo que la dama había relatado. Al ver recreada la historia los espectadores emitían algunas risas, palabras y miradas. La mujer, cuya historia era

representada, sonreía y entre una voz cortada y algunas lágrimas dio las gracias. Tomé las últimas gotas de vino y alcé la mano, pero esta vez no fue para pedir otra copa, en esta ocasión quería ver mi historia en el escenario.

El grupo La Escafandra *Play Back* Ensemble Teatral, es dirigido por Andrea Sandoval, directora, docente y actriz egresada de la ENAT, quien también tiene estudios de la técnica *Playback* en Nueva York. La Escafandra está conformada por los actores Marina Boido, Alan Ruiz y Luisa Saturnino, y es un grupo dedicado a desarrollar la técnica *Playback* en México, la cual es originaria de Montreal Canadá, y consta de escuchar las historias aportadas por el público, para después ser improvisadas por los actores buscando que el espectador se pueda ver en escena. La técnica tiene su base en el psicodrama.

En este capítulo intentamos esbozar una aproximación a la visión del espectador que acude a las puestas en escena del campo restringido del teatro en la Ciudad de México, donde se genera un pacto de atención distinto al convencional. Es necesario aclarar que el trabajo de investigación no está enfocado en la percepción de los espectadores, ya que no se centra en la opinión de éstos; sin embargo, incluimos en el capítulo “entrevistas de banqueta” realizadas al público, que si bien no nos dan una visión absoluta de

la percepción de éste, sí nos dibujan un panorama general del espectador en el campo de la producción restringida que será complementado con la observación de campo, no obstante para enriquecer más el capítulo, hablaremos de cómo los creadores escénicos visualizan al espectador en sus propuestas.

Así como mencionamos en el capítulo anterior, hay puestas en escena que buscan a partir del trato con el público, generar un pacto de atención distinto al convencional. Es en este sentido que los creadores escénicos abogan por una propuesta escénica alternativa no sólo por el espacio, sino también buscan tener un mayor contacto con el espectador; se intenta que el público asistente tome parte dentro de la escena, ya sea como un personaje más en las historias e incluso tomando el control del rumbo de la obra. En algunos de los montajes dicha participación se da de manera más directa, donde los actores establecen la relación con el público a partir de que tienen un mayor acercamiento físico con él.

A lo largo de la investigación pudimos observar que los creadores buscan formas diferentes de acercarse al público, que refieren al capital específico de cada agente y la posición que éstos ocupan dentro del campo. El público al que se dirigen es un público cultivado, es decir, que cuenta con el capital específico del campo teatral, ya sea porque forma parte de él o es cercano a los agentes

teatrales. Para elegir la forma de acercarse a éste público, influye la manera en que los agentes creen que sus espectadores pueden aceptar su propuesta y que esperan de ellos.

Como lo plantea el semiótico y escritor italiano Umberto Eco, generar un texto, en este caso una puesta en escena “significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro.” (Eco, 1981:79) “Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias (expresión más amplia que “conocimiento de los códigos”) capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente.” (Eco, 1981:80) pues según el autor “un texto postula a su destinatario como condición indispensable no sólo de su propia capacidad comunicativa concreta, sino también de la propia potencialidad significativa” (Eco, 1981:77).

Durante el estudio de campo encontramos que una característica general de los agentes campales, es el rompimiento de la *cuarta pared*. Si no hay una pared imaginaria entre el público y los

actores, es decir, que lo que se está presenciando en el escenario se emite para que el espectador sea un receptor pasivo, se da pie a que haya otro tipo de relaciones, las cuales van a variar dependiendo del lugar que ocupan los agentes en el campo.

Rodrigo del Río, actor y director, habla de como en su obra “Ghost Love” la cuarta pared por momentos desaparece, a fin de que los espectadores se sientan parte de la puesta en escena:

“Hay escenas que transcurren en las mesas con los espectadores, no hay como una división tal cual, la cuarta pared es más una curva difusa, ¿no?, que se maneja por las luces, entonces no hay como una barrera, a mí me interesaba mucho que los espectadores conocieran también este mundo”.⁶³

Grupo Bestias por su parte, al romper la cuarta pared, apuesta por una relación física con el espectador para modificar el *pacto de atención* convencional; invitan a bailar al público que asiste a las funciones, les piden que escriban frases, o que pasen a leer algo a escena. El público puede acceder de buena manera o no querer participar en lo absoluto, sin embargo los actores insisten en integrar al público, por ejemplo, aunque uno de los asistentes de la

⁶³ Entrevista realizada el 31 de julio de 2012.

obra no quiera bailar, la actriz insiste, jalándolo de la mano y pidiéndole que por favor baile con ella.

Todos los miembros que conforman el Grupo Bestias son agentes recién llegados al campo. Tanto su director Christian Díez como los actores, confían en que su propuesta es innovadora desde una dimensión espacial, y por su forma de relacionarse con el público, pero dentro del campo teatral las opiniones divergen en cuanto a que tanto este tipo de relación con el espectador es pertinente.

