



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

**APUNTES PARA UNA SOCIOLOGIA DEL
TEATRO EN LA CIUDAD DE MEXICO.**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN SOCIOLOGIA

P R E S E N T A :

ISTAR CARDONA PEREZ

295346

ASESOR: LIC. SERGIO COLMENERO DIAZ-GONZALEZ





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Tesis dedicada a la bagre y familia que la acompaña...

A los compañeros de viaje (asesor, compadres y comadres),

A los más entrañables,

A quien llegó...

Índice

Introducción	pag.1
I. El escenario y la tramoya: planteamiento del problema	pag.5
a) El teatro como área de estudio social	pag.5
b) Conformación del estudio	pag.7
II. Se levanta el telón: breve revisión de los escenarios	pag.17
a) La función social del teatro y sus géneros	pag.18
b) Desarrollo del teatro en México	pag.34
c) Las políticas oficiales	pag.45
III. El teatro en acción: los montajes	pag.54
a) La producción teatral	pag.54
b) Lo que se ha visto: datos sobre los montajes (90-95)	pag.59
c) Análisis de los montajes: un primer acercamiento	pag.68
IV. Pensar el teatro: las propuestas	pag.78

a) Discusiones en torno al quehacer teatral	pag.79
b) La relación del discurso teatral con el contexto social	pag.91
c) Los grupos teatrales alternativos: la respuesta de los movimientos sociales	pag.95
V. Conclusiones	pag.99
Apéndices	pag.105
Bibliografía	pag.117

Introducción.

Al tomar al teatro como objeto de estudio hago práctica mi convicción de que la disciplina teatral, por ser un presentador estético de la realidad, humaniza; sensibiliza en cuanto nos pone enfrente segmentos de vida, amplía nuestra capacidad de visión pues nos muestra otros puntos de vista, no nos deja ajenos a lo que percibimos de frente. Y la sociología requiere capacidad de asombro y un afán obstinado por intentar mejorar lo que consideramos perfectible en nuestro entorno. O por lo menos así debería de ser.

Estas reflexiones no son producto de la exaltación anímica propia de los sociólogos, o no totalmente, sino de la unión de dos experiencias: como incipiente directora y actriz, y como aspirante a investigadora social.

El hecho de haber tenido una doble formación como teatrera y socióloga, me ha permitido reflexionar sobre el teatro analizado con las herramientas de la sociología: he ido desechando ideas sobre mi misma concepción del drama, pero al mismo tiempo he conocido y he percibido a través de la investigación nuevas ideas sobre la función social del teatro.

El estudio no pretende ser un análisis exhaustivo de las temáticas y políticas teatrales en confrontación al contexto social. Lo que se intentó fue establecer una revisión sobre lo sucedido en la Ciudad de México en torno a éste tema, por lo que la presente tesis presenta lagunas, tanto en información como en análisis, que pudieran defraudar a aquellos que leyeron con ilusiones el título.

La tesis se enfoca a presentar un panorama general del teatro en la Ciudad de México durante los últimos años, apoyado en la revisión histórica (monográfica), el dato duro sobre los montajes y el análisis de lo que, en bloque, esos montajes, así como las discusiones y problemáticas de la actividad teatral en sí nos pueden decir sobre el teatro y sobre nosotros mismos.

Es importante señalar que la historia de los estudios sobre teatro y quehacer teatral en México es larga, y accidentada. Existe un número respetable de libros que hablan sobre el teatro en México, pero son más los que tienen un enfoque teórico del "deber hacer", de lo que el teatro es y debe ser a nivel ideal, que aquellos que hablan sobre lo que el teatro es en verdad, hoy y aquí, qué le pasa, de qué adolece, de qué puede morir y qué es lo que lo

podiera salvar (o cómo darle una muerte digna). Para este último tipo de análisis lo que se requiere es de una revisión periódica que se enfoque sobre los últimos acontecimientos.

Han sido pocas las publicaciones periódicas que se han dedicado de forma total a analizar el fenómeno teatral. Las revisiones emprendidas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y por la Universidad Veracruzana empezaron en la década de los cincuenta-sesenta con mucho entusiasmo, pero al paso del tiempo los números se fueron volviendo irregulares, faltaba apoyo, y por inanición murieron.

Hoy en día, con la creación del Centro de Estudios Teatrales Rodolfo Usigli (CITRU), dependiente del INBA se pretende continuar con esta revisión periódica que el teatro mexicano necesita. Esta tesis está basada casi totalmente en los datos que ofrece a través de sus publicaciones el Centro. Pero aun subsiste la irregularidad en la entrega del dato confiable. Por supuesto que las publicaciones que realiza el CITRU son de reciente factura, por lo que esto pudiera ser nada más una situación transitoria. De todos modos agradezco el haber contado con el material publicado por el Centro, pues sin él el trabajo hubiera sido más lento y engorroso.

Es precisamente debido a lo expuesto líneas arriba que el trabajo finalmente fue manejado como una tesis monográfica. La carencia de estudios relacionados con el área (sociología del teatro), aunque no es absoluta, no permite el despegue de un análisis concreto y exhaustivo. Hay que empezar a construir los peldaños de la escalera. Una primera revisión del encuentro de lo social y lo teatral dentro de los últimos años en México es necesaria si se quiere proceder a diseccionar rigurosamente fenómenos específicos como pueden ser la aparición de nuevos actores sociales en la producción teatral, el comportamiento de públicos, los nuevos lenguajes escénicos o la relación (¿simbiótica o parasitaria?) del teatro y la televisión. Por supuesto que dado este primer paso, los siguientes que yo dé serán en una dirección más concisa.

La elaboración de la tesis utilizó más tiempo del que hubiera querido, y menos tiempo del que se requiere para un estudio de este tipo, aunque tal vez esta percepción se deba a que uno siempre quiere ver como el sujeto más importante aquel que las ganas le señalan.

No me queda más que agradecer a mi familia, a mis amigos, a mi asesor Lic. Sergio Colmenero, y en general a todos aquellos que pese a mi sano pesimismo siempre creyeron que ésto iba a salir bien. Vaya pues por ellos.

I. El escenario y la tramoya: planteamiento del problema.

En éste primer capítulo de la tesis planeo esbozar una explicación referente a por qué tomar al teatro como tema de una investigación de corte sociológico, así como dar las claves metodológicas sobre el estudio.

a) El teatro como área de estudio social

“Desde las butacas se va forjando una sociedad”

Carlos Monsiváis.

Una de las ideas centrales del trabajo, y punto de partida de la investigación es que el teatro nació como juego ritual que permitió a los hombres constituidos en comunidad dar realidad a la vida y a los conflictos sociales, por lo que la dramatización no es mero reflejo mecánico de vida. Esta idea no es nueva. Se encuentra desarrollada en trabajos de teóricos teatrales como los de Artaud y Mac Gowan, pero me hizo sentido la hipótesis, y me permití retomarla y ampliarla. Me explico: la vida representada,

sintetizada y detallada como la muestra el teatro es más fácilmente asible, asimilable desde la conciencia, no se escapa entre los recovecos de la cotidianidad. Dicho coloquialmente, podemos sentarnos con toda tranquilidad a observar las mil y una circunstancias de nuestra vida, verlas desde afuera y analizarlas, no nada más transcurrirlas.

Es de esta idea que parte la afirmación de que el teatro nació para dar realidad a la vida. Mientras es representada la existencia humana, podemos realizar exorcismos sobre lo negativo y ensalzar lo positivo, podemos sacralizar normas de vida en sociedad, podemos ritualizar, como trascendente, nuestro ser y estar. Podemos mostrarnos nuestra imagen como es y modificarla como quisiéramos que fuera. Esta es una primera idea sobre la función social del teatro.

Partiendo de esta primera idea, un segundo punto se refiere a que esta función del teatro, atracción lúdica-ritual, se ha diluido y en parte se ha ocultado al complejizarse la práctica teatral. Subyace el elemento ceremonial, pero al colgársele etiquetas al teatro en general, parece que sus cargos se han ido diversificando: el teatro ha sido y es rito, juego, arte, tradición histórica, tribuna de ideas, atracción, espectáculo y entretenimiento, mercado de almas y cuerpos, comercio lucrativo.

b) Conformación del estudio.

“-Ya estudiaron el arroyo?”

-El arroyo todavía no... los arroyos se estudian después de la escritura árabe y la cibernética...”

Milos Macourek. El juego de Zuzanka.

El objeto de estudio será, parafraseando a Georges Gurvitch en su **Sociología del teatro**, la relación funcional de nuestro teatro actual con los marcos sociales reales. Es decir, intentaré analizar la trama de relaciones existentes entre el teatro y la sociedad mexicana, así como la forma en que el teatro observa y expone nuestra realidad.

No hace falta ningún estudio para percatarnos que atravesamos un estado de crisis que se manifiesta en todos los niveles. Esto ha generado un profundo malestar al interior de la sociedad. El frágil equilibrio que guarda la conciencia colectiva al acercarse el fin de milenio (y las paranoias que la circunstancia origina) se ve afectado por la carencia de expectativas con vistas al siglo veintiuno. Estamos en la época del fin de los paradigmas, la

ausencia de utopías, el nihilismo absoluto, el mal interpretado “fin de la Historia”.

El teatro en lo particular sintetiza esas formas y circunstancias y las vuelve parte de sus temáticas, las incorpora a su anecdotario.

Se ha dicho que en épocas de transición, de profundos cambios, las artes en general se radicalizan, se dividen entre lo auténticamente propositivo y la utilización de la forma (en detrimento del contenido) para mediatizar, y de alguna forma adormecer la conciencia de la sociedad. En este sentido mis hipótesis son: si se afirma que el teatro desempeña el papel de filtro de la experiencia común al encarnar la problemática que vive una sociedad determinada en un tiempo determinado, *entonces el teatro mexicano debe de reflejar, tanto en la temática de los montajes como en la concepción de los mismos y en las discusiones que alrededor de su práctica se originan, la situación de crisis y malestar que se vive en la sociedad mexicana.*

Esta relación entre las circunstancias particulares del momento mexicano y el teatro que actualmente se produce puede, a mi entender, manifestarse en dos sentidos: a) *por un lado se generará un teatro que,*

consciente o inconscientemente, intente alejar al público de los temas neurálgicos de la problemática nacional. Puede existir disparidad entre los niveles de calidad con los que se haga este tipo de teatro, se pueden tratar otros problemas con un enfoque serio y exhaustivo, pero los nudos focales de lo prioritario en nuestra lista de dilemas no aparecerán sobre escena. b) Por otra parte, creo que dentro de algunos grupos sociales existe un verdadero interés por tratar estas cuestiones, pero es demasiada la cercanía con los sucesos como para que su tratamiento no incomode, por lo que estas temáticas se encontrarán soslayadas dentro del discurso de quienes hacen teatro, tanto en los montajes como en las discusiones suscitadas en torno a la práctica. Por ejemplo, para tratar el tema del poder se recurrirá a obras del repertorio clásico y se establecerá un tibio paralelismo con lo que ocurre en México, o se generará una discusión sobre el nacionalismo en el teatro, para enseñar por detrás de los cortinajes, la opinión de ciertos sectores sobre la integración de México al esquema globalizador.

La somera revisión de las relaciones existentes entre el arte, en este caso el teatro, y la sociedad, me ha llevado a analizar las diferentes vías de investigación para abordar de forma más concreta esta interacción. Sin perder de vista este punto (la interacción general teatro-sociedad), pues de lo

contrario se corre el riesgo de caer en un estudio sesgado y fragmentario, el estudio sociológico del teatro puede enfocarse en áreas específicas del encuentro entre lo social y el drama escénico, puesto que el total del análisis se presenta descomunal y se antoja poco asible. La descripción de estas áreas es un mero recuento de las diversas maneras de abordar, sociológicamente, el fenómeno teatral según la división realizada por Jean Duvignaud. Hacia el final especificaré sobre cual de estas trabajaré.

La primera de estas divisiones es la del análisis de la morfología de la representación, o la forma en que se representa una idea de acuerdo a la visión que de ella tenga quien pone en práctica la acción teatral, ya sea dramaturgo, director o actor, qué se representa y cómo se representa, y de qué modo la experiencia colectiva influye en la visión individual del creador.

La segunda de las divisiones se refiere al análisis y crítica de la obra. Podríamos llamarlo el reflejo -analítico- del reflejo -representado teatralmente-. Se enfoca hacia las explicaciones que de la obra teatral proporcionan tanto los espectadores especializados, la crítica en este caso, como el público en general.

El tercer rubro se enfoca al análisis estadístico del público, pero un estudio sobre públicos teatrales corre el riesgo de caer en la sociografía¹ si no se toma en cuenta lo que el sociólogo Jean Duvignaud define como *espera*, o la expectación del público por un lado, a obtener la saciedad inmediata de su ansia de entretenimiento, y por otro a reconocerse, dentro de una obra, con una figura que corresponde a sus intenciones menos exteriorizadas.

La última área, y en la que me extenderé por ser sobre la cual trabajaré, se refiere al estudio de los cambios de función de la representación teatral dentro de la sociedad, de los status y los roles representados: "...función se refiere a la contribución de cualquier punto social o cultural para la supervivencia, persistencia, integración o estabilidad de la sociedad como un todo."² Más referido a las relaciones existentes entre los medios de expresión-comunicación y la sociedad, Mauro Wolf cita un ensayo de Wright en el que se inventarían estas relaciones: "En particular el objetivo es el de articular las funciones y las disfunciones latentes y manifiestas de las transmisiones

¹ Manejo de datos estadísticos cuantitativos.

² Chinoy, Eli. *Introducción a la sociología*. pag. 42.

periodísticas, informativas, culturales, de entretenimiento respecto a la sociedad, a los grupos, al individuo, al sistema cultural.”³

La pregunta aquí es ¿qué función social guarda el teatro en su momento actual?. Habría que averiguar si sigue siendo (o en el caso mexicano no lo ha sido) entre otras cosas el exorcizador estético de nuestras angustias colectivas: “por lo menos, la obra más importante de una época desempeña el papel de filtro de la experiencia común, pues encarna a través de la coherencia de un sistema y un estilo, los problemas posibles que sus coetáneos pueden hallar y a veces resolver en la vida práctica.”⁴

Esta función presentará matices o de plano mutará dentro de diferentes tipos sociales, los cuales precisamente se diferenciarán por sus particularidades entre las que destacan la disposición de los status y la conformación de los roles, entendiendo que... “Status es la posición (del individuo) con respecto a otras posiciones; rol es la pauta de conducta de todas las personas que ocupan un status determinado.”⁵ Existe un paralelismo manifiesto que el teatro establece con el ámbito de lo social al poner sobre la escena personajes que poseen status (sintetizados para poder dar cuenta mejor de la dinámica social) y encarnan roles. “Los conceptos de

³ Wolf, Mauro. *La investigación de la comunicación de masas*. Pag. 73-74.

⁴ Duvignaud, Jean. *Sociología del arte*. Pag. 29.

⁵ Chinoy. Op. cit. Pag. 49.

rol y status son los instrumentos mediante los cuales las concepciones de la sociedad como grupos y relaciones pueden ser integradas en forma sistemática con las de la sociedad como instituciones”⁶ En nuestro contexto social, ¿los status y los roles personificados corresponderán en síntesis al contexto del que surgen?

Al hacer la revisión de la interacción teatro-sociedad, el ámbito del análisis es en extremo amplio: la magnitud del proyecto me iba a conducir a hacer una descripción más o menos somera de las características del teatro en México, y cómo éste se relaciona, básicamente en sus temas, con la problemática social actual, con lo que no iba a hacer sino caer en una relación causa - efecto sumamente primaria y ciertamente inútil. Otro de los impedimentos es que no cuento con las herramientas necesarias para establecer estadísticas confiables sobre el público que asiste a cada uno de los sectores teatrales. Una estadística de la conformación social del público que sea verificable necesita de una muestra de representatividad que en estos momentos no estoy en condiciones de obtener, ya no se diga un análisis de las motivaciones o espera del público de la que habla Duvignaud.

⁶ *ibid.* Pag. 55.

Por lo anterior he decidido enfocar mi investigación al análisis de la función social del teatro en el actual momento mexicano, y de los roles y status analógicos entre nuestra sociedad y nuestro teatro. A ello me han llevado las consideraciones sobre la función de concientizador o enajenador que tiene el teatro hoy en día, al igual que los planteamientos que se me hicieron sobre quién ejerce la función teatral (en referencia a un grupo social que se defina por sus particularidades económicas, políticas o educativas), cuál es el mensaje explícito - implícito que se da pertrechado por un tema en particular, y si la relación de los roles y status sociales y teatrales es sintética y concreta, o por el contrario, no se pueden hallar puntos de encuentro claros.

La investigación abarcará, independientemente de la revisión histórica que es necesaria para no caer en vacíos abismales, aproximadamente diez años, de 1988 a 1997, en cuanto a la revisión general de montajes, políticas culturales que afecten dichos montajes y discusiones suscitadas en el ámbito teatral. Ahora bien, la revisión de los montajes teatrales, que son buena parte del dato duro en el que se sustenta esta tesis, comprenderá de los años 1990 a 1995, por ser los años de los que se cuenta con un recuento fiable de las obras de teatro montadas, recuento hecho por el CITRU (Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli).

