

6
291

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO**

¿MOVIMIENTO DE TEATRO INDEPENDIENTE O GRUPOS EN MOVIMIENTO?

Testimonios y Estudio de cuatro experiencias representativas en la Ciudad de México (1980-1995).

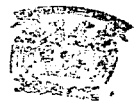
TESIS QUE PRESENTA

GUADALUPE CORONA CANDELARIA

**PARA OPTAR
POR EL GRADO DE**

LICENCIADA EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y



Colegio de Literatura
Dramática y Teatro

ASESOR: MAESTRO LECH HELLWIG-GORZYNSKI

CIUDAD UNIVERSITARIA, INVIERNO DE



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

1997



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

CONTENIDOS

	Página
DEDICATORIA	6
AGRADECIMIENTOS	7
INTRODUCCION	9
<u>CAPITULO I. ANTECEDENTES DEL TEATRO INDEPENDIENTE EN LA CIUDAD DE MEXICO (1980-1995).</u>	
1. La transición a una década (finales de los años setenta y ochenta)	19
2. Época de transformación de los grupos de teatro (años ochenta)	27
2.1 La transición	31
2.2 Un intento por conjuntar voluntades: La OTIM	37
2.3. OTIM 1989	39
3. Presencia de los jóvenes (los años noventa)	
3.1 1er. Encuentro de Teatro UNAM- Chopo 1990	43
3.2 2o. Encuentro UNAM-Chopo 1991	45
3.3 OTIM 1991	47
3.4 3er. Encuentro UNAM-Chopo	50
3.5 OTIM 1992	50
3.6 4o. Encuentro UNAM-Chopo	51
3.7 OTIM 1993	56
3.8 5o. Encuentro UNAM-Chopo 1994	57
3.9 OTIM 1994-1995	58
3.10 6o. Encuentro UNAM-Chopo 1995	59
4. Actualidad. Crisis e inercia (1995)	61

**CAPITULO II. SEMBLANZA DE CUATRO PROYECTOS DE TEATRO
INDEPENDIENTE EN LA CIUDAD DE MEXICO.**

1. La Trouppe. Apuesta por el teatro infantil dirigido a toda la familia.	72
1.1 Antecedentes (Influencias decisivas)	73
1.2 Objetivos centrales del proyecto	76
1.3 Concepción de Independencia	77
1.4 Repertorio	79
1.5 Actividades pedagógicas	80
1.6 Elementos artístico-teatrales	84
1.7 Estrategias económicas para el desarrollo y permanencia de un proyecto teatral	87
1.8 Sede/Foro	89
1.9 Autorreflexión	90
1.10 Reconocimientos	93
1.11 Elenco	94
2. Contigo... América. Institución Teatral Independiente	94
2.1 Antecedentes	95
2.2 Objetivos centrales del proyecto	97
2.3 Concepción de independencia	98
2.4 Repertorio	101
2.5 Actividades pedagógicas	104
2.6 Elementos artístico-teatrales	107
2.7 Estrategias económicas para el desarrollo y permanencia de un proyecto teatral	110
2.8 Sede/Foro	114
2.9 Autorreflexión	120
2.10 Reconocimientos	120
3. Actores del Método. Grupo-escuela de actuación.	121
3.1 Antecedentes (Influencias decisivas)	121
3.2 Objetivos centrales del proyecto	125
3.3 Concepción de Independencia	127
3.4 Repertorio	131
3.5 Actividades pedagógicas	133
3.6 Elementos artístico-teatrales	139
3.7 Estrategias económicas para el desarrollo y permanencia de un proyecto teatral	142

3.8 Sede/Foro	143
3.9 Autorreflexión	144
4. Taller del Sótano. Entidad con terreno ganado	147
4.1 Antecedentes (influencias decisivas)	147
4.2 Objetivos centrales del proyecto	156
4.3 Concepción de Independencia	156
4.4 Repertorio	164
4.5 Actividades pedagógicas	165
4.6 Elementos artístico-teatrales	166
4.7 Estrategias económicas para el desarrollo y permanencia de un proyecto teatral	175
4.8 Sede/Foro	177
4.9 Autorreflexión	179

CAPITULO III. ANALISIS DEL TEATRO INDEPENDIENTE DESDE LA PERSPECTIVA DE LA SOCIOLOGIA DE LA CULTURA.