Para el crítico y académico, Bruno Bert, éste tipo de puestas en escena manipulan al espectador, “Yo creo que el teatro participativo en muchos casos es un teatro de falso poder, es decir es un teatro de manipulación, que otorga al público la credulidad de que está haciendo algo (...) el teatro puede ser cualquier cosa, siempre que no se vaya del teatro porque si no es manipular al público, o es manipular al teatro”.⁶⁴

En este sentido Bert, aboga porque se ocupen otro tipo de recursos escénicos que no necesariamente interpelen al espectador de manera tan directa para la creación de un pacto de atención distinto al convencional:

⁶⁴ Entrevista realizada el 8 de octubre de 2012.

“Cuidado, hay teatro participativo que no es manipulador pero son excepcionales los casos en donde tu ves un teatro participativo que no es manipulador, en primera instancia tendrías que saber de antemano que vas a asistir a un teatro participativo y estás de acuerdo, porque sino de lo contrario es como participar para el espectador, no es más que sentir la sensación del vértigo de la atracción de las ferias (...) yo creo que los espacios alternativos debieran no cuestionar tanto al teatro, sino cuestionar más al público, es decir, desacomodar al público, como público tendemos a sentarnos y quedarnos tranquilos y cuando en realidad debemos desestabilizar ideas, desestabilizar conceptos”.⁶⁵

En este sentido Mariana Gándara en su puesta en escena “Mar de Fuchi”, rompe con la cuarta pared, sin embargo, más que buscar un contacto físico, ella apuesta porque lo que Bert llama “cuestionar al público”, es decir, que los espectadores por su propia cuenta participen, teniendo presente no forzar en el público la participación.

“La obra que se va construyendo conforme va avanzando el tiempo, se va construyendo con aquellas personas que están ahí esa noche, ¿no?, y que en realidad tienen un peso, los espectadores (...) habíamos puesto nosotros una serie de dispositivos y no teníamos muy claro cómo es que esos dispositivos iban a resultar una vez que tuviéramos espectadores; porque podía haber pues, una multiplicidad de respuestas, podía haber gente que no quisiera, podía haber saboteadores, podía haber gente que se clavara muchísimo o gente que si quisiera participar, y al final lo

⁶⁵ Entrevista realizada el 8 de octubre de 2012.

que sucedió es que encontramos como muchas ganas de los espectadores por participar, por decir lo que estaban pensando y sintiendo (...) lo que queríamos era la interacción, que no queríamos un espectador que contemplara las cosas, sino alguien que actuaba con lo que hacíamos, ¿no?”.⁶⁶

En esta búsqueda de comunicación entre los diversos agentes que componen la puesta en escena, los creadores artísticos comparten la idea de generar con el espectador un diálogo, al respecto, Rodrigo del Río menciona:

“Cuando vengan los espectadores va a ser otro factor de diálogo, vamos a platicar todos, a mí eso es lo que me interesa, y no me interesa como dejarle algo al espectador solamente, sino como que el espectador también me deje algo a mí y que sea más como una plática, un diálogo. (...) Porque también me interesa que haya un cierto diálogo entre ellos, lo que los actores son, lo que el espacio es y también compartir lo que Rascón Banda en cierta manera dialogó con nosotros y que dialogue con ellos directamente”.⁶⁷

Con referencia a lo anterior, tanto Rodrigo del Río como Christian Díez, asumen la existencia de un diálogo entre ellos como creadores y el espectador, cuando son ellos los únicos que proponen, considerando que los lectores, el público, interpretarán

⁶⁶ Entrevista realizada el 3 de agosto de 2012.

⁶⁷ Entrevista realizada el 31 de julio de 2012.

de determinada manera su propuesta pero sin que haya en realidad un intercambio de ideas.

Christian Diez narra su experiencia con un espectador que asistió a su puesta en escena “Debate para débiles”, describiendo las emociones y sentimientos que Christian asume, sentía el sujeto del público, dice lo siguiente:

“Un participante, (...) llegó un día y estaba así en la obra, estaba viendo y estaba hartito, yo creo que no quería ir a ver teatro ese día, estaba así, y cuando llegamos a la parte de lectura de libros o de que alguien podía hablar, nadie le dijo, él agarró el micrófono y dijo, yo quiero, entonces, al principio estaba haciéndose como el chistoso pesado, y agarró un flyer y dijo: “Sevilla, Insurgentes Sur, Coahuila” y entonces, empezó a leer el mapa que había atrás del flyer, entonces yo dije, chin, este güey se está burlando de nosotros, pero de pronto, el güey se empezó a clavar tanto, que empezó a, sin, sin conciencia, empezó a decir todo el recorrido que hizo para llegar al teatro, entonces al final, en medio de la fiesta yo le pregunto, oye, ¿y qué quieres decir con esto?, y el tipo sin ninguna premisa respondió “que estoy perdido” fue un click para todos, incluso para él, porque él no se esperaba yo creo responder algo así, se fue a sentar a su lugar y terminó igual que como había empezado, se fue y no nos dijo ni una palabra, pero para nosotros fue muy grato que una persona que a lo mejor no tenía un enganche desde el principio, de claro, yo vengo al teatro, y me gusta, y que chido, lo arrastró su novia, lo invitamos del metro también, lo encontramos en la calle, llegó, estuvo ocupando un espacio y un tiempo con

nosotros, una hora aproximadamente y después se fue a su casa”.⁶⁸

A diferencia de Rodrigo y Christian, hay agentes que sí generan un diálogo donde el público emite opiniones y es escuchado. Esto, nuevamente tiene que ver con la trayectoria de los agentes dentro del campo. Mariana Gándara que es una agente que está en vías de consagrarse, establece un diálogo con sus espectadores, pues al terminar su puesta en escena “Mar de Fuchi”, invita al público asistente a opinar sobre lo que acababan de presenciar.