1988 queda marcado como frontera de la investigación porque representa una coyuntura especial que dió inicio a una serie de etapas alternas en la vida mexicana: por una parte queda demostrado que los últimos gobiernos están decididos a darle continuidad a una política económica, el neoliberalismo, que para bien o para mal marcará toda una generación, y las expectativas de crecimiento que México pueda tener a futuro dependerán del manejo que sepamos hacer del legado del régimen salinista; por otra parte, las políticas culturales cambian y se generan nuevos significantes en la relación Estado – Cultura, como se demuestra a través de la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Finalmente, 1988 marca el inicio de la descomposición del sistema político, patente desde la conciencia de la población. Todo esto por fuerza también marcará la vida teatral, aunque sus efectos no puedan ser apreciados de inmediato.

El fenómeno de la relación social-teatral será analizado desde nuestra ciudad, pues aunque la Ciudad de México ya no sea representativa de lo que ocurre en la totalidad del ámbito nacional, resulta un escenario muy elocuente puesto que los pobladores de esta área geográfica somos muchos y diversos, distintos; como ámbito dominante del centralismo que ha imperado en nuestro país, la Ciudad de México denota vicios que no son modificables a corto

plazo, como la escasa difusión cultural en cuanto a un proyecto homogéneo y unitario. Aun así las expresiones artísticas sobreviven: el teatro no acaba de morir como se predijo desde mediados de siglo. Eso sí, se expande a través de grupos y entre sectores sociales en su mayoría cupulares. ¿Acaso no es el Centro Nacional de las Artes una gran metáfora de la política cultural?

II. Se levanta el telón: Breve revisión de los escenarios.

Este capítulo pretende ser una revisión sobre el fenómeno teatral de forma tal que pueda proporcionar las claves necesarias para la comprensión del tema que se quiere analizar: qué es el teatro y por qué se considera que las artes son reflejo y alimento de las sociedades; explicar cuáles son los géneros teatrales, su significación y el por qué de su aparición en determinados contextos históricos; revisar el desarrollo del teatro en México y tratar de explicar sus significados a lo largo de la vida mexicana, así como las tendencias que ha seguido la institucionalización cultural dentro de la política mexicana de este último siglo.

a) La función social del teatro y sus géneros.

“Dios habla a través de los posesos”

Platón

“Dios es un nombre que designa a la colectividad”

Ernst Fischer

El arte, dicho en un sentido general, expresa una relación profunda entre el hombre y su mundo: el mundo que él se ha construido, el mundo lleno de objetos, de sensaciones, de otros hombres, el mundo que vive porque así le ha tocado. El arte manifiesta esa relación a través de prácticas estéticas que ponen en juego las sensaciones del hombre. El teatro es una de esas prácticas.

Dentro de la representación teatral procuramos dar fe de nuestra existencia como grupo social. Lo que es percibido al interior de la sociedad es re-vivido sobre un escenario después de atravesar el múltiple juego de espejos que significan las diferentes visiones de quienes intervienen en la creación teatral: el dramaturgo, el director, el actor y finalmente el público.

Se trata de un arte enraizado en la experiencia colectiva, tanto en su génesis como en su final proyección.

El mismo surgimiento del teatro denota su acción religadora (de donde proviene el vocablo **religión**) cuando "...aparece en la sociedad como una forma explícita y ritual de manifestar los sentimientos religiosos; aquellos que, nacidos de la necesidad humana, tratan de expresar las causas racionales de lo vivido (...) Sentimientos y pensamientos que adquieren forma, imágenes y símbolos de la religiosidad, re-ligadores de la regularidad y la confianza colectivas, que el teatro, originalmente ritual, representa frente al conjunto humano." ¹ El acto teatral va más allá de lo escrito: la estética se transforma en acción social.

La efervescencia, el dinamismo de los grupos sociales se expresa a través de sus manifestaciones culturales, y éstas a su vez se gestan y se nutren de la vida social.

La representación de los roles, los papeles sociales que se evocan en escena provocan un reconocimiento, un rechazo, una protesta o una adhesión que se generan porque el teatro extrae segmentos de realidad. Estos segmentos son condensados, sintetizados y expuestos de acuerdo a las

¹ Azar, Héctor. Como acercarse al teatro. Pag. 7-8.

convenciones estéticas de su época, y a las convicciones ideológicas de quienes los recrean.

El teatro y la vida real crean una serie de roles que se complementan dentro del mosaico social, pero a diferencia de la vida real, la representación teatral no cambia de roles a lo largo de su discurso, ni niega los ya presupuestos, ni improvisa nuevos roles sobre la marcha: “La voluntad estética manda a la apariencia sociológica.”² Los personajes ya han sido fijados, establecidos por el propio autor. Lo que importa en la escenificación es la representación de los roles y su connotación simbólica dentro del juego de personajes.

La representación escénica otorga un grado de factibilidad a lo vivido: el grado de realidad que tiene lo que se repite. Pero estas re-creaciones de lo real también tienen que sujetarse a la temporalidad y espacialidad de sus paralelos cotidianos, por eso la escenificación también es efímera y cambiante. Esta característica del teatro proporciona al colectivo la posibilidad de incorporar nuevos mensajes, de transformar los roles no sobre una puesta en escena pero sí en el transcurrir de la historia del grupo. La representación formal (estilos, escenarios, vestuario) se transformará de

² Duvignaud, Jean. *Sociología del teatro*. Pag. 15.

acuerdo a como lo hagan las inquietudes sociales, los contextos dentro de los cuales se gestan las nuevas expresiones artísticas.

A pesar de la recreación de lo real que se lleva a cabo sobre la escena, en el teatro se maneja la convención de que todo lo que se observa sobre tablas es ficticio: es el trato no dicho entre el espectador y el mundo teatral. El público es sensible a la acción concreta mientras el ritual se lleve a cabo, mientras sea el tiempo y el espacio precisos de la representación. Pero no se es sensible a la fantasía cuando vemos al actor, despojado de la parafernalia, salir en ropa de calle al terminar la función, o al ver como el muerto se levanta a agradecer los aplausos. Se es sensible a la acción que los actores han puesto en movimiento ante nosotros, más aun porque ésta existe sin ellos. Como dice Aristóteles en la **Poética**, la tragedia no imita a los hombres sino a una acción y a una vida.

La diferencia entre la vida real y la ficticia que el teatro nos propone no es la simple confrontación entre una experiencia concreta y una imaginada, sino que la acción recreada se transforma en espectáculo, se muestra potencializada, magnificada.

Es en este mismo sentido que se manejan las simbolizaciones dentro del espectáculo teatral.

La ceremonia teatral carece de efectividad real, no posee la capacidad de trasponer las barreras de la acción concreta. En el drama, la acción se retrasa indefinidamente y el obstáculo con el que choca el protagonista es magnificado. De esta forma, la impotencia social de la ceremonia teatral enriquece su poder de simbolización. La muerte en escena no es la muerte física, sino la espera de esa muerte ficticia. Se representa la acción no para realizarla sino para adoptar su carácter simbólico. La situación social-real conduce a la superación de la crisis y al arribo de nuevas y diferentes situaciones; la situación dramática prolonga *ad aeternum* una estructura que no supera ningún conflicto. La frontera entre el teatro y la vida social se encuentra en la sublimación de conflictos reales: la ceremonia teatral es una ceremonia real retenida, suspendida en un tiempo concreto. El teatro sabe que se encuentra al margen de una realidad concreta, que se trata de una realidad abstracta.

Otro punto de encuentro y diferencia entre la realidad social y la teatral, es la delimitación del espacio. En la actualidad, los lugares donde se manifestaba más vivamente la vida social en las ciudades han ido perdiendo sentido. Las plazas y paseos ya no tienen la capacidad convocatoria de antaño, ni las iglesias son los lugares de reunión que eran en el pasado; donde a pesar de todo, la colectividad todavía se reúne para manifestar su fe común

o hacer patente su cohesión, activar su dinamismo o procurar darle coherencia a su existencia como grupo social. Las extensiones sagradas están netamente delimitadas. Esta extensión no es solamente un espacio, es una extensión de participación, una confirmación del “nosotros” que los hombres en sociedad necesitan, el todo que es algo más que la suma de partes. El surgimiento del acto mágico que sólo es posible a través de la presencia colectiva.

El teatro también necesita un espacio dónde la disposición delimite a los participantes pasivos de los participantes activos. Antonin Artaud dijo que el espacio teatral es reflejo arcaico de la disposición tribal ante el suceso mágico. Los espectadores, los participantes pasivos, con su presencia prolongan la sugestión que los hombres sobre las tablas ejercen desde su espectáculo.

Así tenemos que el teatro es acción social, pero no una acción concreta sino recreada; más que realidad en sí es recreación de realidad. Al igual que la realidad requiere de un tiempo y un espacio para ser vivida, pero esa dimensionalidad se encuentra sujeta a las mismas reglas del juego teatral, que como son impuestas por el teatro mismo, son coherentes en sí.

El teatro es una metáfora de realidad que pretende simbolizar el contenido mismo de la vida; no realizar acciones de vida sino mostrar sus códigos, sus significantes disociados de sus significados.

Es importante hacer notar una última consideración en el establecimiento de paralelismos entre el acto teatral y el acto social. “La representación dramática hace de la individualidad un sufrimiento, un suplicio.”³ Dentro de la escenificación, los personajes que no se acogen a la recreación de un lugar común, los personajes llamados individuo, se encuentran en el filo de la navaja que significa saberse entre la conciencia individual y la colectiva. La tragedia de Edipo no es la inconsciencia, sino la de saberse un individuo seleccionado al que la conciencia común le reprocha un crimen que él ignoraba. La individualidad resulta culpable al escaparse de las normas a las que se ajusta la colectividad. Al sentir que el hombre es atípico, no encuentra su reconocimiento en los demás hombres que conforman lo social. El teatro ayuda a mediatizar ese sentimiento confrontando en su seno lo colectivo y lo individual.

Así el teatro, ateniéndose a sus normas generales de acción, también se ha acogido a su capacidad de amoldarse a los diferentes vínculos que ligan los valores “civilizados” a la emoción. El teatro ha sido capaz de encaminarse por la línea más favorable para mediar entre la señalización de valores, aprendidos o asumidos, y la emotividad individual, y de esta forma generar un

³ Ibid. Pag. 27.

complejo de emociones colectivas. Puede decirse que tal es la función de los géneros dramáticos.

Varios autores proporcionan una amplia gama de clasificación para los géneros, pero generalmente se aceptan seis: tragedia, comedia, tragicomedia, drama, farsa y melodrama. Cada uno de ellos ha surgido de acuerdo a un contexto histórico, y su desarrollo se cumplió de acuerdo con la ideología dominante de cada etapa, pero guardan en sí elementos atemporales.

Hoy en día es difícil poder ubicar una representación dentro de un género específico. Las etiquetas se han mezclado, y de tarde en tarde aparece en escena un estilo recién llegado que produce nuevos híbridos. Pero lo específico de los géneros, algunas de sus particularidades, siguen estando presentes en las obras contemporáneas, por lo que su observación enriquece el análisis del contexto social.

Cuando los griegos instituyen la tragedia, más que un acto de entretenimiento, forjan toda una forma de expiación colectiva dándole elementos de control al público (la convención de que lo que se ve no es real). A través de la tragedia se expresan los valores que mantienen unido a un grupo social, y que al ser transgredidos alteran el orden natural (cosmos-caos) que sólo a través del sacrificio propiciatorio puede ser restablecido: el héroe

trágico debe autoinmolarse por el bien de la comunidad. En la tragedia se confrontan las pasiones individuales con el equilibrio colectivo, pero no hay posibilidad de entablar negociación. El castigo para el transgresor es la exclusión de una verdad objetiva: una verdad compartida por la comunidad. Esta exclusión puede ser representada por el destierro, la locura o la muerte. La tragedia termina cuando se llega al individuo como parte del colectivo, cuando el bien común triunfa simbolizando el retorno del orden, el reacomodo cósmico.

El público que observa el desarrollo del nudo trágico debe de experimentar, según Aristóteles, la *armatia* y la *catharsis*. La *armatia* es el sentimiento de terror y piedad que provoca el hecho trágico y la misma expiación del pecado, pues el espectador se reconoce en el héroe trágico, y también en el censor; no existe villano, sino el reflejo latente en cada uno de nosotros de la inconsciencia humana: sentimos terror por compasión, y piedad como un sentimiento de otredad. La *catharsis* es consecuencia de la *armatia*: es el sentimiento de necesidad de que todo se reordene, la necesidad de integramos al orden cósmico. La tragedia sirve para reafirmar nuestra convicción en la justicia, en la necesidad ineludible de las normas morales que rigen nuestra vida en sociedad.

La comedia es la forma antitética de la tragedia, y junto con ella son las formas más maduras de representación, pues son las dos primeras que sintetizan la realidad de forma tal que al polarizarla resulte más comprensible.

En la comedia sigue estando presente el temor reverencial hacia el orden establecido, pero se suaviza mediante el oportunismo: hay que aprender a vivir con ello. “El poeta cómico no expresa sus sentimientos directos, los disimula, los contradice con extravagancias.”⁴ La comedia trata sobre el nivel moral del individuo en confrontación con el nivel moral de la sociedad. Es una apología de valores sociales que garantizan la estabilidad del orden (mientras que la tragedia habla del orden mismo). El personaje cómico es un transgresor del orden, social y ya no universal, y como tal recibe el peor de los castigos: quedar en evidencia ante la colectividad y recibir su desaprobación. Se dice que la comedia alcanza su apogeo en sociedades en donde el poder lanza señas de adoctrinamiento al pueblo, o en sociedades donde las instituciones tambaleantes no pueden controlar la sátira. Dentro de la comedia, el castigo lo infringe el orden establecido, la sociedad representada por su mayoría o por aquel grupo que detente la capacidad del poder. La

⁴ Bentley, Eric. *La vida del drama*. Pag. 274.

comedia sirve para demostrar la inconveniencia de cierta actitud que provoque incomodidad en el colectivo.

Durante la Edad Media, de la tragedia se ocupa el mester de clerecía y de la comedia el mester de juglaría, pero ya la decadencia romana había disuelto los dos géneros. En la literatura del medioevo son las leyendas de caballería las portadoras de la escala de valores imperantes; pero extramuros, quien se ocupa de cantar la vida de los desposeídos son las consejas populares y la picaresca. Estos extremos pueden ser representados por el Arcipreste de Hita y las leyendas de la Trotaconventos, respectivamente.

De la fusión de estas esferas supuestamente opuestas del contexto social surge la Celestina, unión de lo culto y lo profano, encarnación de la posibilidad de establecer mediación entre lo divino (o las reglas de lo colectivo) y lo humano. La pregunta lanzada por la tragicomedia es si alguien que ha violado las reglas sociales del amor tiene derecho a vivir. Los personajes se presentan divididos en viciosos y virtuosos a través de una serie de alegorías. El público observa como cada episodio es un obstáculo de vicio que impide llegar a la meta virtuosa, y se identifica con esa posibilidad de diálogo entre lo correcto y lo incorrecto, pues a través de los hechos circunstanciales (causa-efecto) se muestra la tónica moral.

Todo género dramático corresponde al momento que lo hace surgir, pero a veces, bajo riesgo de convertirnos en estatuas de sal, debemos voltear a revisar el pasado: eso es lo que ocurre con el drama.

En el Renacimiento el hombre vuelve la mirada sobre lo que lo complejiza: fe vs. inestabilidad de la realidad, ser o estar, conciencia social vs. carga jurídica. El monólogo será la cúspide del texto dramático y la bocina a través de la cual el dramaturgo exponga sus dudas sobre su individualidad alterada por un complejo no únicamente colectivo, sino reglamentado, legalizado y con identidad. Entre Calderón, Bretón y Freud no existe una gran diferencia: regresamos la mirada hacia lo que -o quien- sustenta nuestro orden en busca de los significantes de nuestro vivir.

El lenguaje será un punto nodal en el drama renacentista, pues el idioma será la exaltación de una naciente identificación nacional, conocimiento-reconocimiento que deriva en el orgullo.

Los personajes se cuestionan sobre el libre albedrío y la responsabilidad que el hombre tiene con su propio destino. El drama nos remite a la individualidad-libertad, problema que la modernidad no ha resuelto. El verso del drama involucra la realidad aparente con la ideal, pero crea un nudo aparentemente irresoluble.

La farsa se mueve dentro de un no-realismo que alude a la verdad pero no la presenta en sus formas reales: desenmascarar, desnudar la realidad por medio de procesos de simbolización y sustitución. Sobre todo la sustitución genera el tono grotesco que se origina por la desnudez, por el acto pecado *in fraganti*, lo cual genera la risa. El chiste, dice Freud, es catártico. Es caricatura, *cari-cata* que agranda características determinadas con la idea de la burla.