1. Introducción	187
2. El teatro independiente un agente del campo teatral mexicano	189
3. Política cultural	197
3.1 Definición	198
3.2 Historia	199
3.3 Descripción de la política cultural en México	202
4. Política cultural y Mercado	204
4.1 Política cultural versus proyectos independientes	
4.2 Estrategias económicas del teatro de grupo para la supervivencia en el campo teatral mexicano	
5. Independencia teatral. La autonomía como fundamento de una política teatral democrática	210
5.1 Independencia	210
5.2 Autonomía	

6. Autogestión	217
6.1 Origen	218
6.2 La Autogestión como sistema de organización económica para proyectos culturales en México	219
6.3 Autorregulación y teatro	
7. Diferencias y semejanzas entre los grupos estudiados (Identidad de un proyecto creador)	224
7.1 Orígenes/Objetivos	226
7.2 Repertorio	228
7.3 Actividades pedagógicas	229
7.4 Elementos artístico-teatrales	231
7.5 Sede/Foro	
8. El imaginario social un imaginario también teatral	231
CONCLUSIONES	250
BIBLIOGRAFIA	257

DEDICATORIA

A Héctor, por su paciente y amorosa enseñanza no sólo de los instrumentos necesarios para transitar por la travesía de la investigación; sino también por todo el amor implicado en esta nuestra vida en común.

A mi *gemelo* Jorge Corona quien sostiene una práctica cotidiana y feroz tratando de mantener su sueño-acción con su Teatro en Espiral, para comprobarse que el proyecto de grupo aún tiene vigencia. Vaya con todo para este amado terco soñador.

A esos respetuosos, hermosos incondicionales, de mis padres: Carmen y Jorge, quienes confiaron en que algún día por fin me titulara, y ya ven (soy lenta, pero segura, creo).

Cómo dejar de lado a mis "carnales" (Gerardo, Alejandra, Patricia, María Elena y Rebeca) quienes en una u otra forma han apoyando ésta, mi carrera de pobre, pero feliz teatrista y que aún así le fincan un gran reconocimiento.

Guadalupe.

AGRADECIMIENTOS

Un profundo agradecimiento para mi asesor de tesis, el Maestro Lech Hellwig-Gorzinsky, quien siempre creyó en mi trabajo y supo darme el tiempo que necesité para debatirme y salir, más o menos airosa, de la inmensidad de ésta mi primera investigación profesional.

A los maestros Oscar Armando García y Martha Julia Toriz, quienes puntualmente me hicieron notar las argumentaciones "flojas" en que caía en ocasiones y que indiscutiblemente se volvieron menos endebles con sus observaciones.

A Bárbara Viterbo Gutiérrez por la traducción de un par de notas periodísticas. A Enrique García por el video y a Georgina Flores por su carro.

A todos los integrantes de los grupos entrevistados para este estudio, quienes me permitieron entrar a su vida creativa y confiaron en la dimensión del trabajo, sobre todo, en beneficio del teatro de grupo de la actualidad.

No es que no haya más destinatarios, lo que falta es espacio para nombrarlos. Además, a la larga esto se vuelve una melcocha de sentimentalismos que cortan el tono ¡serio! de una tesis profesional. De todos modos, gracias a todos los amigos que han escuchado con atención mis divagaciones sobre el tema.

"Hasta el momento, los críticos tampoco se han encargado de esclarecer el asunto. Su función es importante en la medida en que dan carta de existencia a una persona o a un trabajo y esto lo hace permanecer en cartelera (...), pero tampoco le han dado un rostro a la o las generaciones que conformamos este nuevo teatro mexicano. Fuera de etiquetas o de comparaciones (tóxicas) nos podrían dar una idea más cercana de quiénes somos..."

Martín Acosta (Teatro Arena).

INTRODUCCION

Hasta hoy el teatro de grupo se ha distinguido por la experimentación y la búsqueda como ejes fundamentales de su acción. Trabajo de grupo, realizado en pequeños foros; teatros de cámara que aunque a marchas forzadas representan una especie de refugio para noveles y experimentados teatristas. ¿Teatro de grupo, entonces teatro independiente? Aquí establecemos, a *grosso modo*, lo que para nosotros significa independiente. Actualmente la independencia teatral se entiende como una postura indisoluble (ideológica y artística) cimentada en una forma estética definida y en una filosofía del teatro que no asume a fuerza partidismos o preferencias políticas. Sin embargo, lo independiente se pone en duda, a causa de que no permite distinguir con claridad a quienes se pronuncian por lo meramente partidista, lo exclusivamente artístico o lo estrictamente comercial. Desprendida de aquí, nuestra afirmación sostiene que, por lo tanto, el llamado teatro independiente vive un tiempo de reacomodo, cuyas razones hemos de explicitar más adelante y por lo que no vamos a dar una última definición al respecto de un fenómeno que en su actual transcurrir no es lo suficientemente claro. Quedemos pues con la noción de que el teatrista de un grupo independiente es aquel que trabaja por su autonomía creativa y gestorial, mismas que le permiten libertad de acción y garantía de crecimiento en el campo teatral. Pensamos que un teatrista independiente se diferencia del caracterizado por su tendencia estrictamente comercial, en tanto sus trabajos sean capaces de contribuir al sentido y cimiento que robustecen la cultura de un pueblo; aquel que cuenta con propuestas fundadas en un proyecto creador que busca metas más elevadas (espirituales, filosóficas, artísticas) que el mero divertimento.