Estas son opiniones vertidas por los espectadores que asistieron a la puesta en escena “Mar de Fuchi” de Mariana Gándara el día 13 de julio de 2012.

Un maestro de aproximadamente 50 años dijo lo siguiente:

“yo no vine ayer ni antier y lo lamento porque soy un verdadero amante del teatro, este, pensé que me iba a encontrar con una obra de teatro, este, siento que asistí a un happening, este, muy preciso un happening, maravilloso eh, me encantó la ubicación de las sillas, la banda, me pareció un poco excesivas las explicaciones del juego y yo... perdón, esa es mi apreciación, creo que hay modos de invitar al público a participar en una fiesta duelo, la luz y las flores y la tina y todo me remitieron a

⁶⁸ Entrevista realizada el 13 de agosto de 2012.

cosas maravillosas, sin embargo, creo que aunque es motivo de orgullo para ustedes, así lo entiendo, pudieron haber hecho algo para que quedáramos verdaderamente involucrados en el juego (...) este, sí, todos hemos perdido cosas y he ido a piezas teatrales, unas muy largas, otras muy cortas, unas muy pobres, otras muy ricas, sin embargo he sido tocado, con tres frases de un actor he sido tocado y he reconocido mi propio duelo y creo que si ustedes hubieran recurrido a un pequeño artificio teatral escénico hubieran podido tocar más al público, porque las indicaciones, perdón soy maestro y dar indicaciones a un alumno no le inquieta, hay que tocarlo”.⁶⁹

Esta opinión es contraria a lo expresado por un hombre de aproximadamente 35 años de edad, el cual manifestó:

“este bueno, primero que nada cada espectador es distinto, recibe distinto el evento y lo que están haciendo es un proceso y no creo que el teatro tenga que cerrar nada, el teatro abre y te hace que te veas (...) yo he hablado con varias personas del público que no tiene nada que ver con el teatro y me han dicho: ‘a mi me cambió la vida o sea estaba muy triste antes y esto, esto es maravilloso’, y me hablan maravillas y pienso que el teatro tiene que abrir. (...) he hablado con muchas personas, pero algunos a lo mejor igual que han visto tanto teatro, a lo mejor esperan algo más teatral, algo más este específico (...) hay gente por ahí que a lo mejor habla y se atreve a decir que no les ha movido”.⁷⁰

⁶⁹ Entrevista realizada el 13 de julio de 2012.

⁷⁰ *Idem.*

Estas opiniones fueron aportadas por el público, de forma voluntaria. Los espectadores fueron invitados por la directora Mariana Gándara a establecer un diálogo sobre su puesta en escena “Mar de Fuchi” al finalizar la función, así como después de haber sido invitados a comer tacos y tomar una cerveza al final de ésta; una estrategia más para involucrar al espectador, pues esta acción se asemejaba al rito fúnebre que se lleva a cabo en algunos pueblos mexicanos, dónde después de velar o sepultar a un difunto, la familia de éste ofrece comida y bebida a los asistentes.

Por otro lado, Bruno Bert es un agente reconocido dentro del campo, el cuál, por su posición de crítico, también funge como legitimador. El asegura que los espectadores deben tener contacto con los actores, directores y críticos para generar un diálogo, y busca construirlo a través de “La escuela del espectador”, misma de la que es impulsor y precursor tanto en nuestro país como en Argentina:

“El teatro, las artes escénicas en general, son esencialmente un elemento convivencial, es decir, estamos en un mismo tiempo y espacio y a partir de ese mismo tiempo y espacio compartimos. La escuela del espectador tiene como finalidad el que se concrete la posibilidad de que ese convivio tenga sentido, es decir, de que el crítico

hable con el actor, director o escenógrafo, que éstos hablen directamente con el público”.⁷¹

Por su parte Andrea Sandoval, directora de La Escafandra, al terminar cada función invita al público a asistir a las sesiones abiertas que se realizan una vez al mes y en las que se difunde la técnica de teatro *Play Back*. Andrea hace énfasis en que no es necesario tener conocimientos actorales para poder entender la técnica. Nosotros asistimos a la sesión abierta el día 9 de octubre de 2012, y pudimos constatar que sí hay público que después de haber contado su historia en la función, decide tomar el taller.

En los tres ejemplos anteriores, los espectadores tenían un interés por dialogar con los creadores sin que se les obligara. Muchos de nuestros agentes entrevistados reflexionan en el ¿Por qué actualmente le interesa al público cultivado ver este tipo de propuestas, donde se les incluye en la puesta en escena?