En la farsa está presente el placer de contemplar lo ilícito. “En un arte como la farsa se corporizan los deseos de atacar las instituciones sociales” opina Bentley. Si la tragedia nos revela la expiación del pecado, la comedia invierte la lógica ética en el típico triángulo padre, madre, hijo, mientras que la farsa lo vuelve esposo, mujer, amante. Mediante la farsa saboreamos la aventura de cualquier ilícito de forma pasiva: necesitamos del sentido del humor para reprimir nuestros deseos más violentos. El chiste es la gratificación, poder-placer que se vuelve júbilo. Y el espectador tiene que traducir el símbolo o la gratificación en la realidad objetiva. La farsa nos presenta la disyuntiva de reír o llorar ante la misma situación (la graciosa amargura).

La farsa ya carga en sus espaldas el espíritu de la modernidad: los elementos humanos son más importantes que las situaciones.

La comedia construye instituciones, la farsa las destruye, las desmitifica: "La farsa nos da imágenes violentas de situaciones vividas, consciente o inconscientemente."⁵ Es el autoescarnio. La farsa se complace en su propia violencia.

Se ha dicho del melodrama que se trata de un drama renacentista decadente, o de una exaltación de la emotividad burguesa: querer sentir por sentir. El melodrama es el triunfo de lo subjetivo, nuestras pequeñas tormentas vuelven tormentosa toda nuestra vida.

Aunque el siglo XX sea la reacción ante el romanticismo, somos producto de una cultura melodramática. El melodrama oculta un temor ante la emoción en sí, retacándonos de falsas emociones. Bajo el esquema dulzón subyace el principio de dominación: le damos la forma de figura pública a una visión subjetiva.

En el melodrama persiste la pregunta: ¿qué es eso tan íntimamente propio que me conmueve, que me hace tener compasión de mí mismo? La autocompasión se presenta como la única forma soportable de atravesar los

⁵ Ibid. Pag. 223.

tiempos de tribulaciones. Piedad por el héroe, temor por el villano: se produce una idea de reconocimiento del yo, y de los otros como amenaza. El melodrama alude a nuestros temores más primarios; superstición, religión y fantasía empiezan a invadir nuestra realidad; neurosis y puerilidad confunden sus límites. Son los temores irracionales disfrazados de coherentes, los villanos inexplicables. El punto de vista del melodrama es paranoico, todo nos persigue. El melodrama corresponde a una visión infantil de la vida en la que todo es hostil, todo se exagera, todo es subjetivo. Es imaginativo, aunque carezca de inteligencia.

Sobre la farsa y el melodrama, vuelvo a citar a Bentley: “Uná generación atrás la gente solía hablar en contra de la idea de arte como evasión: se referían a la evasión de los problemas sociales. El melodrama y la farsa son formas artísticas de evasión, y de lo que intentan evadirse es no solamente de los problemas sociales, sino de toda forma de responsabilidad moral”.⁶ A este respecto, a lo que alude el autor es a la forma que tanto la farsa como el melodrama tienen de dejar al aire un juicio ético en torno al problema que desde las tablas se presenta; problema que, por otra parte, debe de tener una resolución a través de un juicio de valor según el mismo

⁶ Ibid. Pag. 237.

contenido de la obra, aunque esto sea de alguna forma más evidente en el melodrama que en la farsa.

Rescate de la farsa bajo un contexto modificado, el absurdo es un agregado de todos los géneros bajo la consigna de que la realidad perceptible resulta algo tan grotesco que no puede presentarse más que bajo la fórmula de lo simbólico, lo profundamente onírico. En el absurdo (o desde la perspectiva valleinclanesca lo esperpéntico) priva la idea de la existencia humana como una concatenación de actos y situaciones que devienen de estos actos crueles y profundamente trágicos, por más que (y aquí interviene lo fársico) lo absurdo mueva a risa. El absurdo parece ser el grito ante la idea moderna de que la vida tiende a un progreso lineal.

A través de los géneros dramáticos, el teatro pretende sublimar acciones humanas, llevando la existencia humana a un nivel de “espectacular”, o como dice Durkheim refiriéndose a la religión, elevar al hombre por encima de sí mismo, haciéndole vivir una existencia superior a la que llevaría de sólo responder a la espontaneidad individual.

b) Desarrollo del teatro en México.

“-Puede que las cosas no hayan pasado exactamente como vamos a representarlas (...) Ya no podemos remediar que hayan ocurrido de un modo o del otro. Son cosas del pasado. Pero puesto que vamos a volver a vivirlas, a darles nuestra vida, es como si volvieran a suceder, y en eso sí tenemos derecho a hacerlas de otro modo...”

Salvador Novo. **Cauhtémoc.**

Se ha dicho en repetidas ocasiones que México es una nación surgida del teatro; tanto se ha repetido que la frase cae en el ámbito del lugar común. ¿Pero qué de cierto hay en la aseveración? La revisión sobre el desarrollo del teatro en México tiene como única pretensión el salvar lagunas de información necesarias para el análisis central del trabajo, por lo que la exposición de los datos será primaria y, en cierto grado, monográfica.

El proceso que ha mantenido lo que se puede llamar “la cultura del teatro” en nuestra sociedad durante este siglo, ha sido complejo: las representaciones teatrales en México llegaron al siglo XX con relativa buena salud. Teatros como *el Coliseo, el Arbeu, del Renacimiento, el Principal, el Orrin y el Hidalgo* entre otros, eran centros no únicamente de diversión, sino de reunión constante de diversos estratos de la población que acudían a ver, en su mayoría, zarzuelas y melodramas románticos: “Teatro y sociedad. A lo largo del siglo XIX los lugares consagrados al teatro son, casi en sentido estricto, templos sociales, sitios especializados para que esplenda, dentro del arrobó del mármol y las canteras, la ostentación de una clase que encuentra una primera culminación en el porfirismo. En la república, el mayor signo de progreso social es la magnificencia del teatro de cada capital de provincia.”⁷ La influencia más perceptible dentro del teatro mexicano era la del teatro español, cargado de actuaciones ilustrativas, por no decir recitadas; tramas de enredos pero simplonas y llenas de “injusticias del destino”, decorados sobrecargados y en general producciones fastuosísimas.

⁷ Monsiváis, Carlos. “El teatro nacional” en *Historia General de México*. Pag. 1534.

Antes de la Revolución perdura la tendencia realista copiada del teatro español y francés. Pero es precisamente durante estos años anteriores a la revuelta que el género cupletero llegará a su cumbre abriendo las puertas del teatro al humor pícaro y comenzará a proyectar el binomio humor-erotismo (cómicos y tiples alternando números escénicos).

Hijo primogénito de este teatro frívolo o género chico, la carpa es la antítesis del teatro familiar y virtuosista, en el que la calidad parecía medirse por la cantidad de lágrimas vertidas por la primera actriz. Frente a este culto inerte, la plebe de galería rechifla, desea intervenir. Durante el proceso revolucionario, o inmediatamente anterior a este, en la carpa se observan dos espectáculos: el que desde las tablas comenta los sucesos políticos más recientes y se recrean los tipos populares, y el que desde las gradas se mete con los actores, los insulta, los forza a una réplica a base de leperadas. El dinamismo del momento histórico hace patente la vitalidad de este género. Por una parte se introducen palabras pertenecientes al léxico popular; el albur vuelve flexible al lenguaje y se puede dejar de lado la rigidez del acento hispánico, al mismo tiempo que términos considerados obscenos son utilizados de forma pública. Por otra parte, en la carpa existe una total despreocupación por los estándares de presentación física del teatro familiar: su público lumpenproletario y la crudeza presente en el ambiente logran

presentar lo grotesco como realidad estética. La carpa reactivará la crítica mordaz de los caricaturistas pre-revolucionarios.

Se dice que a partir de 1923 se crea propiamente un teatro nacionalista, con la aparición de grupos como el de "Los Siete Autores" (o "Los Siete Pirandellos"), y "La Comedia Mexicana". Antonio Mediz Bolio, Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda, Amalia Castillo y Ermilo Abreu Gómez destacan como autores del periodo. Estos creadores trataron de buscar un lenguaje auténtico, y a la vez establecer como escenario de su búsqueda teatral el contexto urbano mexicano. Pero debe decirse que no pudieron escapar de las reacciones extranjeras, y hoy en día su teatro nos parece sumamente convencional, en comparación con el entusiasmo que en sus días generó.

Hacia 1928 se fundan los primeros grupos de teatro experimental, siendo el punto de partida el "Teatro Ulises", creado alrededor de la revista del mismo nombre, editada por Villaurrutia y Novo. La proposición del grupo era un teatro universal, cosmopolita, novedoso tanto en el repertorio como en los medios de expresión (en contraposición al acendrado espíritu nacionalista de otros grupos). El "Teatro Orientación", de Celestino Gorostiza, surge de la experiencia anterior y da a conocer los experimentos teatrales extranjeros,

además de que orienta en la dirección escénica a Carlos Lazo. En 1939 se incorpora al grupo Rodolfo Usigli. Julio Bracho funda el "Teatro de la Universidad". En 1932 aparece el "Teatro de Ahora", con fuerte tendencia política y social, animado por Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro.

Durante la transición entre las décadas treinta-cuarenta, el teatro cae en un *impasse* debido al florecimiento de la industria cinematográfica. La desbandada es masiva entre los actores, tramoyistas y dramaturgos que tienen que volcarse a la práctica cinematográfica para no morir de hambre. Muchos de los creadores teatrales se mantuvieron gracias al todavía flotante (pero mucho más restringido cuantitativamente que el cine) teatro comercial.

Durante la década de los cincuenta llegan a México las influencias de la experimentación teatral europea, y se manifiesta un cierto interés por las formas escénicas no estudiadas hasta entonces en nuestro país. El neorealismo brechtiano, la actuación vivencial stanislavskiana, el teatro dionisiaco de Artaud, y el rito grotowskiano llegan al mismo tiempo que toman carta de naturalización dos grandes formadores teatrales: Seki Sano y Fernando Wagner. Es justo decir que el surgimiento de todas estas corrientes no corresponde a un mismo contexto temporal, pero sí su arribo a México

El patrocinio que del teatro realiza el INBA empieza rendir fruto hacia principios de los sesenta con la consolidación del proyecto del "Teatro Trashumante", y el surgimiento de una nueva generación de autores y directores teatrales como Emilio Carballido, Sergio Magaña, Hugo Argüelles, Jorge Ibarguengoitia, Vicente Leñero, Héctor Azar y Héctor Mendoza, además de la consolidación de otros autores como Luis G. Basurto, Rafael Solana y Wilberto Cantón.

A partir de finales de la década de los sesenta, se empieza a hablar de una crisis del teatro, debido más al estancamiento de los proyectos que desde finales de los cincuenta brotaron febrilmente, que a la parálisis motora de la actividad teatral. El teatro siguió, con menos propuestas, con menos escándalo, pero quienes se formaron y quienes se consolidaron en el activo periodo de los sesenta salieron fortalecidos y en el camino justo de transformarse en las vacas sagradas, vigentes hasta ahora, del teatro mexicano.

Ahora bien, el teatro mexicano ha basado una gran parte de su poder de convocatoria en el fasto visual con el que las producciones eran montadas.

Esto era totalmente perceptible en el teatro de principios de siglo. El esplendor de las escenografías y vestuarios no necesariamente tenía que ser de calidad, bastaba con que se pusieran sobre la escena detalles que despertaran la seducción de los materiales: terciopelos, encajes, falsos cristales, papel oro.

Es más o menos lógico suponer que tal modelo teatral no podía subsistir tras el arribo del cine, pues al permitir este un acercamiento visual de los objetos al público (no a la inversa) que en el teatro no es fundamental y que de hecho no se ocasiona (la cámara cinematográfica enfoca la imagen que exactamente se desea dar, es el arte del detalle) admite una espectacularidad muy superior a la que se presentaba en este tipo de teatro y en la cual se sustentaba. Un segundo desplazamiento vino en la segunda mitad de la década de los cincuenta, con la llegada de la televisión. Claro que el cine y la televisión mexicanos calcaron inmisericordemente el esquema bajo el cual se hacía teatro, explotando la sensiblería del respetable, manteniendo bajos los niveles de calidad de las obras (aunque se recargaran de materiales de decoración) y repitiendo las anécdotas del mal que constantemente está frustrando los intentos del amor puro y limpio.

Los actores tuvieron que acoplarse a los nuevos tiempos y se generó una deserción masiva desde los escenarios hacia los foros, tanto televisivos como cinematográficos. Al igual, los productores optaron por abandonar un

barco que parecía hundirse sin remedio. Pero el teatro subsistió gracias al género de la carpa, hermano pauperrimo de aquellas tandas de zarzuela tan concurridas durante principios de siglo. Aquí la producción era mínima, pues todo el peso del espectáculo caía sobre la gracia de los actores cómicos y la calidad de los cantantes que se alternaban en las funciones. Poco a poco empezó a manifestarse un nuevo fenómeno: si antes los actores de teatro tenían que correr a guarecerse en el cine y la televisión para comer, después los actores ya formados dentro de la pantalla querían hacer teatro como un medio para obtener una respetabilidad que ni el cine ni la televisión les daban, y también porque los productores descubrieron que el acercar al actor con el público que lo adoraba a través de un cristal o proyectado sobre una pared, ponérselos delante para que lo vieran “en vivo y a todo color” era un negocio jugosísimo, lo de menos era el texto. Los actores empezaban a manifestarse como los recipientes que recibían las proyecciones arquetípicas de la sociedad. Si ya a lo largo de la historia se habían dado casos en los que el público construyó ídolos de aquellos a quienes veía sobre escena (actores, músicos o cantantes), lo hacía más que por un proceso de identificación, por la sorpresa y la admiración que provoca alguien que, bajo las convenciones estéticas de la época, tiene la presencia y la fuerza de su individualidad que lo sacan del común de la gente. Lo que resaltaba era el potencial de lo distinto.

Pero ya en nuestro siglo, el encanto del actor encuentra cauce (no tanto en el teatro como en el cine y la televisión) en la repetición del mismo esquema en sus diferentes papeles, la personalidad se mezcla con los arquetipos sociales o en todo caso, con estereotipos que se van formando al paso del desarrollo social: la madre dispuesta al martirio por el bien de la familia, el hombre que se debate entre la responsabilidad y el deseo, la devoradora que sólo busca la satisfacción de sus bajas pasiones, los hijos obedientes que son bombardeados por la carga de malos valores de la ciudad, etc. La relación del público con el actor se empieza a sentar sobre los procesos de identificación adecuada a los valores sociales en curso: la admiración se entrelaza con el auto-reconocimiento en el otro. Los productores se percatan de ello y se crea la fórmula televisión-cine llevada al teatro: el reconocimiento es más emotivo, se tiene más cerca físicamente nuestra proyección encarnada bajo el amparo del rito espacio-temporal que es el teatro. Pero también apartir de los cincuenta, llegan a México nuevas influencias teatrales que reactivan la vida genuinamente teatral de nuestro país: los experimentos de Ionesco y Beckett dan fruto en el teatro del absurdo, las influencias de Piscator y su teatro proletario y el teatro de la crueldad de Artaud llegan a un sector de la población que se sorprende con un teatro que a pesar de estar formulado bajo conceptos “raros” o aparentemente crípticos

como es el caso del teatro del absurdo, resultan sumamente simbólicos y mucho más cercanos a nuestra realidad inmediata (“Tardamos en entender que la situación que se presenta en **La cantante calva** es mucho más cotidiana que cualquier melodrama de Amparo Rivelles”⁸). Esto creó un nuevo mercado para el teatro, pero mucho menos popular y más tendiente a la elitización, por lo que en ocasiones su producción tuvo que ser asumida por el Estado, pero si un actor en la cúspide del estrellato y con gran poder de convocatoria sobre el público daba el salto cualitativo hacia este tipo de obras, los productores asumían los costos de la puesta en escena bajo el riesgo de que el público sólo acudiese al teatro con tal de ver a su actor-divo.

Hasta hoy, se ha ido manejando la producción de acuerdo a la demanda del público: en México tenemos un teatro de actores, más que de montajes o de escritores.

Existe un sector del público que empieza a identificar sus preferencias con la anécdota o con el escritor, se consolida un mercado para escritores de teatro, que ya existía pero constreñido a un grupo reducido de dos o tres vacas sagradas. Es en este punto donde comienzo a barajar una hipótesis: el teatro mexicano se ha conformado en torno a personajes tipo, ya sean delineados en

⁸ Azar, Héctor. Entrevista personal.

un texto escénico (como es el caso de las numerosas representaciones de Molière) o producto de la autoafirmación de actores como personajes de sí mismos (como es el caso de Dolores del Río, que en su última etapa como actriz, en teatro, no abandonó su cliché de belleza exótica y misteriosa y al cual hizo amoldar todos los papeles que representó, con gran éxito de taquilla).

Resulta curioso como el teatro actual parece debatirse entre las fórmulas de éxito taquillero garantizado, y el reconocimiento en la búsqueda, pero no totalmente ajeno a la elitización. Durante los años setentas, el teatro premiado oficialmente fue de corte temático patriótico o francamente rural-costumbrista (recordemos las “grandes” reformas agrarias de los sexenios de Echeverría y de López Portillo que gustaban de verse exaltadas sobre las tablas). En contrapartida, hoy en día se manejan las fórmulas que representan el triunfo de la sociedad de consumo bajo un barniz “intelectual”.

c) Las políticas oficiales.