Aclarada nuestra postura, sigamos. ¿Es posible reconocer la incertidumbre que genera el campo de trabajo teatral, padecida por quien se encuentran en una etapa de formación como por aquel que se halla en plena travesía profesional del teatro? En efecto, las opciones para insertarse activamente en el campo teatral son limitadas e insuficientes. Sobre todo, cuando es por todos sabido que en sociedades de atraso económico, como la nuestra, los planes gubernamentales no consideran como prioridad la cultura y el arte, por esto se genera una interrogante central en todo teatrista: ¿cómo sobrevivir en el medio?

Esta pregunta ha sido precisamente la que nos condujo hacia nuestro estudio sobre el teatro independiente, pues al parecer éste ha demostrado que sólo un teatro sostenido por un grupo permite la creación incesante. Pese a que cada vez más se pone en duda su pertinencia a causa de la incapacidad gestorial de una agrupación en materia administrativa y económica, la cual bien planeada e implementada llevaría al teatrista a generar estrategias viables a cortos, medianos y largos plazos, que abrirían la opción de vivir y sobrevivir dignamente con su trabajo artístico.

Así pues, ante esta falta de alternativas para incorporarse al trabajo profesional, uno de los primeros cuestionamientos de quien está a punto de egresar de la Licenciatura en Arte Dramático y Teatro (UNAM), del Centro Universitario de Teatro (CUT) o de la Escuela de Arte Teatral (INBA), se centra en ¿qué y cómo hacer para contar con trabajo constante, seguro, y sobre todo, que satisfaga las necesidades personales de desarrollo artístico? Lejos de aquel "trabajo" que se hace por el mero divertimento o por la urgencia económica, el de calendario, es decir, la pastorela, la obra infantil, la "obrita" que se monta al vapor para vender a las escuelas primarias y que en general no cubre los mínimos requisitos para ser considerada arte teatral. En el terreno de nuestra investigación todas estas preguntas fueron perfilando, poco a poco, la relación entre

campo de trabajo y teatro independiente como un alternativa viable para ejercer la profesión, quedando al final como núcleo temático el teatro independiente y los grupos conocidos como tales (su génesis, trayectoria y momento actual).

Ahora bien, lo anterior nos ha llevado a formular la pregunta central de nuestra investigación: ¿estamos frente a un movimiento de teatro independiente o se trata de grupos en movimiento hacia su legitimación dentro del teatro nacional?. La legitimación es una condición que se da, la busquen o no, lo quieran o no los teatristas. La legitimación es un proceso que lleva largo tiempo hasta que se asume a un sujeto o a un grupo desde el centro de la cultura oficial. ¿Qué es lo que se gana al obtenerla? En el terreno de lo simbólico la legitimación opera de modo que el sujeto o grupo es legitimado como agente activo de un campo de acción dado. Este es un proceso que la mayor parte del tiempo se establece casi sin anunciarse, pero se da y existe. Un proceso en donde se busca dejar la huella lo más fehaciente posible de un proyecto creador y su contribución a la cultura. Es una de las afirmaciones que sostenemos a lo largo de esta investigación y por la que ponemos en duda la existencia de un movimiento de teatro independiente mexicano, no así la existencia de grupos independientes en constante movimiento.

Aún cuando encontramos respuestas, las preguntas no dejan de aparecer como alimento constante para nuestra reflexión. Por ello insistimos en querer dar el mayor número de respuestas posibles con ganas de aportar luz en torno al tema del teatro independiente, mismo que hasta la fecha no había sido explorado académicamente. De seguro contamos con una certeza: un importante número de teatristas otorgan a la alternativa del teatro de grupo su crédito como fuente de creatividad. Sin dejar de ponerse en evidencia el síntoma que pone en duda la factibilidad del

grupo independiente, la incapacidad para asegurar el ingreso económico de sus integrantes (remuneración lógica y necesaria para poder dedicarse de lleno al desarrollo artístico).