La directora Mariana Gándara, comenta lo siguiente al respecto:

“Creo que eso ha sido de las cosas que ahora en el análisis están siendo más poderosas, es decir, hay una coyuntura en donde esto, una coyuntura histórica me refiero, y política creo también, en donde un ejercicio como lo que hicimos

⁷¹ Entrevista realizada el 8 de octubre de 2012.

en el Jiménez Rueda genera un eco en el espectador. Hay algo que estamos haciendo que tiene que ver con el convivio que en este momento del país, de nuestras generaciones, de lo que está pasando a nivel, pues tal cual, político; implica que la gente tiene muchas ganas de decir lo que piensa y siente sobre la vida y que no tiene ganas de decírselo al vacío, sino que tiene ganas de decírselo a otras personas y de entender si no está solo ¿no?, y de saber que hay alguien más que piensa y siente lo que tu piensas y sientes, y como en esa sensación de compartir, encontrar un consuelo”.⁷²

Y en este sentido, el creador David Gaitán asevera:

“El espectador sabe que eso que acaba de ver en otra función pudo haber sido distinto, entonces esta adrenalina del espectador de decir estoy siendo testigo de algo irrepetible aun cuando el teatro lo tiene por default, por el hecho de ser en vivo etcétera, etcétera, etcétera... me parece que eso para el espectador contemporáneo, para el espectador teatral contemporáneo cada vez es más insuficiente, entonces tratar de reforzar esa vitalidad del teatro con el azar en escena”.⁷³

La aportación anterior nos llevó a preguntarnos: ¿Por qué podría surgir un interés por estas obras?, es decir, a los espectadores les interesan estas puestas en escena debido a que es el mismo público el que asiste a ellas, ya que se trata de un campo restringido donde los que hacen teatro, tienen el conocimiento de que el público que

⁷² Entrevista realizada el 3 de agosto de 2012.

⁷³ Entrevista realizada el 23 de octubre de 2012.

asiste a sus puestas en escena, son también creadores, actores y directores, que forman parte de dicho campo, Bourdieu señala:

Mientras mejores sean las condiciones del campo para funcionar como el campo cerrado de una competencia por la legitimidad cultural -es decir, por la consagración propiamente cultural y por el poder propiamente cultural de concederla-, mayores serán las posibilidades de que los principios que definen las demarcaciones internas aparezcan como irreductibles a todos los principios externos de división, tales como factores de diferenciación económica, social o política -nacimiento, fortuna, poder (incluso un poder capaz de ejercerse directamente en el campo)-, o las tomas de posición políticas. Es significativo que los progresos del campo de producción restringida hacia la autonomía se manifiesten por la tendencia de la crítica (que se recluta, en una proporción importante, en el cuerpo mismo de los productores) a ocuparse no tanto de producir los instrumentos de apropiación -cada vez más imperativamente exigidos por la obra a medida que se aleja del público-, sino de aportar una interpretación “creadora” para el uso de los “creadores”. Así se forman “sociedades de admiración mutua”, pequeñas sectas cerradas en su esoterismo, al tiempo que aparecen signos de una nueva solidaridad entre artista y crítico. (2011: 91)

Al respecto, Bert dice lo siguiente: “Yo podría decir que hay espectadores casi relacionados con los tipos de teatro, es decir, la unidad cultural del bosque tiene un tipo de espectadores y ahí hay

como seis teatros. Los teatros universitarios tienen un tipo de espectadores y ahí hay como un nicho de dos o tres teatros”.⁷⁴

Lo anterior también lo comparte el dramaturgo, actor y director David Gaitán, quien añade que no sólo influye el espacio, sino también se ha dado una peculiar característica, y es que el público que asiste a ver este tipo de obras es la misma, Gaitán argumenta:

“Si de por sí es un padecimiento que tenemos en México que tu vas a ver una obra y te encuentras más o menos siempre a la misma gente, este, creo si la vas a ver a un espacio alternativo te encontrarás no sólo a la misma gente sino a los más clavados dentro de esa misma gente. Lo cual no está mal, es decir, los espacios alternativos muchas veces no tienen capacidad para demasiada gente y es hem, muchas veces es un trabajo mucho más exquisito, si se le quiere ver así en términos de la banda que puede acceder a ello, de la gente que lo puede ver, esto, creo que es un teatro que cuando alguien lo ve, eh, generalmente sale con una muy buena experiencia, como el puro hecho de estar en un espacio alternativo ya le ganas como espectador y como creador”.⁷⁵

La anterior aportación la pudimos corroborar durante nuestro trabajo de campo, pues en cada obra asistida la mayoría del público eran agentes del mismo campo, lo que nos llevó a preguntarles su

⁷⁴ Entrevista realizada el 8 de octubre de 2012.

⁷⁵ Entrevista realizada el 23 de octubre de 2012.

opinión como espectadores, por lo que al término de algunas funciones, éstos compartieron con nosotros información personal y opiniones respecto a lo que presenciaron. “Ghost Love” de Rodrigo del Río, “Campos en ruinas” del colectivo Campo de Ruinas, “Quisiera ser Hugo Arrevillaga” de Christian Díez, “El camino del insecto” de David Gaitán y “Más allá del horizonte” de Alejandro Aragón, son algunas de las obras en las que tuvimos la oportunidad de abordar a los espectadores a los que les preguntamos sobre la puesta en escena y la razón por la que asistían, así como su ocupación y edad. Aquí algunas de las opiniones:

Mariana Bodilla, abogada, de 60 años de edad, habla sobre la puesta en escena “Campo de ruinas” del colectivo Campo de Ruinas:

“No puedo decir que me gustó, puedo decir que me impactó, no es la primera vez que la veo, vine la primera vez a la apertura y cada vez hay algo diferente y algo doloroso, cuando leen las cartas de los jóvenes desaparecidos me vuelvo a sentir tan triste como la primera vez, de verdad que es una obra muy impactante y debería tener más espacios y más publicidad, definitivamente me gustó, más que una obra es una representación de dolor, de tristeza, de ausencia y de esperanza también porque creo que la esperanza debemos tener todos, me encantó. Creo que en un teatro perdería ese sabor que tiene, en un teatro tendría que ser una escenografía adecuada a esa desnudez que tiene la obra negra, la obra negra le da un sabor negro, triste, de una vida inconclusa como una construcción inconclusa, creo

que tendría que ser una escenografía muy especial, muy bien hecha para que lograran el impacto que tiene esto que se presto para hacer esto. Creo que la interacción entre el público y el teatro es importante, de hecho esto que es un teatro social, pues un teatro de actualidad de actividad, necesita que la gente intervenga. Es una gran obra, creo que merece más proyección”.

Ana, Médico clínico, de 30 años de edad, quien conoce a uno de los actores, expresa sobre la puesta en escena “Ghost love” dirigida por Rodrigo del Río:

“La obra se me hizo muy real, está padre que está ambientada pues en el mismo *table*, así como muy real, las actuaciones de todos los que salen dejan todo en el escenario, sí se siente como la realidad y la intensidad de estar viendo detrás de lo que es que uno normalmente está viendo, me gustó, la verdad sí lo recomiendo”.

Por último, un actor del CUT, de 28 años de edad, que no dijo su nombre, opina sobre la puesta en escena “Quisiera ser Hugo Arrevillaga” de Grupo Bestias:

“Me pareció un trabajo muy ingenuo, pero muy sincero, es muy claro que el director quiere decir algo, es su verdad, la de él y quiere compartirla con los que vengan y se me hace que a veces en el teatro, en el arte, se está perdiendo eso por tener grandes pretensiones y grandes discursos enredados, se queda... toma una distancia muy larga del espectador con el espectador y aquí quiere decir eso, soy el director, eso rescato la sinceridad”.

Respecto a lo expresado anteriormente por cada uno espectadores, podemos reafirmar que se trata de un público especializado, que si

bien, o conoce a uno de los actores, o forma parte del campo restringido del teatro, o le interesa y está involucrado con estas propuestas, más allá de encontrarse fortuitamente con las respectivas puestas en escena; A diferencia de los espectadores invitados por los actores o director y que se dedican a un campo totalmente diferente al teatral y aseguran que las propuestas que ven están innovando o que es diferente a las convencionales.

Otro de los hallazgos en la recopilación de estas opiniones fue que de acuerdo a la ubicación del espacio teatral donde se presentaba la obra y la trayectoria del director, el tipo de espectadores cambiaba, es decir, el público de la obra “Más allá del horizonte” de Alejandro Aragón, actor, director y académico del CEA, se conformaba principalmente de alumnos de dicha institución, productores, ejecutivos de Televisa, mientras que en “Campos en ruinas” del colectivo Campo de Ruinas, los espectadores eran en su mayoría estudiantes de la UNAM y personas de la zona.

Es así, como logramos aproximarnos a cómo opera la dinámica del público cultivado en el campo restringido del teatro, que si bien se presenta como un campo de acceso restringido, donde sólo los que cuentan con el capital específico necesario logran acceder, dicha característica es al mismo tiempo el fundamento de su existencia y conservación.

Conclusiones

A lo largo de la investigación pudimos desentrañar las lógicas del funcionamiento del campo teatral en la Ciudad de México a partir de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, que desde el principio fue una experiencia reveladora, ya que nos permitió entender estructuralmente el campo teatral, pues lo que al inicio apuntaba a una investigación cuya conjetura inicial abría la discusión de cómo se configura un pacto de atención en una puesta en escena presentada en un espacio no convencional, se fue transformando según los hallazgos, y nos encontramos, al menos en lo que pudimos observar de nuestro universo de estudio, con un campo teatral fuerte y visible.

Hemos observado que el movimiento teatral que se está gestando desde la periferia del campo restringido del teatro no sólo se debe a los agentes recién egresados de las diferentes instituciones teatrales que buscan presentar su trabajo, sino también, como lo expresaron Gabriel Yépez, Rodolfo Obregón y Amador Martínez, pareciera que cada vez hay un interés mayor por hacer teatro, lo cual también se da por parte de los agentes que no necesariamente estudiaron en escuelas como la ENAT, el CUT, la UNAM, Casa Azul o Casa del teatro. Es decir, de todas las personas que quedan fuera al hacer el examen de admisión en dichas escuelas, hay quienes siguen activos

dentro del campo, los denominados *talleristas*, por lo que buscan espacios donde presentar su trabajo, como bien lo mencionó la actriz Martha Tapia de Sonora, una de los agentes que asistió al primer grupo de enfoque que llevamos a cabo.