“La cultura otorga canales que permiten expresar el malestar ético que producen los dictados de la economía sobre la sociedad, con todos los desarreglos, desigualdades y exclusiones que ocasiona un modelo de desarrollo incapaz de ofrecer una calidad de vida adecuada para la mayoría de las personas.”

Héctor Rosales Ayala.

La ciudad de México es susceptible a variadas y diversas lecturas. Cada quien habla como le va en la feria.

En el caso de quienes practican disciplinas artísticas, la percepción es ambivalente: no se puede hablar de una carencia de centros y espacios para la experimentación artística, pero por otra parte la administración de los recursos resulta ineficaz, y estos últimos deficientes. Al mismo tiempo, no se puede hablar de una continuidad en el impulso a la creación artística, y durante algunos sexenios y regencias ésta ha languidecido entre bostezos.

La historia de las instituciones culturales ciudadanas tiene antecedentes de atrás tiempo como las academias de arte y las primeras instituciones dedicadas al estudio del pasado fundadas durante los siglos XVIII y XIX. Estas instituciones, sin embargo, se convirtieron en lastres para las tareas gubernamentales en el campo cultural: durante años se consideró que el hermetismo cuadraba bien con las políticas con las que operaban, puesto que la cultura, entendida desde la perspectiva de prácticas estéticas, no era otra cosa que la manifestación más elevada del espíritu. Para participar de ella se requerían conocimientos, status social, inclinaciones personales y posibilidades accesibles a unos cuantos.

Esta concepción irá ampliándose, pero parece ser que aun hoy día la base de la que se parte sigue siendo la misma: ya que no se pueden acercar fácilmente a ella, hay que llevar la cultura a las masas.

Por otra parte, se debe señalar que el Estado mexicano se tropezó con una serie de problemas en su tarea difundidora de la cultura. Resulta en cierta medida real el hecho de que las posibilidades económicas son una puerta para acceder al mundo de las expresiones artísticas, ya sea como espectador o participante (pero no paraliza, como se verá más adelante). Además, la

existencia de distintos tiempos, de distintos Méxicos (que se puede entender como un elemento de pluralidad y riqueza) parece un obstáculo insalvable para los afanes educativos y culturales que adquieren, desde el Estado, las características de las cruzadas evangelizadoras.

Los regímenes post-revolución iniciaron una protección oficial hacia las artes en vista del poco entusiasmo que estas generaban en la iniciativa privada. Este hecho permitió que se siguiera generando -y viciando- la relación arte-revolución mediante la apología de los gobiernos emanados del proceso armado. Pero hacia la década de los treinta, esta relación comienza a resquebrajarse debido a que los grupos que habían sido apoyados oficialmente se encuentran ya en el camino y fortalecidos, con lo que se permiten la crítica o de plano el enfrentamiento con el régimen: se vuelven cada vez más revolucionarios y cosmopolitas (lo que no les impedía tener un gran sentido nacionalista como en el caso de la LEAR -Liga de escritores y artistas revolucionarios).

De todos modos la maquinaria gubernamental para apoyar las artes ya se había echado a andar, y la tendencia de los gobiernos mexicanos será la de institucionalizar la cultura y por tanto fomentar un crecimiento administrativo.

La revolución mexicana fue la primera revolución armada del siglo que constituyó, como proyecto de base, la implantación de garantías sociales. Rodolfo Usigli desde el teatro hace una crítica hacia los rápidos vicios que la casta revolucionaria va adquiriendo. La revolución intentó adelantar todas las décadas de atraso político formal, pero las diferencias estratégicas y conceptuales de los actores revolucionarios empezaron a agotarla tempranamente. A partir de 1960 este agotamiento era evidente, pero el fortalecimiento estatal había sido acelerado hasta ese momento y se manifestaba en instituciones (algunas ya formadas años atrás) económicas como Nacional Financiera, educativas como la SEP y sociales como el IMSS.

Este estado benefactor se preocupó por hacer llegar la seguridad social a los trabajadores a través de la creación del IMSS, con la consiguiente construcción de centros de salud y de centros recreativos: sitios vacacionales y teatros. El teatro auspiciado por el IMSS se manejó a través de un Patronato que se conducía con políticas trazadas de antemano. Estas políticas señalaron los tipos de obras apoyadas por el IMSS, como lo reseña Ignacio Retes (citado por Gabriel Careaga), hombre de teatro y antiguo director de los teatros del Seguro Social: "...después de eso (el teatro de avanzada, el de "perversión", el político) queda el teatro, el teatro de siempre, menos especializado. Un

teatro que igualmente trata de la personalidad y de la conducta y de la política, pero con enfoques más abiertos, un teatro escrito más en función de la colectividad que de los individuos. Es el teatro que ha elegido el Patronato para presentarlo al público de México.”

El IMSS presentó diversos ciclos con éxito, sobre todo durante las décadas de los sesenta y setenta. Pero a partir de 1970 (a través de la llamada "docena trágica" de los sexenios mesiánicos de Echeverría y López Portillo) el Estado benefactor comenzó a morir. El IMSS ha continuado apoyando la actividad teatral, pero cada vez con menos recursos y entusiasmo (hay que ver el estado de los teatros que administra). Con la muy probable privatización de los sistemas de seguridad social es casi seguro que el ya virtualmente inexistente Teatro de la Nación manejado por el Seguro Social desaparezca. De todos modos en su momento representó un apoyo fundamental.

El Instituto Nacional de Bellas Artes tuvo, desde su fundación en 1946, el encargo de la difusión y la educación en las artes a través de diferentes departamentos y escuelas. Las tendencias que se han manifestado al interior de la institución tienen la impronta de los diferentes directores y administradores que han ocupado los cargos. Lo que resulta significativo es la formación de creadores y el impulso particular que recibieron los creadores

dramáticos consagrados hoy en día para presentar sus primeras obras en el Palacio de Bellas Artes, práctica que no se ha visto desde el estreno de **Rosalba y los Llaveros** de Emilio Carballido en 1950, y más tarde con **Los signos del zodiaco** de Sergio Magaña. En la actualidad, el teatro ha sido desterrado del máximo escenario del país en respuesta a la ausencia de público y a la inexorable transformación de la disciplina en espectáculo de unos cuantos. Las escuelas dependientes de Bellas Artes, en este caso la Escuela de Arte Teatral, se han especializado en la formación de interpretes (actores), pero se ha dejado de lado la formación de directores escénicos.

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes es el resultado de un largo proyecto que ha concretado durante los sexenios neoliberales en un afán de organizar bajo una sola administración los impulsos a la cultura, bajo el esquema de fondos administrados por el Estado pero financiados de forma mixta.

El Consejo se crea por decreto presidencial el 7 de diciembre de 1988. Su primera etapa se concibe como una mediación previa a su conformación definitiva como secretaría de Estado. Pero en 1992, después de que se suscitara un conflicto entre el entonces titular del Consejo, Victor Flores Olea, y el ya entonces premio Nobel Octavio Paz a la cabeza del grupo

Vuelta, el presidente Salinas de Gortari cesa al primero y nombra en su lugar a Rafael Tovar y de Teresa, hasta la fecha responsable de la institución. Con Tovar y de Teresa, el Consejo ha tomado como objetivos de acción el alcanzar la libertad de expresión y de creación, fomentar la participación de los creadores en un diálogo con el Estado para la definición de la política cultural y crear un compromiso entre sectores (creadores, iniciativa privada y gobierno) para el estímulo y preservación de las artes y la cultura.

Efectivamente se ha dado un diálogo entre creadores y Estado, pero las bondades de este acercamiento no han sido parejas para toda la comunidad artística: indudablemente han sido más favorecidos aquellos grupos que han apoyado el proyecto del Consejo.

CONACULTA ejerce el apoyo a los creadores desde el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) creado en marzo de 1989. El FONCA otorga becas para la creación artística en diversas modalidades⁹. En el caso de las llamadas "becas de pantalón largo", otorgadas a artistas reconocidos, premios nacionales, o creadores eméritos, éstas se otorgaron por primera vez a un número considerable de escritores adscritos al grupo Vuelta (teniendo en cuenta el número de becas que se otorgaron), y cuando se creó el Sistema Nacional de Creadores, los primeros beneficiados fueron los mismos

integrantes del jurado, así como personalidades de las grandes ligas, a las cuales éstas becas solamente servían para engrosar sus cuentas bancarias.

Dentro de sus proyectos de descentralización, CONACULTA ha creado 31 Consejos Estatales para la Cultura y las Artes, acompañados de sus respectivos Fondos para la Creación. Sin embargo, en lo concerniente a la Ciudad de México no se observa la tutela de un organismo cultural que labore a nivel de entidad federativa (como tampoco sería el caso del recientemente creado Instituto de Cultura de la Ciudad de México) en coordinación con el Consejo. Por lo tanto, los creadores de la Ciudad de México solamente pueden competir por el otorgamiento de becas en las convocatorias nacionales y no se les toma en cuenta para los fondos estatales. Pero al parecer, esto, en lugar de ser una barrera, privilegia los proyectos generados en la capital, puesto que son considerados obras de nivel nacional, además de que la infraestructura necesaria para presentar un trabajo susceptible de ser aprobado se encuentra en mayor medida en la Ciudad de México. Claro, los grupos capitalinos que pretenden ser beneficiados por el FONCA tienen que competir cualitativamente con un número mayor de aspirantes.

¹ Proyectos y Coinversiones Culturales, Jóvenes Creadores, Ejecutantes, Sistema Nacional de Creadores de Arte, Fideicomiso para la Cultura México-EUA, Escritores en Lenguas Indígenas.

Actualmente la institucionalización está derivando hacia formas de menor compromiso gubernamental como son los patronatos mixtos y los convenios de cooperación entre diversas instituciones, públicas y privadas. No por ello ha decrecido la labor administrativa, sino que se ha complejizado. Este crecimiento, aunque se ha ido extendiendo por todo el país, no deja fuera a la Ciudad de México como centro de la vida cultural y académica del país. Aunque a partir de los años sesentas hayan surgido instituciones culturales importantes en diversas regiones, y que ahora mismo se den programas de descentralización, esta terca capital sigue ocupando un lugar de privilegio para las manifestaciones artísticas.

III. El teatro en acción: los montajes.

Este capítulo está destinado a presentar lo que es el corpus de la investigación: el análisis de las temáticas.

a) La producción teatral.

"-Desgraciada la tierra que no tiene héroes.

-No, desgraciada la tierra que necesita héroes."

Bertolt Brecht. **Galileo Galilei.**

Al referirme a producción teatral, estoy haciendo referencia a la procedencia de los recursos para llevar a cabo el montaje. Cito a Duvignaud: "En la mayor parte de las sociedades donde la técnica modifica el medio humano, transforma la demografía y cambia las relaciones entre los públicos y las informaciones culturales, el mercado del teatro se ha constituido, bien para dejar paso a un régimen de servicio público, bien para apelar a la inversión privada o para establecer un régimen mixto. Pero de todos modos el cálculo del presupuesto de una obra se impone, salvo en raras ocasiones, sobre la

preocupación estética propiamente dicha.”¹ Efectivamente el teatro se ha constituido como un medio lucrativo, una industria cultural que debe atenerse a las reglas del mercado, por lo tanto “al público hay que darle lo que pida”. El público pedirá repetir una y otra vez las mismas anécdotas sobre el escenario, modificadas en la intensidad con que el sentimiento se maneje y perturbe al público. *Vox populi, vox dei...* .

En los países industrializados, el teatro se ha convertido en un mercado de competencia, se intentan mejorar los productos mediante la inversión de técnica, tanto en escenografía, iluminación y sonido, como en técnica humana, gente de teatro mucho más calificada (como en cualquier otra actividad profesional). El problema de países como el nuestro (ubiquen el adjetivo desarrollista que quieran, yo me abstengo) es que el nivel de calidad en la producción teatral no es acorde a las expectativas mercantilistas que del teatro se tienen.

Las preferencias del público han encausado la producción teatral, pero no es menos cierto el hecho de que el teatro no deja de ser un excelente medio de inducción educativa-ideológica, por lo que también serán más apoyadas

¹ Duvignaud. *Sociología del teatro*. Pag 417.

aquellas cuyo discurso sea más bien inofensivo o propagador del sistema de valores establecido e institucionalizado, que aquellas que hieran la susceptibilidad de las buenas conciencias. A continuación se presenta una explicación de los diferentes tipos de producción teatral (según la tipología formulada por Héctor Azar):

a) Estatal. Financiada por organismos y dependencias estatales con fondos provenientes -se supone- del erario público, de forma tal que estas instituciones subsidian directamente el espectáculo, operan como productores ejecutivos y asumen las funciones del patrocinador. En ocasiones varias dependencias pueden hacerse cargo de cada una de estas partes del proceso, pero si este corre totalmente a cargo de instituciones gubernamentales, sigue llamándose producción estatal. Como ejemplos de patrocinadores teatrales tenemos al INBA, UNAM, IMSS, CNCA-FONCA, DDF, ISSSTE entre los más relevantes.

b) Privada. El financiamiento corre a cargo de un productor o un grupo de productores asociados que estimulan propuestas previamente garantizadas por un estudio de mercado, en el sentido de que se tenga un aproximado seguro sobre la entrada de público. Generalmente la estrategia de producción tiene su base en la ley de la oferta y la demanda (aunque se dan casos de productores que arriesgan su inversión en obras que no son de corte

comercial); ejemplos: Televisa, Silvia Pinal, Morris Gilbert y Salvador Varela entre otros.

c) Mixta. El financiamiento se divide entre productores particulares y dependencias estatales.

d) Independiente. Aquel financiamiento surge en su mayoría, de grupos cuyo principio cohesionador es, en primera instancia, el trabajo creativo antes que un fin de lucro. En este tipo de propuestas el financiamiento es mínimo o casi inexistente, por lo que los participantes del montaje tienen que aportar monetariamente o con trabajo (coser vestuario, pintar y clavar escenografía, etc.) para la producción.

Aquí es necesario hacer una aclaración con respecto a los sectores teatrales que se mencionan en diversos textos teatrales -comercial, institucional, experimental y popular (o comunitario): aunque es fácil hacer la relación entre sectores y tipo de producción (sector comercial con producción privada, por ejemplo), no siempre estas relaciones son tan sencillas, aunque por regla general el teatro institucional tiene producción estatal, el teatro experimental se lleva a cabo con recursos independientes (pero en ocasiones su realización es estatal, mixta o hasta llega a ser privada, dependiendo de la

“celebridad” de los participantes), y el teatro comunitario se financia estatal o independientemente.

b) Lo que se ha visto: datos sobre los montajes (1990 – 1995).

“Porque sólo quien sueña la realidad completa, y no una parte mutilada, puede sobrevivir. No hay que soñar fragmentos: hay que soñarlo todo para que el sueño no nos mate.”

Emilio Carballido. **Soñar.**

1. La crítica.

El papel del crítico en la sociedad actual ya no es el de un simple árbitro de la estética: la diversificación de las ideologías y la multiplicidad de los grupos que acompañan a la sociedad industrial ha dificultado el desempeño del “juicio objetivo” de quien valora una obra artística. La reproducción masiva del arte ha hecho del crítico el informador, el intermediario entre la concepción artística y los sentidos del gran público, papel mucho más complejo puesto que sus juicios de valor estarán puestos ante los ojos de un público cada vez más numeroso, dada la tendencia a la generalización de la información escrita; público compuesto por sectores sociales que muchas veces no compartirán los mismos valores. El crítico

ahora norma sus juicios sobre una obra ya no por la perfección con la que expresa una verdad dada o por la sutileza de sus efectos, sino por la particularidad de su visión acerca de la vida, por su manera de ordenar y clasificar los datos sobre la existencia y la situación humanas en el mundo: “Su papel social está ordenado por su capacidad para captar cómo las formas expresadas en el teatro responden a auténticos símbolos, definiendo la situación real de un hombre en un momento determinado.”²

Ahora, la crítica sobre una obra artística no está enraizada en un juicio general objetivo, ya no se puede apelar a la falsa neutralidad ideológica. En un sistema social en el que las escalas de valor más que mutar en un proceso continuo, chocan entre sí al encontrarse valores tradicionales con nuevos valores del contexto urbano-industrial, los juicios de valor hablarán en un doble discurso: el de la valoración externa de una forma material de representación de la vida, y el de la postura que guarda quien emite tal juicio y el mensaje que con ello lanza a un determinado público.

En el caso de México, la batuta de la crítica la conducen tres asociaciones: la Asociación Mexicana de Críticos Teatrales, la Asociación de

² Ibid. Pag. 424.

Periodistas Teatrales y la Unión de Cronistas y Críticos Teatrales, quienes otorgan, cada una, un premio anual a lo que consideran lo mejor del teatro mexicano. Esta premiación (se supone se premia también a las que más tiempo subsistieron -en México no se puede decir de otra forma) nos indica dos cosas: la primera, que se reconoce oficialmente, con lo que se da validez, a cierta temática y a su concepción en la escena; y la segunda, que el público acudió a ver la obra en forma constante, por lo que se deduce que la obra despertó simpatía o identificación entre un sector de la población.