Estas ha sido las razones que nos condujeron a abrir este espacio de investigación para afirmar la consigna de querer brindar, al final de la misma, una lectura crítica y analítica que no sólo sirva de orientación para el recién egresado, el integrante de un grupo en ciernes o aquel que ha cumplido quince años de trabajo ininterrumpido haciendo crecer una agrupación. Deseamos que pueda contribuir también al entendimiento de la existencia, vigencia y aporte de los grupos independientes y con ello repensar la realidad de un "movimiento de teatro independiente". Es pues nuestro propósito central, estudiar una manifestación del teatro contemporáneo que en definitiva ha dejado huella en el quehacer escénico de los años 90 en la ciudad de México.

Y como parte de una generación que en los años actuales sufre y goza este proceso, queremos ofrecer respuestas, pretendiendo dilucidar la operatividad del teatro independiente, al cual nuestra generación (quienes estamos en la escala de los treinta) no otorga total y única importancia, a diferencia de aquellos quienes vivieron la ebullición del teatro independiente es los años anteriores.

En el primer capítulo, instalados frente al rompecabezas que representa la presencia de los teatristas independientes, en México, decidimos rastrear la manifestación desde los años 80, en virtud de que es en este tiempo cuando aparecen en el campo teatral los cuatro grupos de nuestro estudio, por lo que estarían haciendo parte de una generación. Hubo que empezar por poner un poco de orden, sistematizando la información recuperada del material inédito ofrecido por algunas fuentes directas (por cierto, los mismos actores involucrados en el proceso no parecían querer o poder enfrentar el problema de estudio a través de la óptica de la investigación).

Otro de los motivos para desarrollar este estudio reconoce su razón de ser en una condición fraternal, ya que a través del oficio del periodismo teatral se ha podido seguir a una serie de proyectos de grupo con quienes hemos tejido lazos entrañables. Entender el por qué de sus logros, de sus tropiezos, de sus regodeos, sus autocontemplaciones y su tenacidad por permanecer en el campo, nos ha llevado a tratar de devolver, por medio de este documento, una aproximación, lo más objetiva posible, de la presencia e importancia artística de estos creadores para el teatro mexicano, quienes a fuerza de vivir "muy de cerca" su desarrollo no ejercitan una distancia necesaria, a través de una lectura crítica de su propio transcurrir. Y aquí los mencionamos:

a) René Pereyra quien divulga y enseña en México El Método (escuela actoral impulsada por Lee Strasberg en Estados Unidos) y a quien se le reconoce honestidad y capacidad para transmitir su enseñanza.

b) **Contigo...América**, agrupación dirigida por Blas Braidot y Raquel Seoane. Propuesta que desde el plano de espectadores hemos aquilatado su valor como generadores de un teatro realista con sentido de verdad y reconocida calidad que consigue conmover profundamente al espectador, sin dejar de mover a la reflexión.

c) **Taller del Sótano** de quienes hemos podido expresar una opinión en la prensa al respecto de su trayectoria artística que inicia en 1989 y que estaría ejemplificando el caso de las generaciones jóvenes las cuales parecen estar replanteando el concepto del grupo independiente como se le conoce hasta hoy.

d) **Itaca**, grupo desintegrado en el año de 1992, que fuera comandado por Bruno Bert, influencia decisiva para una generación posterior que pasados los años dio lugar a un proyecto multidisciplinario, Teatro en Espiral (1993, dirigido por Margarita González y Jorge

Corona), que pretende comprobar la vigencia de un proyecto de grupo, aunque con premisas harto distintas a las de su antecedente de influencia (grupo que no incluimos en el estudio por su corta edad de 3 años).

e) **La Trouppe** quienes han podido consolidar una propuesta dirigida al público infantil que mira y considera al niño como un igual: un ser humano pensante y sensible.

Recursos metodológicos.

La entrevista como instrumento metodológico de partida permitió formalizar los criterios usados para sistematizar la información-testimonio que aportó cada uno de los grupos elegidos para nuestra investigación. En el segundo capítulo se encuentran las entrevistas sistematizadas y organizadas por los rubros que ordenan el material, los cuales se basaron en los supuestos que, por un lado, hacían reconocer a una agrupación como independiente y que más tarde pudieron comprobarse. A través de la entrevista se consiguió hacer un seguimiento minucioso de la trayectoria de cada grupo desde sus inicios y hasta la fecha.