En los grupos de enfoque realizados, pudimos notar que muchos de los agentes egresados de las instituciones legitimadas, intentan posicionarse dentro del campo teatral al terminar sus estudios, aunque cuentan con la oportunidad de presentar su trabajo en los teatros pertenecientes a sus respectivas instituciones ello dura poco, por lo que les es necesario buscar espacios donde presentarse para seguir siendo visibles dentro del mapa teatral. Al no contar con el presupuesto para rentar un teatro, o con el prestigio para presentarse en los teatros que son reconocidos por el gremio teatral, es decir, prefieren presentarse en el Teatro El Galeón, en vez de presentarse en algún teatro del IMSS; buscan espacios que están fuera del circuito reconocido del teatro, pero que en la periferia han comenzado a cobrar importancia.

Debido a lo anterior, encontramos que la mayoría de los agentes expresan que hacen falta espacios teatrales donde llevar sus propuestas. Estos agentes consideran que al presentarse en un teatro reconocido adquieren capital simbólico y económico que no obtienen tan fácilmente en espacios alternativos, a menos que se

gestione un espacio alternativo por agentes legitimados, como es el caso del recién fundado Foro “El Bicho”, pues resulta interesante que dual escribir este trabajo uno de los agentes entrevistados, el dramaturgo, actor y director David Gaitán, junto con otros creadores escénicos que buscan espacios no convencionales para presentar sus puestas en escena, inauguraron dicho espacio el 27 de febrero del presente año y que de acuerdo a una entrevista que dieron para el periódico *Reforma* aseguran que por la falta de espacios decidieron reunirse y abrir ese foro para los nuevos creadores, a pesar de que lo que encontramos a lo largo de la investigación es que no se trata de una falta de recintos teatrales, sino de la dificultad de acceder a éstos.

A través de la redes sociales pudimos observar el apoyo a este foro por parte de agentes que son reconocidos en el campo de la producción restringida del teatro como el director y académico Martín Acosta, el filósofo y dramaturgo Hugo Hiriart, el grupo Lagartijas Tiradas al sol, así como Edgar Chías, es decir, se trata de un foro inaugurado por agentes legitimados o que están en vías de serlo que añaden un espacio teatral más a lo que el director, académico e investigador teatral, Rubén Ortiz, denomina el circuito “rococó” (Roma, Condesa y Coyoacán) ya que para Ortiz son en estas zonas donde se concentran los espacios teatrales. Este fue otro de los hallazgos, la concentración de los teatros reconocidos en

determinadas zonas de la Ciudad de México, pues de los 104 teatros que existen en el Distrito Federal, la mayoría de los agentes quiere presentarse en aquellos que cuentan con una validez dentro del campo teatral que no sólo son pocos a comparación de la cantidad total, sino que están concentrados en ciertas zonas de la ciudad, lo que incide en el tipo de público que acude a ver estas propuestas.

Los agentes que entrevistamos coincidieron, prácticamente en su totalidad, en reconocer en los agentes e instituciones legitimadas y en sus prácticas a los principales causales de la situación actual del teatro, los cuales están a cargo del otorgamiento de becas, el acceso a festivales y la asignación de espacios, por ejemplo. De ahí, que haya un dicho generalizado en el campo estudiado: *no hay espacios suficientes para presentar las propuestas y proyectos de todos los agentes involucrados*, lo cual propicia la producción de puestas en escena en espacios .alternativos. Es así, que los espacios reconocidos dentro del campo de la producción restringida del teatro se convierten entonces en un bien escaso ypreciado.

Así como encontramos que la lucha entre los agentes tiene que ver con alcanzar los espacios legitimados, hay intereses fundamentales por los cuales los agentes luchan. Por una parte está la ya mencionada lucha por acceder a los espacios validados por el

gremio teatral, por otra parte, esta la lucha de los agentes por conseguir becas de financiamiento para sus proyectos, las cuales también legitiman a los agentes; y por otra parte, está la lucha para poder pertenecer a los proyectos que manejan las instituciones culturales, ya sean los proyectos de la UNAM como el Carro de Comedias, y hasta los proyectos de la Compañía Nacional de Teatro.

El tema del acceso a los proyectos que impulsa la UNAM, y el de la Compañía Nacional de Teatro, fueron debatidos en el grupo de enfoque que se llevó a cabo el día 19 de octubre de 2012. Agentes como Francisco Pita, actor egresado de la Facultad de Filosofía y Letras, y Mireya González, actriz egresada del CUT, hablaron de los requerimientos para ser aceptados en proyectos como por ejemplo, el Carro de Comedias, mencionando que hay una preferencia de los agentes encargados de conformar el elenco por los actores egresados de la Facultad, la ENAT o el CUT, y que el tabulador de pagos a cada actor, depende del número de obras en las que haya participado anteriormente para la UNAM, es decir, a más proyectos en que haya sido aceptado mayor es el pago.

Un dato peculiar y que corroboramos en algunas entrevistas y sobre todo en el grupo de enfoque, es que la mayor parte de los actores que se presentan en lugares alternativos expresaron que al hacer

este tipo de teatro no obtienen recursos significativos, por lo que buscan otra forma de obtenerlos. En algunos casos hay quienes para poder tener una entrada económica que les ayude a sustentarse venden accesorios, o asisten a todo tipo de castings para obtener algún papel en un comercial o una película. Algunos de los agentes subsisten del financiamiento institucional y de la docencia.