2. Los montajes (90-95).³

Durante 1990, en el D.F. se realizaron 341 producciones teatrales, de las cuales un 41.9% (143) fueron privadas, 25.8% (88) estatales, 20.8% (71) independientes, y 11.4% (39) fueron producciones mixtas.

Lo ocurrido entre 1990 y 1995 puede ser una muestra de las dinámicas de la producción teatral. El presupuesto de las producciones comienza a planearse por lo menos con un año de anticipación, por lo que podemos inferir que las producciones de 1995 se planearon en el 94, las del 94 en el 93 y así sucesivamente. Durante 1991 la producción teatral cayó

³ Datos extraídos de los Bianuarios publicados por el CITRU (1990-1991, 1992-1993, 1994-1995).

estrepitosamente. Fueron llevadas a escena 131 producciones: 63 (48.1%) privadas, 27 (20.6%) mixtas, 26 (19.8%) institucionales y 15 (11.5%) independientes.

El hecho que en 1991 haya caído de tal forma el número de montajes nos dice que en 1990 no se recuperaron las inversiones hechas sobre los montajes entonces en cartelera, a la vez que el número de producciones estatales e independientes se redujo. El sector privado siguió manifestándose proporcionalmente como el mayor participante, aunque el número de montajes de producción privada también se redujo sensiblemente. A partir de este año la participación privada no decrecerá, sino que acorde a los tiempos económico-políticos encontrará formas de canalización más flexibles, como se verá más adelante; la reducción aparente en las cifras se debe a la presencia del esquema de participación mixta. Precisamente es 1990 el año donde se trata de dar un mayor impulso al esquema recientemente propuesto desde CONACULTA de la participación mixta, por ende en 1991 la cantidad de producciones de tipo mixto se incrementó (y hacia allá se fue una parte del dinero destinado a las producciones estatales) pero no en la medida en que pudiera suplir el número de montajes patrocinados de forma estatal.

Durante 1992 la producción teatral se recuperó, 317 montajes en el D.F., sin contar los 130 de provincia (las asimetrías omnipresentes), dieron fe

de ello. 172 (64.3%) montajes fueron independientes, 56 (17.7%) privados, 46 (14.5%) estatales y 43 (13.6%) mixtos. El sector privado hubiera seguido siendo el productor mayoritario, si no fuese porque el número de montajes independientes de incrementaron considerablemente (64.3% en contra del 11.5% que se manejaba el año anterior) en una clara respuesta a la reducción del marco de recepción de las propuestas teatrales. Precisamente este incremento dentro del sector independiente es el que provoca el incremento general en la producción general.

En 1993 de nuevo se presenta un descenso en el número de obras llevadas a la escena: de las 219 que se montaron, 62 (28.3%) lo fueron con financiamiento estatal, 56 (25.6%) mixto, también 56 (25.6%) independiente y 45 (20.5%) privado, esto en el D.F. Durante 1993 las producciones estatales se incrementan mientras que las de tipo privado se canalizan: la formula mixta parece estabilizarse y bajar los impulsos que tenía dos años antes (de hecho en 1992 fue el sector con menor participación) pero se equipara al sector independiente (que este año encuentra apoyo en el sector estatal). En provincia, el número de representaciones de las que se tiene registro no rebasa las 96. Al mismo tiempo, las obras que el año anterior habían tenido una buena presencia dentro del espacio teatral mexicano reponen temporadas a salas vacías, por lo que muchas no logran superar el primer trimestre del año.

En 1994 apenas se remontó el número del año anterior: 260 obras dentro de la Ciudad de México. 95 (36.5%) gozan de financiamiento privado, 71 (27.3%) de financiamiento independiente, 55 (21.2%) estatal y 39 (15%) mixto. El sector privado se redefine como el sector de mayor participación en la producción teatral mexicana. Al parecer la formula de la co-participación no rinde las ganancias que se esperaban y por lo tanto el sector mixto cae al último lugar.

1995: 256 montajes. 92 obras (36%) de recursos privados, 63 (24.6%) estatales, 57 (22.2%) independientes y 44 (17.2%) mixtos. En 1995 no varía gran cosa la situación del año anterior, salvo en la débil competencia entre el sector estatal y el sector independiente por el segundo lugar como sector productor teatral.

AÑO	NUMERO DE MONTAJES	% PRIV.	% EST.	% MIXTO	% INDEP.
1990	341	41.9	25.8	11.4	20.8
1991	131	48.1	19.8	20.6	11.5
1992	317	17.7	14.5	13.6	64.3
1993	219	20.5	28.3	25.6	25.6
1994	260	36.5	21.2	15	27.3
1995	256	36	24.6	17.2	22.2

Si se piensa que la frecuencia del tipo de producción tendrá que ver con la capacidad de convocatoria de público que tiene cada sector teatral, y el tipo de representación que el público acostumbra acudir a ver, resulta curioso el hecho de que no exista una mayor regularidad en el tipo de financiamiento de los montajes, como si el público que asiste a los espectáculos se presentará de forma irregular también. Pero más que un fenómeno provocado por el público, se trata de la dotación de recursos que fluctua entre la participación privada y la estatal (tomando en cuenta que el sector mixto en México siempre cuenta con la participación estatal).

La mayor participación proveniente del sector privado se debe a los montajes de teatro comercial, que si bien no son excesivamente abundantes, sí presentan una mayor regularidad puesto que se han definido como actividad lucrativa de unas cuantas firmas productoras, las cuales presentan obras, mayoritariamente comedias y obras infantiles, confiando la taquilla a la presencia de actores televisivos. Esta participación del sector privado no es novedosa: Morris Gilbert, Manolo Fabregas, César Falcón, los hermanos Varela ya tenían una larga trayectoria como empresarios teatrales, pero a este universo bien definido y constreñido que era el mundo de las empresas lucrativas teatrales, ahora debe de sumársele los pequeños empresarios, que a

título personal y arriesgándose en proyectos menos comerciales, aprovechan las nuevas corrientes de la co-participación. Para las grandes empresas esta fórmula no rinde los frutos que se esperaban en términos de ganancias, y por supuesto la línea teatral que siempre han manejado no se acopla al tipo de proyectos apoyados estatalmente. Ahora bien, estos pequeños empresarios surgidos en los últimos tiempos generalmente no tienen una participación mayoritaria en las producciones, por lo que muchas veces la ficha técnica del montaje aparece en los anuarios del CITRU como una producción estatal con un productor ejecutivo que a veces resulta un co-productor privado. Esto último dificulta establecer un conteo eficaz de las producciones estatales diferenciadas de las mixtas, con lo cual se diluye la constancia del surgimiento de estos nuevos empresarios privados. Ejemplo de lo anterior son las fichas técnicas, entre varias otras, de dos obras muy comentadas y reconocidas en su momento: **Carta al artista adolescente** y **Roberto Zucco**.⁴

Curiosamente en el periodo 92-93 que tan lánguido transcurrió, se empieza a manifestar con más fuerza la utilización de espacios alternos para realizar teatro, en particular los bares o cafés, que se convierten en teatro-bar o café-teatro: “El bar, que al principio no nos dice nada, se va volviendo no

⁴ Las fichas se encuentran en el BIANUARIO CITRU 1994-1995, número de ficha 38 y 466 respectivamente.

sólo un lugar clave para resolver la trama sino el centro donde la fantasía se pone en acción; entre la barra y las mesas, lugar vacío y de tránsito, es donde se origina el espíritu asesino.” (Estela Leñero en **La Jornada Semanal**). La disposición del espacio teatral va mudando al igual que la temática o la conformación social del grupo que asiste a ver una representación.

El tipo de escenificaciones que son montadas en estos nuevos espacios, tiene más que ver con un espectáculo cómico-musical que con un lenguaje teatral más bien ortodoxo, pero a últimas fechas se han ido presentando montajes de corte político o de suspenso policiaco, montajes que van en aumento, lo que nos lleva a pensar que el tipo de público que asiste a estas obras (profesionistas con recursos o burgueses gentiles-hombres a la manera de Molière) acoge y demanda este tipo de obras en este espacio, pues los montajes semejantes que son llevados a escena en foros o teatros a los que expresamente se acude a ver la representación no tienen mucho cartel entre el público. En este periodo 92-93, se encuentran funcionando 4 cafés-teatros y 23 teatro-bares, y la tendencia señalaba un incremento en la apertura de éstos últimos. Ahora bien, mayoritariamente se ubican hacia el sur de la ciudad, que se ha ido conformando como un cuasi centro monopólico de la oferta cultural de la ciudad, unicamente compartiendo esa calidad con los espacios existentes en el centro.

c) Análisis de los montajes: un primer acercamiento.

*"-César Rubio ha caído en manos de la
reacción en defensa de los ideales revolucionarios. Yo lo
admiraba. Iba a ese plebiscito a renunciar en su favor, porque
él era el gobernante que necesitábamos. Pero si soy electo,
haré de la memoria de César Rubio, mártir de la revolución(...),
la más venerada de todas...".*

Rodolfo Usigli. **El gesticulador.**

1. Teatro mexicano y melodrama.

De las obras revisadas hasta el momento, el género más recurrente es el drama manejado escénicamente como melodrama, aunque la comedia aparece en ocasiones entremezclada originando un híbrido parecido a la farsa (humor involuntario en ocasiones) En la mayoría la producción es estatal, o mixta. Las taquilleras fueron ciento por ciento producción privada.⁵

⁵ Esta revisión se basó en el análisis de 30 obras, consideradas las más representativas por crítica y premiación, de 1990 a 1995. Las fichas de los montajes se encuentran en el capítulo de Apéndices.

Los temas más recurrentes se refirieron al poder en distintos niveles y campos de acción: en el sexo, en la familia, en las instituciones, el que corrompe: **Contrabando**, **El dedo del Señor**, **Secretos de familia**, **La Señora Presidenta** (1991), **Noche de Califas**, **La Noche de Hernán Cortés**, **Adorables Enemigas** (1992), **El gran elector**, **Palinuro en la Escalera** (1993), **La amistad castigada**, **Salomé** (1994), **¡Bang!** y **Roberto Zucco** (1995). Luego siguieron las tramas que tienen por eje la problemática particular del individuo (aunque manejado con estereotipos), enfocado en la soledad y la incompreensión del entorno (los demás): **Los negros pájaros del Adios**, **Orquesta de Señoritas** (1991), **El Padre**, **Noche de Califas** (1992), **Cada quien su vida**, **Carta al artista adolescente**, **Salomé** (1994), **Cuatro equis** y **Roberto Zucco** (1995). En tercer lugar queda la familia como el gran tema que se desarrolla de diferentes maneras, la familia en decadencia, ya sea en forma de farsa o de melodrama (el melodrama cae facilísimo en la farsa), la familia que ya no basta para resolver la problemática de integración social del individuo, que ya no puede contener las líneas de comunicación humana y se ve rebasada por éstas: "...Desde los años sesenta, el teatro latinoamericano atestigua los síntomas de una actividad cultural que acompaña y refleja las vicisitudes político-sociales y desarticula la visión homogénea de la teatralidad como mito de la dramaturgia." (Ana Goutman, **Teatro y**

liberación): El Eclipse, Clotilde en su casa (1990), Secretos de familia (1991), El Padre (1992), Roberto Zucco (1995).

Aquí cabe hacer una referencia, casi obligada, a la visión del melodrama como el más recurrente de los géneros literarios presente en nuestras escenificaciones. Es notable el hecho de que en nuestros montajes teatrales, textos que pudieran ser clasificados como dramas o hasta tragedias sean puestos en escena con una concepción melodramática: “Nuestras raíces como sociedad son excepcionalmente trágicas, pero la enajenación de nuestro destino y la creencia en la fatalidad de nuestra historia nos han vuelto melodramáticos.”⁶

El melodrama corresponde a una visión infantil sobre la vida, en la que la separación del bien y el mal, eternamente enfrentados, son necesarios para comprender nuestra existencia. Es la absolutización de las posturas que nos permite seguir creyendo que el bien es el fin último del hombre, pero para conseguirlo hay que sufrir una serie de obstáculos que el destino pone en nuestro camino y que no está en nuestra mano evitarlos. En esto consiste la visión fatalista del melodrama: el destino del hombre no es parte de su libre

⁶ Azar, Héctor. Entrevista personal.

albedrío, siempre serán fuerzas externas, superiores e inexplicables las que guíen nuestro camino. Es aquí donde tiene sentido la afirmación del maestro Azar: tal vez como sociedad tenemos el sentimiento de que nuestra historia nos ha sido arrebatada, siempre hemos estado sujetos a los designios de otros más poderosos que nosotros. Pero al mismo tiempo el melodrama deja abierta una puerta de redención: el bien siempre triunfa y el crimen no paga. En esa esperanza vivimos.

2. Apología del antihéroe.

Dentro de la revisión que sobre los montajes se ha realizado, resulta recurrente en la revisión de las puestas en escena la presencia de personajes que encarnan el lado ríspido de las aspiraciones humanas; personajes en escena que en lugar de nadar contra la corriente aprovechan la marginalidad combativa que otorgan los regímenes establecidos, si no en el sentido de utilizar ese margen en beneficio material, si como espacio de una acción que quiere ser rebelde pero a fin de cuentas no escapa a los marcos de lo establecido.

Personajes que emergen de un contexto sórdido aunque este no deje de ser maníqueo: "...los sacudimientos económicos han renovado la cursilería

sexualizándola, obligando a los corazones de oro a desvestirse y fornicar, sin apartarse en lo más mínimo del chantaje sentimental.”⁷

Personajes que no encarnan valores positivos, pero que tal vez su presencia en escena sirva para justificar el discurso tradicional, o para atacar elementos del discurso, pero siempre dentro del discurso mismo. Antihéroes. Fársicos o melodramáticos según lo que se aprecia más recurrente en los montajes de hoy en día.

En lo particular, resulta perturbadora esta presencia sobre la escena mexicana actual: desde el personaje adulterino de **Clotilde en su casa**, pasando por los tipos de bajos fondos de los textos de Rascón Banda (o recientemente su **Malinche**), siguiendo por el aplaudido **Roberto Zucco** (aunque el texto sea francés), hasta las obras montadas con un corte pseudo-arrabalero-cabartero como **Cada quien su vida** y **Aventurera**. Al parecer, una parte del placer que se obtiene al observar sobre la escena la representación de lo cotidiano consiste en percibir lo grotesco de nuestra existencia. Bien decía Kant que el asco es el límite del placer.

⁷ Monsiváis, Carlos. **Escenas de pudor y liviandad**. Pag. 32.

La problemática teatral es un complejo de vivencias: la temática teatral ocupa en todos sus matices los conflictos en las relaciones entre hombre y mujer, hermanos, padres e hijos, la identidad sexual, el poder. Estos entrelazamientos dramatizados constituyen un cuadro de las relaciones sociales con variedad de acuerdo a la circunstancia y descubrimiento propios de cada época como ya se vió anteriormente.

El tratamiento de estas relaciones se ha ido modificando a partir de la Segunda Guerra Mundial generando una situación de total desesperanza que ha polarizado la visión del mundo entre el cinismo y el pudor absolutos.

Según la visión de la modernidad, el futuro se presentará luminoso cuando el hombre sea consciente de su papel como creador del mundo que le rodea, cuando lo racional pase a ser real, o como lo dice Hegel: el reinado de la razón será el momento culminante de la evolución. Pero...

En la modernidad, el individuo es exaltado por sí mismo en la búsqueda del triunfo. El tema no se puede abordar desde otra perspectiva más que desde el optimismo. Pero las convulsiones políticas y sociales desdoran esa imagen de desarrollo en espiral: la razón se torna el símbolo de la realidad vuelta locura. Las convulsiones del siglo XX tornan las imágenes victoriosas en

cuadros de hombres derrotados y envilecidos, por lo tanto incrédulos. Una suma de contradicciones dieron lugar a la figura del antihéroe: “vida sin esperanza, vida de la posguerra, la falta de ideales no sólo en los países desvitalizados, sino también en los que habían sido víctimas de la rapiña.”⁸

El descubrimiento de esto provoca una borrachera de lucidez: el existencialismo arremete bajo la tónica de “la vida no vale nada pero vale la pena vivir”. Las posturas van desde la desesperación y la rebeldía hasta la burla y la desconfianza.

La denuncia se ejercita como un golpe sin blanco, el golpe por el golpe mismo.

Beckett, Brecht, Ionesco, O’Neal hablan sobre la ausencia de verdad y exaltan la figura del antihéroe como un personaje que se erige para combatir las manifestaciones del heroísmo, personajes que utilizan la burla, el sarcasmo, la desconfianza para desentrañar el pensamiento de los poderosos (muy especialmente en Brecht) a la luz del sentido común, único patrimonio de los marginados. Pero no todo es nihilismo. Al mismo tiempo, Brecht habla sobre los rezagos político-sociales y busca a través de sus textos, y de sus personajes, crear una nueva categoría de ciudadano bajo el esquema del *zoon*

⁸ Goutman, Ana. *Teatro y liberación*. Pag. 15.

theatrikon - zoon politikon (el hombre como animal de representación, por lo tanto político).