En virtud de que, durante la entrevista, los grupos se asumían como independientes, tuvimos que proponer una referencia para pensarlos como generadores potenciales -hasta donde su propia capacidad se los permitía- de los medios: materiales, técnicos, infraestructurales, ideológicos y artísticos necesarios para la producción de sus espectáculos; por lo cual se abrieron los apartados de:

- 1) Concepción de Independencia.
- 2) Estrategias económicas para la sobrevivencia teatral.

El afán de evidenciar la pluralidad de manifestaciones alrededor del mismo tópico nos llevó a indagar en los pronunciamientos artísticos de los grupos y en las influencias teóricas que han determinado sus distintas propuestas teatrales, a este apartado le denominamos:

3) Elementos Artístico-teatrales. Este rubro permitió, más avanzada la investigación, abordar lo estrictamente teatral y que no se había vislumbrado así en sus inicios, lo cual constituyó un hallazgo pues a fin de cuenta, nuestra tesis versa sobre el teatro y sus haceres.

4) El apartado de los Elementos Pedagógicos nos permitió conocer hasta qué punto los diferentes grupos asumían conscientemente su adscripción a una escuela teatral de influencia. Éste fue de gran ayuda para conocer cómo los grupos reconocían más que un método de trabajo, un "encuentro" de formas de hacer su teatro basándose en la investigación y la experimentación como *leit motiv*, de ahí que pudiera ubicarse la base teórico-artística que fundamenta su quehacer teatral: qué técnicas, qué teorías, qué pensamientos y palabras, de quiénes, los determinaron para hacer su teatro.

5) Sede-foro. Este rubro se estableció con el propósito de saber sobre el asunto del espacio de trabajo, a la larga se convirtió en un concepto en sí mismo, del cual se obtuvieron conclusiones significativas que no vale la pena adelantar aquí.

Por otro lado, no se decidió anticipada y fríamente elegir el enfoque de la Sociología de la Cultura para emprender este estudio. Se trató más bien de un tremendo proceso en donde mediaron angustia y terquedad por tratar de entender la problemática del teatro independiente a los ojos de una teoría social que, por una parte, se dedica a revisar las razones evidentes, las que

entretujan el mapa social al que indiscutiblemente pertenece el teatro; y por otra, responde también a aquellas determinaciones no tan evidentes.

Sin la asesoría, a este respecto, del sociólogo Héctor Rosales¹ no se habría podido enfrentar con más claridad la elaboración del tercer capítulo de esta tesis. Luego de numerosas preguntas y dudas, en un diálogo continuo que revelaba el evidente desconocimiento de una teatrística sobre los tópicos de la Sociología de la Cultura, finalmente se logró construir un espacio en donde las preguntas se volvían menos oscuridad en la medida que se entregaba lo más posible a la comprensión de los conceptos que permitían dilucidar el problema y enfrentarlo. A saber:

a) El imaginario social: (ver Castoriadis), ayudó a explicar los porqués implícitos que hacen a los teatrísticos independientes accionar e insistir, en una travesía cuasi quijotesca, llamada creación teatral.

b) Los campos culturales: teoría desarrollada por Pierre Bourdieu², que permite situar el problema (y teatral de pertenencia) a través de la óptica del estructuralismo y que con la revisión de cada una de las partes permite integrar el conjunto para la comprensión de su dimensión totalizadora.

c) La política cultural: (ver Canclini 1991; y Rosales, 1994), un concepto que lleva a comprender no sólo los haceres de quienes crean, sino los haceres y razones de quienes desde el lugar de las decisiones gubernamentales implementan una línea política diseñada a instancias de la institución y que en general sólo considera a unos cuántos. Elemento fundamental para

¹ Investigador de tiempo completo de la Universidad Nacional Autónoma de México, del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (CRIM). Integrante del Consejo Directivo del Seminario de Estudios de la Cultura del CONACULTA.

² Bourdieu, Pierre, "Campo intelectual y proyecto creador", en Problemas del estructuralismo, Pouillon, Jean, AAVV, 7a. edición, Editorial Siglo XXI, México, pp. 135-182.

entender por qué y cómo se van cerrando y abriendo espacios para el desempeño laboral en la cultura y el arte de un país.

d) La autogestión: (ver Rosales, 1994), sin ser una novedad y con todas las contradicciones que atrae, representa un modelo viable para la autonomía económica de un proyecto cultural, misma que permite el desarrollo de un ser creativo, autorregulado, luego entonces, de un grupo autónomo.

e) El recurso del análisis comparativo, usado en la tercera parte de esta investigación, nos proyectó hacia el concepto de la pluralidad cultural, misma que permite entender el valor de la diversidad teatral, la cual lejos de homogeneizar y someter a los peligros de la aldea global, devuelve la riqueza en tanto variedad de propuestas, puntos de vista y planteamientos al respecto de un mismo tópico: el teatro. Se hecha mano del análisis comparativo con el propósito de contar con un instrumento que permita contrastar las diferentes propuestas teatrales que aquí se analizan. Es útil en el sentido de que permite seguir puntualmente, de acuerdo a cada tópico que quiere compararse, el movimiento de cada una de las categorías que determinan el trabajo de los grupos estudiados aquí. Al final nos devuelve un panorama totalizador en el que siguen destacándose las especificidades de cada proyecto creador, pero que al mismo tiempo, configuran el tema central que nos ocupa, el estado actual del llamado teatro independiente.