Al inicio de ésta investigación decidimos indagar en las puestas en escena que se llevan a cabo en espacios alternativos, pues creíamos que en la configuración del *pacto de atención* era determinante el espacio físico en el que dichas propuestas eran presentadas, sin embargo, uno de los principales hallazgos fue que si bien el espacio es una condición necesaria para la conformación del *pacto de atención*, no es suficiente, ya que en la puesta en escena interviene un conjunto de elementos que contribuyen a que se genere un determinado *pacto de atención*. Estos elementos van desde la dramaturgia, la música, el video, las telecomunicaciones, el uso de las computadoras hasta la escenografía.

En el caso de la dramaturgia encontramos que hay agentes como Edgar Chías y Mariana Gándara, que desde la escritura de un texto dramático proponen el espacio, la forma de relacionarse con el público y las condiciones en las que quieren que se desarrolle la obra, lo que determina de entrada el *pacto de atención*. Hay

quienes al ver un espacio se inspiran en él para escribir una obra de teatro para éste, o bien, incluso hay grupos como Campo de Ruinas que no parten de un texto dramático, lo que también genera otro tipo de relación con el público.

La música es otro de los elementos determinantes en la configuración del *pacto de atención*, pues contribuye a la creación de ambientes, ya que si ésta es en vivo se establece otro tipo de relación con el público que si sólo funciona como puente musical. Por otro lado, el uso de las telecomunicaciones en el caso de Teatro Ojo, invitan al espectador a participar de una forma distinta a la convencional, lo que constituye un determinado *pacto de atención*; así como el uso de las computadoras y el video sugiere al público relacionarse de una manera específica con la puesta en escena. También encontramos que los elementos escenográficos intervienen en la conformación del *pacto de atención* pues, en el caso de Mariana Gándara, éstos son fundamentales en la relación que los creadores establecen con el público, ya que los espectadores contribuyen con objetos personales para que formen parte de la escenografía de la puesta en escena.

Otro de los hallazgos es que la mayoría de los agentes entrevistados dudan en denominar sus puestas en escena como teatro, ello tiene que ver con cómo los agentes que cuentan con una vasta

experiencia en el campo teatral reconocen éstas prácticas teatrales, sin embargo, es cierto que el concepto de teatro atraviesa por una crisis, pues hay una redefinición constante de éste que el mismo gremio teatral se ha encargado de cuestionar. Esto se debe a que ahora existen una multiplicidad de formatos escénicos que responden a la historicidad del campo teatral, así como al contexto en el que éste se desarrolla actualmente.

Al hablar de formatos, es importante rescatar que uno de los hallazgos que contribuyeron a la comprensión de la escena contemporánea en la Ciudad de México, fue la distinción entre el espacio físico, (teatro, foro, lugar) y el formato de la puesta en escena; ya que al encontrarnos con teatro hecho fuera de los recintos teatrales convencionales que seguía respetando las convenciones del teatro tradicional, nos dimos cuenta de que el teatro alternativo va más allá del espacio en el que una puesta en escena se presenta, ya que incluso en un teatro a la italiana se puede presentar una puesta en escena no convencional, pues influye la exploración del espacio, así como la forma en que los creadores disponen de éste.

Aunque la puesta en escena está conformada por un conjunto de elementos que cada uno de los creadores elige para la construcción del montaje, encontramos que la puesta en escena también está

condicionada por el financiamiento institucional, como las becas del FONCA o el EFITEATRO, ya que en cierta medida determinan el tipo de espacios en el que se pueden presentar, e incluso en algunos casos los elementos que pueden utilizar. Esta regulación por parte de las autoridades institucionales también influye en la denominación que los creadores le dan a su práctica teatral, pues para poder obtener una beca es necesario que cada propuesta encaje en lo que los agentes institucionales denominan como: teatro; lo que presenta una serie de dificultades para agentes como Edgar Chías que apuestan por un teatro no convencional.

Un hallazgo extra en nuestro trabajo, fue el poder darnos cuenta que, aunque no estaba en nuestra metodología el análisis del público, a partir de la observación y las entrevistas informales que ahí realizamos, pudimos percatarnos, no sin sorpresa, que un buen porcentaje de las personas que asisten a funciones de teatro realizado en escenarios alternos, son los mismos miembros del campo y no públicos distintos, lo que nos hace plantearnos interrogantes sobre esta práctica. Pues siendo un campo de acceso restringido, lo que ahí se produce es un teatro para productores. Ya que observamos que son los propios creadores los que asisten como público a las puestas en escena que se generan dentro de la producción restringida, pues si existe una intención de aproximarse al público, es todavía más fuerte la necesidad de ser reconocido por

sus iguales; ya que su público es también su competidor.

Si bien, encontramos ejemplos en los que podamos hablar de que se suscita un diálogo entre los creadores y los espectadores. Observamos que muchas de estas propuestas tienen una tendencia a generar espacios de convivencia después o durante la función entre los mismos espectadores. Un ejemplo de esto es la tertulia que organiza Grupo Bestias al término de sus funciones en la cafetería-tienda-bar "I Love Myself", la convivencia que se da entre el público durante toda la función de "Mar de Fuchi", y sobre todo al terminar ésta, cuando se les invita comida y que compartan su opinión de la obra en presencia de todos los asistentes; las presentaciones del grupo La Escafandra con la técnica de Teatro *Play Back*, donde algunos de los espectadores compartían historias personales mientras otros los escuchaban, y lo hecho por Teatro Ojo, con "Lo que viene" y el colectivo Campos de Ruinas, con la puesta en escena del mismo nombre, en donde los espectadores podían expresar emociones y sentimientos, e intercambiar impresiones entre ellos, aunque estos dos últimos tienen una mayor relación con una expresión política por parte de los espectadores.