La concepción brechtiana está siendo retomada por creadores teatrales mexicanos, como en el caso de Luis de Tavira, no sólo en sus montajes sino en los artículos periodísticos que escribe y en la visión con la que se creó el ciclo "Teatro Clandestino" a principios del 95, bajo la consigna de crear montajes que hablaran sobre nuestra realidad inmediata con puestas como **Los ejecutivos** -sobre los tecnócratas- y **Todos somos Marcos**. El ciclo a la fecha va en su tercera temporada con cerca de diez obras montadas *ex profeso*.

Paradójicamente, este teatro contestatario presenta a los personajes rebeldes, a estos antihéroes disconformes, como contribuyentes de la misma sociedad, no como constructores de una realidad diferente. El sistema encierra los papeles del amo y el esclavo a la manera hegeliana, y allí permanecen, no trascienden. En el caso de los actuales montajes mexicanos, resulta recurrente el suceso en el que aquellos marginados que se confrontan con una realidad que los constriñe (familia, dinero, sexo, poder) se redimen dentro de la misma realidad. A fin de cuentas resulta un *happy ending*, aunque ya no se toque la

marcha nupcial o el personaje no se vuelva millonario. El rosa tiene otros matices.

Ahora bien, al decir antihéroe estoy haciendo referencia a aquellos personajes que encarnan la antítesis de los valores tradicionales, pero dentro del contexto de un sistema al que le cuesta trabajo mutar. Esto sin carga valorativa alguna. El antihéroe es sólo un paso más allá de las cuestiones valores-progreso. Tal vez eso es lo que quiso decir Ana Goutman cuando afirmó que “(el personaje que actualmente se gesta en latinoamérica) no ama las ideas dominantes. Los países en proceso de liberación presentan un juego abierto al resto del mundo, porque su estrategia soslaya las alianzas que someten o reducen (...), en cada región de latinoamérica nace con características propias el personaje de la liberación que altera también el teatro.”⁹

Desde mi punto de vista particular, el término “personaje de liberación” se encuentra instalado en la perspectiva desarrollista de la modernidad. Por otra parte, los personajes que se observan desde la escena mexicana no hablan de una liberación propiamente, sino de la autoconservación dentro de

⁹ Ibid. Pag 16.

esquemas ya dados, ya probados por una tradición que tarda en cambiar, esquemas que pueden ser flexibles en sus límites, que pueden ser modificados mientras no se contradiga lo que todavía rige: los marcos legales, las vías pacíficas, la creencia en el juego político reglamentado (si bien no el de facto, sí aquel legitimado en la escala de valores). Aún existen creencias y posicionamientos, si bien ya no se piensa totalmente en un progreso lineal. El desencanto orilla a la búsqueda de asideros que nos consuelen de las violentas y rápidas transformaciones del mundo.

IV. Pensar el teatro: las propuestas.

Este capítulo se dividirá en tres secciones: a) las discusiones del teatro, b) relación existente entre las discusiones teatrales y el contexto social, y c) la respuesta teatral de los grupos marginados. Lo que se pretende es realizar una revisión sobre lo que se ha propuesto y discutido desde el interior de la misma comunidad teatral, y también echar una rápida ojeada a cómo el teatro ha sido recogido por diversos grupos sociales, en particular marginados, como un medio que exprese los vínculos que mantienen con sus contextos y entre sí como agentes sociales interactuantes.

a) Discusiones en torno al quehacer teatral.

1. Lo nacional: ¿universal o nopálero?

*“Es más nacional un sketch del
Teatro Blanquita que el mejor montaje de
Pinter en la UNAM.”*

Víctor Hugo Rascón.

*“Debo confesar que el adjetivo nacional
(...) me da miedo... Aplicado al arte -muy
especialmente al teatro, que es lo mío- me da
terror: me lleva impulsivamente a buscar donde
guarecerme de la granizada que ya siento
encima...”*

José Ramón Enriquez.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

A partir de la implantación del modelo neoliberal en nuestro país, los foros de la discusión acerca de lo nacional vs. lo ajeno han proliferado en las distintas áreas del pensamiento. El teatro no ha permanecido ajeno a ello, pero la discusión ha rebasado el planteamiento meramente creativo-escénico y ha pasado a formar una más de las pugnas de la comunidad teatrista mexicana¹.

Los teatristas en México se han conformado como un grupo que, a pesar de tener un fuerte proceso de identificación como sector social, su cohesión no llega más allá que la eventual para lograr un fin común. Por favor, no hablemos de solidaridad. La formación de los teatristas (o despectivamente teatreros) en México a lo largo de las últimas tres décadas, ha estado encargada a tres o cuatro grupos que no se respetan entre sí y que mantienen feroces disputas para agenciarse los espacios de creación teatral existentes. Se reconocen en masa como un grupo que en su mayoría proviene de los mismos sectores sociales, ha recibido una carga de valores semejante, se les ha otorgado una formación parecida y han padecido por igual los obstáculos o apoyos para su creación y disciplina. Tienen los mismos intereses y se reconocen diferentes a los demás grupos de creación artística, pero hasta ahí llega el proceso de identificación. La semejanza de los intereses

¹ Información extraída del periódico *Reforma*, sección El Ángel publicada entre el 14 y el 28 de abril de 1996.

y el poco campo para satisfacerlos provoca una serie de conflictos que en más de una ocasión han estado a punto de provocar la desaparición de una gran parte del contingente teatrero. Al mismo tiempo, las posturas en cuanto a la acción política y social que debe de guardar el teatro se han ido radicalizando de forma tal que hoy en día es imposible hablar de una conciliación de intereses desde las diversas perspectivas del teatro en México.

La discusión acerca del nacionalismo o extranjerismo del teatro actual en México ha dividido aún más al ya de por sí fragmentado sector teatral mexicano. En los editoriales de los periódicos han salido publicadas columnas firmadas por reconocidas cabezas del teatro en México, todas en el sentido de la necesidad de un teatro nacional, o de la denostación de tal adjetivo. El discurso de aquellos que radicalizan sus posturas al grado de afirmar que todo teatro que no sea de escritor mexicano es extranjerizante tiene como base la sentencia de que únicamente un teatro que refleje nuestros valores, contradicciones y conflictos, mitos y pesadillas es válido para ser presentado ante el gran público. A los que sostienen esta postura (entre ellos Víctor Hugo Rascón Banda y Hugo Argüelles) se les olvida que no todos los escritores mexicanos escriben teniendo en mente tal postura, y que sí en cambio existen obras del repertorio universal que reflejan bien, aunque sea de forma

fragmentada, nuestra coyuntura actual. El grupo opuesto, encabezado por José Ramón Enriquez, hace énfasis textual en sus escalofríos al oír la palabra nacional, pues les recuerda una granizada de ideas fascistas en contra de todo aquello que suene diferente (“...el instinto me lleva a buscar bajo qué cama esconder mi pobre individualidad cuando alguien llama a ceñir las sienes de la patria con lo que sea, oliva, papel maché o guirnalda de plástico” J.R.Enriquez).

La discusión puede verse dentro de las temáticas que se presentan en el teatro. La situación actual ha ensanchado aún más las diferencias dentro de la sociedad mexicana. Pero este debate es viejo. La misma discusión se presentó entre los Contemporáneos y algunos miembros del arte revolucionario durante la transición de las décadas de los veinte y treinta. La diferencia entre aquellos años y ahora es que el debate que se suscitó entonces se debía al confrontamiento de una identidad nacional - surgida de la raíz misma del nuevo esquema gubernamental - cerrada y omnipresente, con las posibilidades de establecer un diálogo directo con las diversas corrientes artísticas y de pensamiento del resto del mundo. Ahora, más bien, es el rechazo al sistema neoliberal, a la apertura de México al mundo en materia económica pero que también nos deja susceptibles a las influencias

ideológicas del libre mercado, lo que provoca que una parte del sector artístico-intelectual (en este caso particular, los teatristas) enarboles la pancarta de lo nacional, como una idea que nos resguarde del salvaje libremercado devorador de hombres e identidades.

2. El subsidio: ¿mecenazgo o responsabilidad?

*"Hagámonos además de hombres y mujeres de teatro,
hombres y mujeres de negocios."*

Antonio Serrano.

*"Es un error confundir la instauración del mercado del mundo
con la producción teatral; es un error usar las fórmulas
de la mercadotecnia para el teatro porque el público
no es un consumidor."*

Luis de Tavira.

Es un hecho que el teatro mexicano durante el presente siglo se ha podido mantener dentro de cartelera gracias, en gran parte, a los apoyos que

recibe por parte del Estado, ya sea en forma de iniciativas legales (escasas), ya sea como promotor publicitario, pero principalmente como patrocinador de un número importante de obras.

Este patrocinio se había ejercido hasta hace algunos años mayoritariamente desde el pago directo de la producción. Sin embargo, es cierto también que con la llegada de los llamados gobiernos neoliberales el presupuesto teatral se vió reducido, y que las partidas que hablan a favor del teatro se disuelven en los macro-proyectos culturales. Por supuesto, se han encontrado otros canales para favorecer la acción teatral, si no de forma directa, sí a través del otorgamiento de becas, el co-financiamiento y el préstamo de espacios.

La comunidad teatral en los últimos años ha entendido que hay que guarecerse bajo el mejor paraguas posible, y por lo tanto buscar acomodo dentro de las nuevas instancias administrativas de la cultura en México. No es extraño, por tanto, encontrar repartidas las distintas modalidades de apoyo que otorgan CONACULTA-FONCA dentro de algunos pocos grupos teatrales comandados por conocidas figuras del ámbito escénico.

Sin embargo, esto no ha sido suficiente para mantener una continuidad proyectiva dentro de la vida teatristica mexicana, por lo que las voces que hablan a favor de un sostenimiento al subsidio directo se siguen escuchando, aunque ya comparten escenario con aquellas que hablan de la creación de empresas particulares culturales y no lucrativas, y también con aquellas que señalan que es posible mantener una autonomía creativa sin perder el apoyo estatal indirecto.

En este concierto de voces, se escucha frecuentemente la queja sobre la falta de continuidad y coherencia en las políticas culturales, lo cual impide una pluralidad sana en la que participen instancias privadas e institucionales. Desgraciadamente, las candilejas encendidas del teatro han sido producto de la imaginación y amor a la actividad cultural de unos cuantos funcionarios, que cuando están en el puesto impulsan la actividad escénica. Pero ido el funcionario, las candilejas se vuelven a apagar, por lo que solamente quedan los proyectos creados de relleno y "para no dejar", pero sin ganas de echarlos a andar. Estos proyectos se renuevan sexenalmente, por lo cual no hay una continuidad que permita proyectos serios y durables.

Dentro de las voces que señalan que no es posible que el Estado se quiera "desresponsabilizar" de sus funciones y sus deberes para con la cultura,

están, con sus respectivos matices, las de Luis de Tavira, Víctor Hugo Rascón Banda, y José Enrique Gorlero. Tavira afirma que la política cultural actual privilegia las artes individuales en detrimento de las artes colectivas, a la vez que explica que el teatro es efímero y no acumulable, lo cual significa que va en contra de las leyes del mercado: "Es una utopía creer que el teatro va a subsistir a través de la mercadotecnia, se ha probado de todo y lo que resulta es la publicidad de boca a boca porque la relación sigue siendo personal."²

Matizando, Rascón Banda reconoce el estímulo que representan las becas del FONCA, pero advierte que no deben de ser "flor de un sexenio", aplaude la decisión de otorgar en comodato la red nacional de Teatros del IMSS a la comunidad teatral, pero también advierte que no puede permitirse que el Estado mexicano desatienda su responsabilidad frente al teatro, fenómeno social como lo es la educación.³

Por otra parte, están los teatristas que optan por los proyectos independientes, que funcionarían mejor, claro, con el apoyo del Estado, o más allá aun, sin que éste estorbe, como es la opinión de Jesusa Rodríguez al afirmar que en el medio del teatro institucional hay que enfrentarse con

² Tavira, Luis de. Citado por Estela Leñero. BIANUARIO 1994-1995 CITRU. pag. 168.

³ Rascón Banda, Víctor H. Documenta CITRU, pag 61.

funcionarios mediocres y teatros llenos de tramoyistas "huevones". Quienes comparten la opinión de fomentar grupos autogestionables (como ya intentan serlo El Milagro y el Hábito) son, entre otros, David Olguín y José Acosta. Lo que ellos plantean es caminar por donde sea posible para no detener la creación escénica, y si ese camino es el de la autogestión, tomar esa ruta.

Por último se encuentra el bloque de los que afirman que no hay por qué tenerle miedo a manejar la actividad teatral seria como proyectos de mercado. Su planteamiento se basa en la negación a esperar todo del Estado, ya sea porque éste no lo pueda o no lo quiera dar. Esperar a que los mecanismos gubernamentales den la solución de los problemas equivale, desde el punto de vista de este grupo, a cruzarse de brazos y no querer encontrar una solución al principal problema, que es la ausencia de público. Por lo tanto, se deben introducir mecanismos de mercadotecnia para vender el producto, y desechar la idea de que la cultura debe de ser sostenida por el Estado. Se trata de una desviación echarle la culpa a la burocracia de la falta de crecimiento del teatro, y no admitir que han sido los mismos teatristas, quienes en su empeño de solemnidad y complejidad, han alejado al público de las butacas.

Es consecuente que dentro de la comunidad teatral se plantéen estas discusiones, puesto que el abandono del esquema mecánico (que no mesiánico) ha puesto a los artistas escénicos a pensar en nuevas formas de proseguir con su labor. Por supuesto que el mismo Estado ha otorgado formulas compatibles con su neoliberalismo social, invitando a nuevos actores a participar en los proyectos culturales, pero las respuestas siguen siendo escasas y las formas de financiamiento hasta ahora propuestas no llegan a todos los integrantes de la comunidad teatral.

Por otro lado, la participación de la iniciativa privada no se ha incrementado ni siquiera con las gentiles invitaciones que el gobierno federal le ha hecho para integrarse al sostenimiento de la vida cultural mexicana. Esto resulta lógico si no existen estímulos para que este sector se adhiera con entusiasmo.

Al teatro se le aplican disposiciones fiscales (igual que a cualquier otra actividad comercial e industrial). El gobierno, que tan generoso se muestra en los estímulos a la creación de nuevas empresas, o que otorga un trato benéfico para los inversionistas en la Bolsa Mexicana de Valores, no beneficia la actividad teatral. En orden inverso, los espectáculos teatrales en la Ciudad de México se encuentran gravados con un 6% de ingresos brutos sobre taquilla

(aunque no hay de qué quejarse: en otras ciudades de la república este impuesto puede llegar a ser del 12%). El único trato preferencial establecido es el que se le otorga a los asociados a PROTEA (Asociación Nacional de Productores de Teatro), a quienes se les cobra un impuesto del 3%.

No existe una disposición que especifique que son deducibles de impuestos las donaciones dadas por particulares a grupos teatrales, salvo que éstas sean otorgadas directamente al FONCA, el cual extiende un recibo deducible y hace llegar el dinero al grupo que se quiera favorecer, por petición expresa del donante. Esto queda asentado en el Diario Oficial de la Federación del 3 de abril de 1993.

Pese a que lo anterior pudiera servir como aliciente para una mayor participación del sector privado, en realidad complejiza un trámite que pudiese ser sencillo si los donativos se dieran directamente al beneficiado, pero al establecerse una triangulación, muchos particulares lo pensarán dos veces antes de tratar de conseguir un recibo deducible de impuestos que tenga que pasar por un intermediario. Además, se corre el riesgo de que los recursos asignados no lleguen en su totalidad a los destinatarios, debido a los múltiples intermediarios que tienen que recorrer.

Todavía quedan muchos huecos por rellenar para poder establecer una política que garantice proyectos teatrales viables y con los recursos necesarios. Los pasos que se han dado son positivos, pero insuficientes, diría el poeta del régimen. También se debería garantizar que las políticas que se creen partan desde las mismas propuestas de la comunidad teatral: ellos mejor que nadie saben qué se necesita, que se debe implementar y por dónde hay que empezar el camino. Por supuesto que no existe un frente común que pueda expresar con claridad un proyecto homogéneo, pero es el momento de empezar a armarlo. Así se evitarán los reproches sexenales de que el gobierno no hace caso a las necesidades de los escenarios, y a la vez se darán los marcos para ejercer un teatro más sano: "Con o sin marco jurídico, con o sin subsidios, con o si voluntad política de los gobernantes, el teatro existe, pero siempre será más placentero y menos arduo hacerlo cuando hay en la sociedad condiciones óptimas que estimulen su florecimiento."⁴

⁴ Rascón Banda, Víctor H., pag. 61.

b) La relación del discurso teatral con el contexto social.

“Un teatro nacional jamás debe tener un sólo lenguaje, una misma expresión. Por el contrario, debe procurar una multitud de estilos, de puntos de vista, de opciones y, sobre todo, debe ofrecer libertad creativa.”

Ludwik Margules.

La discusión más connotada dentro de la comunidad teatral en México ha sido, recientemente, la que señala la viabilidad o no de un teatro nacional. ¿Qué significa "nacional" para los creadores de teatro en México?

Para alguno el término define lo más propio e identitario, lo más nuestro y particular. En cambio para otros representa la intolerancia, el hablar de *una* lengua, *una* religión, *una* raza, *una* sensibilidad.