El interés por conocer el papel del teatro independiente en el contexto del teatro hecho en la ciudad de México de los años 90, nos condujo a encuentros muy afortunados que en principio para nosotros representaron una fuente de respuestas orientadoras. Esperamos sirvan a otros también.

CAPITULO I. ANTECEDENTES DEL TEATRO INDEPENDIENTE EN LA CIUDAD DE MEXICO (1980-1995).

En este capítulo ofrecemos, a manera de contextualización, una visión panorámica acerca de aquellas manifestaciones del llamado teatro independiente de la ciudad de México, a partir de 1980 y hasta 1995 las cuales habían sido registradas, pero hasta hoy se encontraban inéditas. El corte temporal elegido para nuestro estudio, obedece a dos razones. La primera: durante los años ochenta se constituyen las cuatro agrupaciones de nuestra investigación. Así que, situando su génesis en años próximos entre sí (1980-1989), participan de una generación que está constatando resultados en la segunda mitad de los años noventa. Segunda razón: ya que los grupos independientes se mantienen dinámicos, entonces se observan evidentes y constantes cambios, lo cual nos obliga a establecer un corte temporal (1995); en el que, como hemos dicho, se han venido dando confirmaciones, retrocesos, cambios, evoluciones (o en algunos casos inercias) en los proyectos estudiados. Consideramos suficiente el corte temporal establecido, pues nos permite apreciar en un margen de tiempo, ni muy corto ni muy largo, el transcurrir de estos grupos. Si no establecemos una delimitación enfática, corremos el riesgo de seguir el transcurso de estos proyectos en los años siguientes -en los cuales, por cierto, no se aprecian transformaciones decisivas- y así podríamos estar llegando hasta el año 2000. Tenemos que adecuarnos a las propias limitaciones temporales del estudio.

Por otra parte, hemos de referirnos a aquellos eventos ocurridos en el año de 1979, mismos que aportan elementos útiles para entender el proceso del teatro en cuestión, con el propósito de situar en el tiempo los sucesos decisivos que en una u otra forma han marcado el transcurso de los grupos independientes de la ciudad de México de los años noventa. Sucesos que, sin embargo, no consiguieron consolidar un "movimiento de teatro independiente" y para comprobar esto presentamos la presente investigación. Creemos que dicho seguimiento aporta una guía necesaria para comprender el proceso totalizante. Reconocemos, por otro lado, que se amerita un estudio mucho más profundo que dé cuenta de la historia del teatro independiente de los años 60 y 70 en nuestro país, pero ello no es materia de nuestra investigación.

1. La transición a una década³ (finales de los años setenta y principio de los ochenta).

En este apartado exponemos aquellos hechos que motivaron la reunión de algunas agrupaciones independientes con arraigo en los años 70. Es necesario puntualizar que entonces el eje de las acciones de los grupos tendía más hacia la defensa de sus ideas políticas que a las propiamente artísticas (**Los Chidos, La Nopalera, Saltimbanqui, Cleta, Mascarones**, por nombrar algunos). Cuando decimos pronunciamiento artístico nos referimos a que algunas personas y grupos se entregan a problematizar la dimensión dramática y estética del teatro con lo que se entrevera una especie de profesionalización del quehacer, pues al parecer ya no es decisivo que se les reconozca

³ No usamos aquí el concepto de década con la idea de "encerrar" la dinámica propia de un objeto de estudio a una división convencional que limita y encasilla los fenómenos y, por lo tanto, trata de explicarlos a la luz de un enfoque mecánico, cuando el propio transcurrir de un objeto de estudio no puede ser comprendido sino como parte de una historia totalizante. Decir década no implica imponer candados, sino hacer referencia a un período de años que se diferencia de otro simplemente por el número acotado a cada cual (años 70,80 o 90, por ejemplo).