Creemos que carecen investigaciones que giren en torno al público, que den información más precisa sobre si realmente le interesan a los espectadores este tipo de propuestas donde se les trata de

involucrar más, de cual es la forma en que les gusta ser partícipes, y por qué, e incluso qué es lo que piensan al escuchar la palabra teatro.

También serían necesarias investigaciones en torno a la figura de la Compañía Nacional de Teatro desde el punto de vista de los agentes, ya que durante la investigación, encontramos que existe un descontento en torno a la CNT, en la que los agentes entrevistados lanzaron varias críticas, ya que, según ellos, la institución dirigida por Luis de Tavira no tiene un interés por acercarse a su público, además de que creen que hace falta una mejor distribución del gasto público; lo que nos lleva a que los agentes pertenecientes al campo de la producción restringida no están de acuerdo con la administración de la CNT ni la consideran representativa dentro del campo.

Aunque nuestra investigación la delimitamos solamente a la Ciudad de México, tuvimos la oportunidad de conversar con personas de otros estados de la República, los cuales están generando una ruptura en la forma de hacer teatro, este es el caso del grupo liderado por Ángel Hernández, quien con el festival "Teatro para el fin del mundo" intenta acercarnos a las intervenciones que distintos grupos de teatro realizan en Tampico, o bien el caso del que nos habló el académico Esteban Montes, quien nos comentó que en el

estado de Oaxaca hay una compañía que interviene los mercados y buscan generar un pacto de atención diferente al convencional con el espectador, lo cual nos lleva a reconocer que este tipo de teatro no solamente se está generando en la capital del país, por lo que sería necesario indagar en el quehacer teatral que se está gestando en el interior de la República.

A lo largo de esta investigación, fuimos testigos de un campo en el que los conceptos se están reformulando, en el que conceptos como puesta en escena, actores o teatro están en crisis, ya que los mismos agentes no saben como definir sus prácticas artísticas. Son varios los grupos, colectivos y compañías que apuestan por esta forma de hacer teatro, por lo que entendemos que este tipo de prácticas están tomando fuerza, pues se está gestando una comunidad con intereses en común, que puede devenir en una lucha campal en donde la apuesta estará dada a partir de estas nuevas formas de relacionarse con los espectadores, que eventualmente deberán ser aceptadas como teatro por el campo teatral, o en su defecto, como nuevos conceptos de las teatralidades contemporáneas; mientras esto llega, observemos como el escenario no se crea ni se destruye, sólo se transforma.

Bibliografía

Alcázar, Josefina (2011), *La cuarta dimensión del teatro. Tiempo, espacio y video en la escena moderna*, México: INBA.

Andión, Eduardo, Diego Lizarazo, Margarita Zires (2007), *Interpretaciones icónicas: estética de las imágenes*, México: Siglo XXI Editores.

Azar., Héctor (2004), *Cómo acercarse al teatro*, México: Ed. Plaza y Valdés.

Bourdieu, Pierre (1990), *Algunas propiedades de los campos*, Sociología y cultura, México: Grijalbo.

Bourdieu, Pierre (2011), *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires: Siglo XXI . Editores.

Bourdieu, Pierre, y L. Wacquant (1995), *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México: Grijalbo.

Charaudeau, Patrick (2009), “El contrato de comunicación en una perspectiva lingüística : convenciones psicosociales y convenciones discursivas”, disponible en: www.patrick-charaudeau.com
Accesado el 3 septiembre de 2012.

Olgúin, David (2011), *Un siglo de teatro en México*, México: Fondo de cultura económica.

Eco, Umberto (1981), *Lector in fabula*, Barcelona: Editorial Lumen.

García Gómez, Angélica (2007), “Alejandro Jodorowsky en México”, disponible en: www.citru.bellasartes.gob.mx Accesado del 25 al 28 de febrero de 2013.

Genette, Gerard (2000), *La obra de arte II. La relación estética*, Barcelona: Ed. Lumen.

Gómez García, Manuel (1997), *Diccionario del Teatro*, España: Ed. Akal.

Guber, Rosana (2011), *La etnografía, método, campo, y reflexividad*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Martínez, Miguel (2006), *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*, México: Trillas.

Pavis, Patrice (1998), *Diccionario del teatro, Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós.

Ponce, Armando (2003), *México: su apuesta por la cultura*, México: Grijalbo.

Quijano, Alejandro Julio (2006), “Su vida por un musical”, disponible en: www.eluniversal.com.mx. Accesado el 17 de marzo de 2013.

Vela Peón, Fortino, (2004), “Un acto metodológico básico de la investigación social: la entrevista cualitativa”, en: *Observar, escuchar y comprender sobre la tradición cualitativa en la investigación social*, coor. María Luisa Tarrés, México: Miguel Ángel Porrúa.

Páginas web consultadas:

<http://www.eluniversal.com.mx>

<http://www.jornada.unam.mx>

<http://latempestad.mx>

<http://www.letraslibres.com>

<http://www.milenio.com>

<http://revistareplicante.com>