Se puede observar el complejo de la explosión identitaria de la que habla Maffesoli en la discusión sobre el término “nacional”.

Un hecho enraizado en el paradigma económico-político de producción, la inserción de México al esquema globalizador, genera una discusión sobre el problema de la identificación, de los valores en los que nos reconocemos y de las temáticas que nos tocan de cerca.

“Así que lo nacional existe y sigue y seguirá desarrollándose pese a todo colonialismo, porque es el resultado natural de muchos elementos que configuran la mexicanidad. Y el teatro los refleja y esencializa.” - Hugo Argüelles.⁵

“Un teatro nacional con consecuencia existe en ese horizonte donde reconstruimos la confrontación que se da ante los muchos puntos de vista que generan esa realidad compleja en esencia que es México.” - Natalia Carriazo.⁶

Dentro de la comunidad teatral, los grados de pertenencia son diversos: la formación académica, la trayectoria profesional así como la postura ideológica nos hablan de diferentes niveles de diferencia y semejanza dentro del grupo teatral. Esto resulta más perceptible al interior de ciertos grupos - directores y críticos teatrales más que autores.

⁵ *Reforma*, sección El Ángel, 14 de abril de 1996.

⁶ *Ibid.*

En nuestro país existe una mayor tradición de dramaturgos que de cualquier otro tipo de creador teatral. De hecho, cuando se habla de una etapa del teatro en México, inmediatamente nos referimos a los autores, más que a la actividad teatral vivida. Algunos dramaturgos mexicanos han llegado a asumir como propia la frase de Siqueiros “no hay más ruta que la nuestra”.

Hacia finales de los años sesenta, el tratamiento de los temas teatrales dió un giro: de hablar de los problemas sociales en general (represión por parte del Estado, marginación económica, confrontación rural-urbana) se pasó, dentro de algunas agrupaciones teatrales, a hablar de las temáticas propias de grupo (homosexualidad, “la onda”, los estudiantes). Esta particularización de los temas llegó a provocar que se pensara en el abandono de la gran temática nacional, para indignación de muchos autores.

Hoy en día el tema vuelve a surgir: en esta esquina tenemos a los creadores teatrales ya validados (Argüelles, Rascón Banda) y en la otra a los - mayoritariamente- directores que teniendo ya cartel, no han llegado al Olimpo (J.R.Enriquez, Edgard Ceballos).

En el primer caso, la apología de un teatro nacional se llega a confundir con la identificación de un grupo con la política cultural en el sentido de

reafirmar los pilares del teatro en México con vista al futuro. En el segundo, se afirma que el teatro no tendría sentido, hoy que se han dado por canceladas las ideologías, si no fuera por el hombre que vive el teatro del modo fácil que proponía Brecht: lúdicamente aquí y ahora, puesta la vista sobre lo que acontece en este momento. Proxemia en el sentido que Maffesoli otorga al término: la necesidad de estar juntos valorando el tiempo presente.

La confrontación entre la creación de un teatro “nacional” no es más que la oposición de un término que formaliza las diferencias entre la configuración de los grupos teatrales de cara al fin del siglo XX. No se trata de nacionalismos por un lado y malinchismos por el otro. Extranjerizantes vs. patrioterros. El posicionamiento de cada grupo tendrá que ver con la manera en que entiendan la funcionalidad de la comunidad teatral, y en la manera en que jerarquicen sus semejanzas y diferencias.

c) Los grupos teatrales alternativos: la respuesta de los movimientos sociales.

*“Algun nuevo Tereo ha profanado tu flor
y para impedir que descubras su delito
te ha cortado la lengua...”*

Tito Andrónico. Shakespeare.

El lenguaje, la palabra concreta y vivaz, rotunda y de frente no siempre está "a la mano" como instrumento de defensa y reivindicación. Por eso, algunos movimientos sociales han retomado el teatro, tal vez no como una estrategia directa de denuncia, pero sí como un medio para recrear y no perder la memoria de sus sucesos, de sus epopeyas y peticiones. Se trata de un rescate del recuerdo social.

Dentro del Valle de México se han generado una serie de movimientos sociales surgidos en coyunturas específicas: la Asamblea de Barrios surge a raíz de los daños y conflictos en torno a la vivienda que se suscitan por los terremotos de 1985.

Varios grupos que reivindican demandas específicas del contexto urbano se han apoyado en la creación artística, en particular en el teatro, como una forma de reconquistar espacios. En este contexto se pueden mencionar: la Comisión Cultural de la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de septiembre; la Unión de Colonos, Inquilinos y Solicitantes de Vivienda Libertad; Tepito Arte Acá; y Las Caras de la Banda. Cada uno de estos grupos se ha consolidado como una búsqueda de espacios alternos dónde resolver sus demandas, tanto de orden material como cultural.⁷

Independientemente de la reivindicaciones que cada uno de estos grupos propongan, se puede distinguir un sólo proyecto cultural, no en cuanto a su homogeneización como política sino como el paralelismo de ciertas propuestas.

Se busca la autogestión para los talleres culturales, obtener el apoyo de la comunidad base del movimiento, rescatar los lazos de identidad de la comunidad y fomentar la solidaridad en ésta. En éste sentido el teatro practicado por estos movimientos sociales tendrá como característica esencial el uso de temáticas totalmente inherentes al contexto de la comunidad de la

⁷ El Dr. Bonfil Batalla inició en 1990 una serie de trabajos conjuntos con otros investigadores que se dieron a la tarea de investigar los proyectos culturales independientes, lo que se consolidó en 1991 con el Coloquio sobre Proyectos Culturales Autogestionados en Medios Urbanos.

que parte el movimiento, mientras que por otro lado se llegue a recurrir a montajes que hablen de problemáticas coyunturales que afecten a la comunidad.

Los proyectos culturales de éstos movimientos manifiestan tres puntos básicos valiosos para el análisis⁸: La cuestión de la cultura alternativa, la configuración de identidades colectivas y las características de las instancias encargadas del trabajo.

Debe de existir una separación entre lo que es la cultura alternativa⁹ y las alternativas de cultura. Según la acción de estos grupos se debe de otorgar la posibilidad de generar alternativas viables de recreación cultural que respondan a las condiciones del grupo social a las que se destinan.

La identidad, por otra parte, surge de la acción colectiva, y ésta a su vez es reforzada por la identidad. Los factores que pueden originar las identidades colectivas son decisivos para la comprensión de la acción social.

⁸ Tomado de los ejes de análisis manejados por Amparo Sevilla en Rosales Ayala, Héctor . *Cultura sociedad civil y proyectos culturales en México*. Pag. 115.

⁹ La cultura, en el sentido que le otorga Bordieu, es un espacio autónomo que se justifica a si mismo. En este caso, el concepto "cultura alternativa" se refiere a los espacios de manifestación del ser, obrar, significar que cada grupo valora como propio sin que corresponda a los márgenes otorgados por la escala de valores del sistema dominante.

Las actividades culturales organizadas por los movimientos urbanos tienen como finalidad la formación ideológica, la expresión artística, la recreación estética, la capacitación técnica y el desarrollo de la comunidad. “El teatro en éste contexto ha sido utilizado como instrumento de expresión y reflexión sobre las propias condiciones de vida y ha sido un recurso muy eficaz para la transmisión de formas distintas de significar el entorno social”¹⁰. Esto se refuerza gracias a que el teatro conjunta imagen, sonido y concepto, de forma que es un transmisor eficaz de nuevos contenidos culturales.

Un problema al que se enfrentan estas organizaciones es a la falta de coordinación entre ellas y la ausencia de un nexo que fomente su integración a un proyecto cultural homogéneo que resultaría deseable en vista de las semejanzas en los proyectos.

¹⁰ Ibid. Pag. 126

V. Conclusiones.

"No puede haber un gran teatro sin una gran sociedad"

Jean Villiard.

El proceso que ha sufrido el teatro en la Ciudad de México en los últimos diez años puede considerarse, desde el punto de vista estructural, como un proceso de desarrollo en la sobrevivencia.

Justamente al contrario de lo que ha ocurrido con otras comunidades artísticas de nuestro país, la comunidad teatral mexicana ha reducido y estancado su participación, desde el ángulo mismo de su creación y del impacto de su actividad, en la vida social mexicana.

El teatro mexicano ya no tiene la misma capacidad convocatoria de otros tiempos. El público no asiste en la medida necesaria para mantener una infraestructura con los recursos provenientes de taquilla. Los estadísticos demuestran que la participación gubernamental es decisiva en la manutención del teatro como actividad constante y sostenida.

Efectivamente, aunque no exista suficiente público para el teatro existe la vida teatral continua en la Ciudad de México. El número de montajes al año

no es avasallante, pero sí existen más obras de las que pueden ser absorbidas por un público constante, y hasta me atrevería a afirmar que hay más obras de las que sería natural tener.

En casi todos los países, la actividad teatral se ha apoyado en la participación gubernamental, pero en el caso de México esa participación se volvió, durante décadas, el único asidero del teatro. Abandonar ese esquema se convierte en una cuestión de supervivencia cuando los cambios estructurales en las políticas gubernamentales obligan a buscar nuevas formas de ejercer la creación.

Los vicios están creados: destruir la simbiosis es difícil. Pero una simbiosis sólo puede seguir funcionando cuando ambas partes se necesitan una a la otra. Y hoy en día una de las partes ya no necesita a la otra.

Si se trata de introyectar mensajes, de presentar de forma audiovisual conceptos o discursos, de hacer llegar al gran público una propuesta, la televisión es mucho más apta como herramienta que el teatro. La infraestructura de la que goza la televisión hoy en día en nuestro país la transforma en una herramienta mucho más sólida para tales usos. No es verdad que la ausencia de público sea producto de los costos teatrales: los montajes auténticamente taquilleros y que logran superar tres o más temporadas en cartelera, son esencialmente producciones de inversión privada

con lujo de recursos y actores con fama formada en la pantalla televisiva. El precio de taquilla actualmente de estas obras no es menor a los ciento veinte pesos, mientras que una obra montada con recursos institucionales puede costar entre veinte y setenta pesos el boleto, menos el descuento generalmente del 50% que se otorga a estudiantes, maestros y gente de la tercera edad.

Se trata, más bien, de la forma en que el consumo cultural se ha ido conformando en México. Es más fácil prender la televisión que desplazarse hasta los centros teatrales que en su mayoría se encuentran concentrados en dos áreas medianas de una ciudad extensa. La señal de televisión llega a todas partes. Las producciones televisivas son medianamente espectaculares y los temas no son complejos ni en la anécdota, ni en el tratamiento; pueden ser consumidos por gente de todos los niveles educativos. Y el teatro taquillero que se ve en la Ciudad de México tiene las características de su matriz televisiva, salvo la espacialidad, pero vale la pena desplazarse cuando se trata de ver "en vivo" a alguien a quien se percibe del cotidiano pero en una dimensionalidad que no es la real.

El teatro, como sistema de signos, tiene que saciar las expectativas no de un público, sino de varios, de acuerdo a las enormes diferencias socio-educativas presentes en México. Hasta principios de siglo el teatro tenía la

función que hoy en día detenta la televisión: era el único espectáculo audiovisual, y en su mayoría los montajes iban encaminados exclusivamente al divertimento. Hoy en día el teatro tiene que cambiar sus medios expresivos para seguir en competencia frente a la televisión y el cine. Precisamente las formas del teatro y el discurso han tenido que complejizarse para atraer al público que busca algo más que lo inmediato otorgado por la televisión. Pero ha sido en ese complejizarse que las formulas se volvieron, en muchos casos, aptas unicamente para las élites intelectuales, lo que originó que el gran público buscara auténticas formas de entretenimiento. Así los sectores se radicalizaron: o la diversión sin digestión cerebral, o el mensaje denso y angustiante. No importó que existieran montajes que fueran una auténtica mediación entre ambos extremos. La demanda se volvió extrema en sus mismos pedimentos.

En esta búsqueda de su reproducción es que el teatro se encuentra actualmente más ocupado que en reafirmar el rumbo de su función como re creador de realidades puntuales y particulares. No se puede negar la excelencia técnica (tanto en recursos materiales como artísticos) que muchos montajes en México tienen, pero no se puede hablar de un teatro mexicano que hable de realidades precisas mexicanas. La misma realidad no es grata: ni

siquiera serviría para un melodrama de villanos inexplicables, porque las gandalladas actuales perpetradas por los "malos" de nuestro país -y otras galaxias- son bien visibles. La estética teatral tendría que ser una no-estética en el sentido clasemediero al que muchos mexicanos están aferrados.

Y el aferramiento a la estética clásica decimonónica es en gran parte originadora de la desbandada de público: el "vengo a divertirme, no a preocuparme" o el "no hay necesidad de desnudos ni cosas feas" hace de la televisión un entretenimiento inocuo, replegado desde el mismo marco legal aplicado a un medio de difusión masiva. El teatro, en cambio, tiene que violentar sus mismos códigos y arriesgar sus formas estéticas para ser distinto como medio trasmisor de ideas.

La frágil pero demarcadora línea existente entre la realidad que es y la realidad que queremos ver impide el enraizamiento de un teatro de actualidades precisas. Nos negamos a que el teatro exorcise nuestras angustias sociales, no queremos verlas corporeizadas, tridimensionalizadas: preferimos verlas planas en pantalla y protegidos mediante la voz de un locutor.

Según el público es la realidad, y según el director es la forma de presentarla, es por eso que montajes como el recientemente estrenado de **La Malinche** provocan tanto rechazo: un tema tratado con el enfoque que se le

da no puede ser visto más que a través de la luz más sórdida. Pero una sola golondrina no hace primavera...

"Si México existiera en el teatro, afirmaría la existencia de su historia en oposición a toda uniformidad; México aparecería ante el espectador como algo que pertenece a lo envolvente, a lo dramático. México, como historia y como representación, aparecería en la dimensión de una pregunta poética que no ha perdido la esperanza de una respuesta real."¹

La sociedad mexicana se dispersa en la vastedad de su problemática actual. Los conflictos son varios y distintos de acuerdo a los estratos sociales. Pero la pertenencia al mismo barco es inegable. Basta que alguien recoja nuestro anecdotario y nos lo ponga enfrente para tener una visión de conjunto del nosotros aquí y ahora.

Hara falta ver si el teatro mexicano está a tiempo de hacerlo.

¹ Tavira, Luis de. "Una nación teatral". *Reforma*, sección El Ángel. 14 de abril de 1996.

Apéndices.

a) Fichas de los montajes más representativos.¹

Se incluyen las fichas de los montajes más representativos de cada año, tanto por los premios de la crítica, como por el tiempo que se les dedicó en publicidad, como por la duración en cartelera.

1990.

***El Eclipse** de Carlos Olmos, bajo la dirección de Xavier Rojas, con las actuaciones de Beatriz Aguirre, Martha Aura, Gastón Tusset, Lilia Aragón y Armando Palomo. Producción: CNCA, INBA, Compañía Nacional de Teatro. Teatro El Granero. Independientemente de que el elenco resulte atractivo al tratarse en su mayoría de actores reconocidos por el gran público a través de sus actuaciones en televisión, la misma temática de la obra resulta un lugar común en el drama nacional: la familia en crisis, pero siempre y pese a todo

¹ Todas las fichas fueron extraídas de los Bianuarios publicados por el CITRU: 1990-1991, 1992-1993, 1994-1995. El comentario que de cada una de ellas aparece se debe a las críticas aparecidas en algunos periódicos y revistas (las que se citan) y a la memoria –totalmente falible– de quien escribe.

unida, física, no emocionalmente. Del tema de la obra escribió Bruce Swansey en **Proceso**: "Olmos subraya el peso agobiante de la institución (la familia), así como su proyección anuladora del futuro, pero también su faceta entrañable como espacio de seguridad frente a la realidad amenazante e incomprensible." (jun.18, 1990). La obra fue manejada como un melodrama - de hecho la Unión de Cronistas y Críticos Teatrales le dio el premio al mejor melodrama de 1990- lo cual remite el conflicto a esa visión infantil de temor ante la fatalidad, ante la predestinación, y al mismo tiempo regocijarnos en ese temor y en el sufrimiento que las fuerzas ajenas a los protagonistas les ocasionan. Familia-Melodrama, binomio tan socorrido en el espacio representativo escénico o televisivo de la sociedad mexicana.

***Clotilde en su casa** de Jorge Ibarguengoitia, adaptada por Vicente Leñero bajo la dirección de Luis de Tavira, con Julieta Egurrola, Mercedes Pascual, Bruno Bichir y Luis de Icaza entre otros, y con producción del INBA, CNCA y DDF. Teatro Julio Castillo. La comedia de Ibarguengoitia recrea con feroz ironía la vida provinciana mexicana y se burla del maniqueísmo con el que se asume la sociedad mexicana, a pesar de que en el seno de las buenas costumbres también se gesten adulterios, aunque eso sí, simples e inocentes, combinando en escena la anécdota adulterina con la recreación del oficio de quien observa la situación y la escribe.

***Los negros pájaros del adiós** de Óscar Liera, dirección de Raúl Quintanilla y con la actuación de Diana Bracho, Luis Mario Moncada, Zaide Silvia Gutierrez y Laura Almela. Prod. INBA, Teatro Wilberto Cantón. Drama de tono intimista y lírico, recreado a partir de anécdotas simples y del eterno tema amor-muerte.