únicamente por su postura combativo-política. Cosa que pretendemos comprobar más adelante. A este respecto ha de considerarse la influencia de personas y grupos del teatro independiente latinoamericano con una marcada tradición política y que se avicindaron en el país en los años 60 y 70 (del Uruguay grupo El Galpón, Blas Braidot y Raquel Seoane; de Argentina Bruno Bert, José Enrique Gorlero, Carlos Converso, por citar algunas personas).

En Latinoamérica la historia del teatro independiente se remite a los años cincuenta con la constitución del grupo **Teatro de Arena** <Movimiento de Amadores (1956)> , en Sao Paulo, Brasil. Presidido por Augusto Boal, quien es considerado como uno de los núcleos generadores del teatro social latinoamericano, quien, en la etapa radical de su carrera, pretendía enseñarle al público cómo se hace la revolución y de qué manera ganarla, pero en el escenario, mientras la perdían en la calle (Cfr, De Ita, 1991). El Teatro del Oprimido representa el pronunciamiento teórico de Boal, en donde mira a este tipo de teatro como una opción "catártica y purificadora con la cual el espectador ensaya, durante el tiempo de la representación, la transformación social que debe llevar a cabo en la vida social" (Cfr, Boal, 1980).

El trabajo de **Teatro de Arena**, abarcó el período 1956-1970, en el cual pueden distinguirse cuatro épocas:

1) Época realista. Renuncia al teatro convencional, necesidad de dar cimiento a la identidad nacional, se impulsa el teatro-realidad único que permite la técnica del *close-up* con lo que el espectador está totalmente cerca del actor.

2) Época fotográfica. Mímesis de la realidad social, gran apogeo de la dramaturgia nacional, la cual tocaba tópicos relacionados con lo brasileño: singularidades de la vida, fútbol, condiciones infrahumanas de los empleados del ferrocarril, etcétera.

3) Epoca de la nacionalización de los clásicos. Lectura desde lo brasileño a los clásicos de la literatura dramática universal. El enfoque del teatro social no dejó de hacer las adaptaciones pertinentes a las obras de autores clásicos buscando insertarlas a la necesidad brasileña.

4) Epoca musical. Incorporación de lo musical a los espectáculos como instrumento didáctico que permite preparar la atención del espectador para el mensaje que quiere emitirse. Tiempo en que **Teatro de Arena** destruye algunas convenciones teatrales que imponen "mecánicas limitaciones a la libertad creadora" y sigue distinguiéndose por su teatro social que no deja de mirar la realidad del Brasil.

Al paso de los años, y de acuerdo con las especificidades de cada país en donde se implementó, el movimiento de teatro independiente fue adquiriendo peculiares características, sobre todo, como una muestra de resistencia cultural frente a las políticas sociales y económicas implementadas por los gobiernos de cada uno de los países de América Latina en donde se instauró. En México y con la llegada de algunos activistas independientes del cono sur, en los años setenta las influencias sureñas se mezclaron con la presencia de un teatro político popular impulsado principalmente por el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (**Cleta**) y el grupo **Mascarones**.

1.1 Primer Congreso Nacional de Teatro (CONTE)⁴.

En marzo de 1979, en la ciudad de México, a iniciativa de la radiodifusora Radio Educación, se realizan varios programas a los que se invita a representantes de diferentes escuelas y organismos dedicados a la enseñanza teatral y en donde se pretende analizar la problemática de la enseñanza del teatro en México. De las discusiones y análisis se desprendieron las siguientes conclusiones:

a) La necesidad de una política bien definida acerca de la formación de profesionales del teatro en México.

b) El profesional egresado de las escuelas de teatro se enfrenta al problema del desempleo, puesto que los programas de estudio que aprendió están alejados de las demandas sociales del momento; en otros casos con "suerte" el profesional se integra al aparato comercial del teatro.

c) Es evidente la ausencia de propósitos sobre los cuales se forma a un profesional del teatro, esto lleva implícita la existencia de programas inadecuados y falta de coordinación de los mismos. Por lo que genera la deserción y provoca el fenómeno del "peregrinaje" de escuela en escuela en busca de la mejor alternativa.

d) Como respuesta a la falta de opciones de educación teatral dentro de los centros educativos y sumado esto a las necesidades políticas, sociales y económicas de nuestro país -que las escuelas no contemplan- se genera una alternativa distinta que enarbola la bandera de *un teatro*

⁴ Para referirnos a este evento nos hemos remitido a la memoria inédita del mismo, sportada por la maestra Carmen Galindo, periodista y catedrática de la Universidad Nacional Autónoma de México, quien es profesora de la carrera de Literatura Dramática y Teatro. Ella fue participante activa y una de las organizadoras del Primer Congreso Nacional de Teatro.

independiente, que en los últimos años ha cobrado gran auge como movimiento en su conjunto. Muchos de los grupos que conforman esta corriente tienen sus cuadros base en elementos de sectores de las escuelas de teatro⁵.