***Orquesta de señoritas** de Jean Anouilh, dirección de Ariel Bianco y con Sergio Kleiner, Miguel Pizarro, Roberto D'Amico y Juan Carlos Colombo entre otros. Prod. Domínguez-Castineira-Cureño, Poliforum Cultural Siqueiros. El montaje resultó interesante, pues la obra gira en torno a un grupo musical de mujeres, que en este caso fueron representadas por hombres, lo que ocasionó que se llegara a pensar en teatro homosexual. El conflicto (la soledad natural del hombre, acentuada por la nostalgia en la mujer) termina con el suicidio (manejado melodramáticamente) de uno de los miembros más jóvenes de la orquesta. El tema central de las obras de Anouilh (la eterna búsqueda de lo no corrompido en la vida moderna, en la que los sueños se confunden con las realidades) quedó diluido.

Cabe señalar que, a pesar de casi no ser mencionada en los premios otorgados por las asociaciones de periodismo teatral, **Calle 42**, montaje musical presentado en el Teatro de los Insurgentes bajo la producción (but of course!) de Marcial Dávila, fue el gran éxito taquillero de 1990. Ni el tiempo

(los 30's), ni el lugar (New York) ni la anécdota (el cliché romance dulzón) tienen nada de perturbador como propuesta escénica global para el contexto del teatro mexicano.

1991.

***Contrabando** de Víctor Hugo Rascón Banda, dir. Enrique Pineda, prod. Socicultur, INBA, Cuatro Estaciones, III Gran Festival Ciudad de México, con Angélica Aragón, Lourdes Villareal, Angelina Peláez entre otros. Teatro Benito Juárez. Como todas las obras de Rascón Banda, esta tiene por temática los conflictos cotidianos socio-políticos (en este caso en particular) que se desarrollan en el norte del país, conflictos originados por una serie de contradicciones que chocan a ambos lados de la línea fronteriza. La marginación, la penetración de modelos económicos y culturales ajenos hasta hace dos generaciones, la sobrevivencia a fuerza de aprender a sortear las aguas de los sistemas judiciales.

***El dedo del Señor**, espectáculo político-musical bajo la dirección de Héctor Ortega, con Arturo Alegre, Ausencio Cruz y Victor Trujillo entre otros. Teatro Insurgentes. Producción: Marcial Dávila. Reminiscencia del

género de carpa, pero a lo moderno y grande: sketches cómicos se mezclan con fastuosos números musicales y cambios escenográficos espectaculares. El nudo de los chistes radica en nuestra forzada penetración al Primer Mundo, en donde la calidad y la eficiencia se presentan como los peores obstáculos. La mejor escena tal vez sea aquella en la que los personajes de **Cats** (que se representaba también por esas fechas) aparecen en escena para incorporarse posteriormente al pueblo como gatos callejeros, en una alegoría de la naturalización de lo internacional en nuestra mexicana situación, así no sea más que en forma de los gatos de peluche que nos brinda la economía subterránea.

***Secretos de familia**, autor y director Héctor Mendoza, prod. Arcos Caracol, INBA, CNCA, UNAM, con Delia Casanova, Blanca Guerra, Hernán Mendoza, David Ostrosky. Teatro Santa Catarina. Alegoría de la justicia y el poder (temática básica de Mendoza), la obra se compone en su base del mito de la tragedia griega y su ejemplo más claro sobre la justicia: el asesinato de Clitemnestra a manos de su hijo Orestes. La semilla de los deseos de justicia- venganza es el ansia del poder desde nuestro entorno más íntimo: la familia.

Los dos éxitos comerciales del año: **La Señora Presidenta** (que hasta la fecha sigue en cartelera con su enredo de puertas que acaba siendo de sexos) y **Cats**, el famosísimo musical basado en las poesías de T.S.Elliot que

trasladado a la escena mexicana resulta un espectáculo musical y visual de primera, pero sumamente lejano, ajeno a nosotros, a pesar de que la basura que decoró el escenario podía ser reconocida como mexicana. Tengo la impresión de que el público “que sabe de buen teatro” fue al “Silvia Pinal” a esperar la interpretación de María del Sol de la afamadísima canción “Memory” para suspirar “¡...qué bonito!”.

1992.

***El Padre** de Strindberg, dir. Salvador Flores, prod. IMSS, CNCA, ISSSTE, INBA, Cuatro Estaciones. Con Martha Aura, Héctor Téllez, Dolores Beristain, Luis Rábago, Evangelina Sosa entre otros. Teatro Helénico. Obra sobre el diario tormento de vivir entre los demás, departiendo con el resto de la humanidad la frágil estabilidad de la razón ante la tortura psicológica de aquellos que habitan nuestra proximidad cotidiana.

***Noche de Califas** de Armando Ramírez, dir. Virgilio Carrillo, prod. Tepito Arte Acá, Cía. Tepito Arte Acá. Teatro Julio Jiménez Rueda. Evocación del México bravo, de cantinas y ambiente de padrotes, putas y crímenes pasionales en los barrios bajos de la capital.

***La noche de Hernán Cortés** de Vicente Leñero, dir. Luis de Tavira, prod. CNCA, INBA, IV Festival Ciudad de México, Casa del Teatro A.C. Con Fernando Balzaretti, Martha Aura y Arcelia Ramírez entre otros. Para celebrar el “encuentro de dos mundos”, varios grupos teatrales se dedicaron a montar obras cuyo tema central fue el choque entre los que ya estaban aquí con los que llegaron para quedarse. La más afortunada en calidad y en éxito fue este montaje de Luis de Tavira que recrea la “noche triste” en la que Hernán Cortés trató de huir secretamente de Tenochtitlan, pero al ser sus tropas descubiertas en retirada fueron masacrados por los mexica. Leñero hace oscilar la figura de Cortés entre la lucidez de un líder y los desvaríos de un fanático.

Entre los musicales (que es un género al que por norma se le premia de pasadita, únicamente en rubros que por fuerza tienen que pertenecer a una obra musical), **La jaula de las locas** mantuvo un buen número de funciones con teatro lleno, pero sin llegar al éxito de las que le precedieron. Con un éxito semejante, pero con una mejor acogida por parte de la crítica se estreno **Chin, chun, chan y las musas del país**, rescate del teatro cupletero, de las tandas a las cuales Enrique Alonso ya les había hincado el diente con anterioridad. La producción corrió a cargo del INBA y el CNCA y se montó en el teatro Julio Castillo bajo la dramaturgia de Leñero y la dirección del

mismo Alonso. Otro fenómeno teatral digno de mencionar (aunque no fue la primera vez que se presentó) es el de las comedias inmediatas, fáciles e intrascendentes que tuvieron muy buena taquilla y superaron el año de representación, como **11 y 12** y **Adorables enemigas**.

De esta última, Carmen Montejo dijo: “Nunca imaginé que durara tanto tiempo siendo una comedia intrascendente que no deja ningún mensaje. Yo creo que hoy en día la gente va al teatro a distraerse nada más, a pasarla bien, no quiere problemas. Lo achaco a eso, y a las buenas actuaciones; a la gente no le interesa el tema, sino escuchar a la señora Montejo y a Marga López decir una que otra leperadita.” (cita extraída del Bianuario 92-93 del CITRU).

1993.

***El gran elector**, de Ignacio Solares, dir. José Ramón Enríquez. Producción: ¿? (no aparece en la ficha del CITRU), productor asociado Marcial Dávila, con Ignacio Retes, Antonio Crestani, Emilio Guerrero y Augusto Molina. Es una alegoría sobre el derrumbe de un grupo político que encuentra insalvables las contradicciones que se gestan en su interior (todo parecido con la realidad es mera coincidencia...).

***Póker de reinas**, dramatización de Victor Hugo Rascón Banda sobre poemas de Gorostiza, versos del cancionero mexicano y textos de Ofelia Medina y Angélica Aragón. Dir. Enrique Pineda, prod. CNCA, INBA, DDF, Socicultur y Mexicana de Aviación, producción ejecutiva Lilia Cárdenas. Con Angélica Aragón, Ofelia Medina, Margie Bermejo y Betsi Pecanins.

***Palinuro en la escalera**, acotaciones sobre el cap. 24 de *Palinuro de México* de Fernando del Paso. Dir. Mario Espinosa, prod. INBA, U. de G. y XXI FIC, producción ejecutiva Angeles Moreno. Con Angelina Peláez, Victor Hugo Martín, Lisa Owen entre otros.

Entre los musicales, dos se estrenan con gran éxito de taquilla: **La viuda alegre** con la inefable Angélica María y el recién importado Saúl Lizaso, y **El Diluvio que viene**, aclamado musical que en los protagónicos llevó a don Héctor Bonilla y a Mariana Levy.

1994.

***La amistad castigada**, texto de Juan Ruíz de Alarcón adaptado y dirigido por Héctor Mendoza, que habla sobre la traición, el poder y la

confianza. Prod. CNCA, INBA, UNAM. Con Ricardo Blume, Alejandro Tomassi, Hernán Mendoza y Nicky Mondellini entre otros.

***Cada quien su vida**, de Luis G. Basurto en adaptación de Víctor Hugo Rascón Banda. Dir. Enrique Pineda. Prod. Guillermo Lowder y Esteban Schmelz. Con Carmen Salinas, Adriana Roel, María Rojo, Alberto Estrella, Armando Palomo y Margarita Isabel entre el elenco. Anécdota de cabaret con las consabidas historias sórdidas, pleitos, soledades que se pueden presentar en una cantina de ficha la noche de año nuevo. Por supuesto termina con un crimen. Con este montaje se inaugura el rescate del teatro-espectáculo, que no es exactamente musical pero al que se integran canciones en vivo y se invita a bailar al respetable.

***Carta al artista adolescente**, basada en *El retrato del artista adolescente* de James Joyce adaptado por Martín Acosta y Luis Mario Moncada. Dir. Martín Acosta. Prod. FONCA, INBA. Producción ejecutiva Mauricio Elorriaga y Teatro de Arena. Con Alejandro Reyes, Arturo Reyes y Mario Oliver.

***Salomé**, de Oscar Wilde (sobre la anécdota bíblica). Dir. Martha Verduzco. Prod. Segunda Convocatoria Nacional de Teatro – CNCA, INBA, DDF, IMSS, ISSTE. Con la participación de Patricia Reyes Spindola, Claudio Obregón y Lorena Glinz.

1995.

***¡Bang!** Escrita y dirigida por Alejandro Aura. Farsa medio cabaretera, medio carpera sobre anécdotas de *western*. Prod. UNAM. Con Alejandro Aura, Perico el Payaso Loco, Mariana Palacios, Benjamín Islas, Luis Mercado.

***Cantando bajo la lluvia**, basada en la película MGM. Dir. Rafael López Miarnau. Prod. Producciones Estelares y Asociados. Estelarizada por Sergio Ramos, Abraham Stavans, Laura Luz y Lenny Zundel.

***Cuatro Equis**, de Mauricio Pichardo. Narra los problemas de dos parejas que viven en el mismo edificio, y que evidentemente están con la persona equivocada. Dir. Nathan Gringberg. Producción: ¿? (no aparece en la ficha del Citru aunque es conocido que corrió a cargo de Ari Telch). producción ejecutiva Manuel Bernal. Con Ari Telch, Amara Villafuerte, Odiseo Bichir y Consuelo Duval.

***La mujer del año**, de Peter Stone. La historia de una exitosa mujer de negocios que por fin encuentra el amor. Poca sustancia y despliegue técnico anunciadísimo por televisión que se redujo a cuatro monitores de

computadoras. Dir. José Solé. Prod. Televiteatro, con Verónica Castro, Martha Ofelia Galindo, Roberto Blandón y Miguel Pizarro, entre otros.

***Roberto Zucco**, de Bernard-Marie Koltés. Narración sobre la vida de un marginal que ejerce la violencia en concordancia a la violencia misma que le rodea. Dir. Catherine Marnas. Prod. CNCA, INBA, Lorena Maza, (co-prod.) AFAA, IFAL, CNA, Embajada de Francia en México, XXIII FIC. Compañía Nacional de Teatro, con Daniel Giménez Cacho, Julieta Egurrola, Romina Pérez Garibay, Angelina Peláez, Juan Felipe Preciado entre otros.

Bibliografía.

- Azar, Héctor. **Como acercarse al teatro**. Plaza y Valdés. México 1992.
- -----, **Funciones teatrales**. CADAC-SEP. México 1982.
- Agustín, José. **Tragicomedia mexicana**. Volúmen 1. Ed. Planeta. México 1990.
- -----, **Tragicomedia mexicana**. Volúmen 2. Ed. Planeta. México 1992.
- -----, **Tragicomedia mexicana**. Volúmen 3. Ed. Planeta. México 1998.
- Argudín, Yolanda. **Historia del Teatro en México**. Panorama Editorial. México 1986.
- Aristóteles. **La Poética**. Editores Mexicanos Unidos. México 1985.
- Artaud, Antonin. **El teatro y su doble**. Alianza. México 1979.
- Bartra, Roger. **La jaula de la melancolía**. Ed. Grijalbo. México 1989.
- Baudrillard, Jean. **El sistema de los objetos**. Siglo XXI. México 1988.
- Bentley, Eric. **La vida del drama**. Ed. Paidós. México 1987.
- Bordieu, Pierre. **Sociología y Cultura**. Ed. Grijalbo. México 1989.
- Careaga, Gabriel. **Sociedad y Teatro Moderno en México**. Ed. Joaquín Mortiz, col. Contrapuntos. México 1994.

- Chinoy, Ely. **Introducción a la sociología**. Ed. Paidós. México 1990.
- Duvignaud, Jean. **Sociología del arte**. Ed. Península. Barcelona 1988.
- -----, **Sociología del teatro**. FCE. México 1966.
- Gallino, Luciano. **Diccionario de Sociología**. Siglo XXI. México 1995.
- Goutman, Ana. **Teatro y liberación**. INBA-CITRU. México 1992.
- Rosales Ayala, Héctor. **Cultura, Sociedad civil y proyectos Culturales en México**. CNA-UNAM. México 1994.
- Maffesoli, Michel. **El tiempo de las tribus**. Ed. Icaria. Barcelona 1990.
- Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en **Historia General de México**. Tomo 2. Colmex. México 1980.
- -----, **Escenas de pudor y liviandad**. Ed. Grijalbo. México 1989.
- Reyes de la Maza, Luis. **Circo, maroma y teatro (1810-1910)**. IIE-UNAM. México 1985.
- Tovar, Magdalena, et al. **Metrópolis cultural**. CNA-DDF. México 1994.
- Viqueira Albán, Juan Pedro. **¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces**. FCE. México 1995.
- Wolf, Mauro. **La investigación de la comunicación de masas**. Ed. Paidós. México 1994.

- **_Los mexicanos de los noventa.** IIS-UNAM. México 1996.
- **_Teatro en México. Bianuario 1990-1991.** INBA-CITRU. México 1993.
- **_El teatro en México. Bianuario 1992-1993.** INBA-CITRU. México 1995.
- **_El teatro en México. Bianuario 1994 -1995.** INBA-CITRU. México 1996.

Tesis.

- Chavira Rios, Anabell y Silvia Tapia Covarrubias. **Rito-Teatro-Rito: rescate de elementos comunicativos en el teatro.** Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. UNAM. México 1991.
- Molina Roldán, Ahtziri. **La comunidad de las artes plásticas en la ciudad de México. Del mecenazgo estatal nacionalista a la participación de nuevos actores en el neoliberalismo social.** Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Licenciatura en Sociología. UNAM. México 1997.

- Rosado Lagunes, Hugo. **Teatro-Comunidad: dos experiencias.** Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. UNAM. México 1989.
- Saldivar Tanaka, Emiko. **La política cultural del gobierno de Carlos Salinas de Gortari, a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.** Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Licenciatura en Sociología. UNAM. México 1992.

Hemerografía.

- Argüelles, Hugo. "No se trata de exaltar lo nacional..." en **Reforma**, sección El Ángel, México D.F., 14 de abril de 1996.
- Bonfil Batalla, Guillermo. "La querrela por la cultura" en **Nexos**. Vol. 100, No. IV. México 1986.
- Carriazo, Natalia. "Un camino hacia un teatro nacional" en **Reforma**, sección El Ángel, México D.F., 14 de abril de 1996.
- Ceballos, Edgard. "¿Qué es un teatro nacional?" en **Reforma**, sección El Ángel, México D.F., 14 de abril de 1996.
- Enríquez, José Ramón. "Contra un teatro nacional" en **Reforma**, sección El Ángel, México D.F., 14 de abril de 1996.

- Margules, Ludwick. "Divulgación de valores nacionales" en **Reforma**, sección El Ángel, México D.F., 14 de abril de 1996.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. "¿Teatro nacional?" en **Reforma**, sección El Ángel, México D.F., 14 de abril de 1996.
- -----, "Política teatral del Estado mexicano" en **Documenta CITRU**, No. 4, México, mayo de 1997.
- Tavira, Luis de. "Una nación teatral" en **Reforma**, sección El Ángel, México D.F., 14 de abril de 1996.