Como cierre de las actividades en Radio Educación se acepta seguir con el análisis y discusión de esta problemática y se acuerda celebrar una reunión posterior para mayo de 1979, teniendo como sede la Carpa Geodésica. Finalmente se establece que la celebración del **Primer Congreso Nacional de Teatro (CONTE)** sería en diciembre de 1979.

En una segunda reunión de trabajos hacia el Congreso se prevé la necesidad de convocar a los numerosos grupos independientes y estudiantiles existentes en el país, con lo que se buscaba dar mayor fuerza y dimensión al evento. Así, la Comisión Organizadora se compone de un grupo plural conformado por representantes de estudiantes, maestros, profesionales del teatro y *grupos independientes*. Dicha comisión promueve la organización de dos pre-muestras de teatro independiente en las que participan aproximadamente treinta grupos y que tienen como fin allegarse fondos y difundir el próximo Congreso de Teatro⁶. Estas muestras se realizan del 19 al 23 de julio de 1979 en la Carpa Geodésica y los cinco jueves del mes de agosto del mismo año, en el Auditorio de Hacienda y Crédito Público.

Las actividades del **Primer Congreso Nacional de Teatro (CONTE)** se celebraron durante siete días de intensos trabajos, allí se presentaron más de 25 ponencias que se discutieron en asamblea formada por alrededor de 300 personas, llegando a las siguientes conclusiones:

⁵ Memoria del Primer Congreso Nacional de Teatro (CONTE) (México, 1979).

⁶ Las agrupaciones teatrales participantes y que aparecen en los programas de mano del evento consultados fueron: Grupo la Chirpa, Contratante Triángulo (Carlos Conzatti), Cuarta Llamada, Mulalzinca, Bangueta, Saltilbanqui, Arte Escénico Popular, Tepito, Arte-Act, Icicim (Cicla), Arte Escénico Popular Nakoz-Informc, Zafidos, TEU, Tecolote.

" MESA 1. La Función Social del Teatro.

- 1) Se reconoce la necesidad de vincular el teatro con la problemática social del país.
- 2) Se propone la búsqueda de nuevas relaciones entre el teatro y su público a través de una práctica teatral concreta.
- 3) Se plantea un nuevo concepto del profesional del teatro, caracterizado tanto por su preparación artística como por su actitud crítica y activa en la sociedad, para lo que se propone la creación de métodos de trabajo que respondan a estas exigencias.
- 4) Se propone contribuir al surgimiento de una corriente teatral que se contraponga al teatro de la cultura oficialmente reconocida y a la enajenación que ésta ejerce.
- 5) Para avanzar en el cumplimiento de las acciones acordadas el Congreso propone la formación de una *Federación Nacional de Teatro Independiente* que unifique a los trabajadores del teatro.

MESA 2. La Enseñanza del Teatro.

- 1) Se reconoció la necesidad de replantear la formación académica para lograr la vinculación entre la teoría y la práctica teatral, relacionándolo con el contexto de nuestra sociedad.
- 2) Se proponen la creación de comisiones que estudien los diversos aspectos relacionados con la enseñanza del teatro, así como las posibles soluciones en forma coordinada entre los estudiantes y las instituciones.
- 3) Se plantea la necesidad de diferenciar entre el desarrollo de una visión crítica y creativa del mundo en el alumno y el desarrollo de la capacidad de asumir con oficio los requerimientos de un montaje.

MESA 3. La Práctica Teatral.

1) El Congreso considera al teatro independiente como una alternativa para quienes están comprometidos con las clases trabajadoras.

2) Se reconoce la necesidad de lograr que el trabajo de los grupos independientes sea eficaz mediante el intercambio de experiencias, así como a través de la vinculación con organizaciones independientes extra-teatrales para crear y socializar una política cultural que otorgue solidez a la agrupación.

3) El intercambio de experiencias se visualiza como un medio de superar el nivel o calidad del trabajo de los grupos independientes."⁷

Una de las tareas desprendidas de la celebración del Primer Congreso se ocupó de apoyar y propiciar la creación de una Promotora dedicada a organizar las actividades de un próximo Segundo Congreso Nacional a celebrarse en el año de 1980. También se designaron comisiones y en teoría se continuó con los trabajos, pero en la práctica se sufrió una desviación de los fines como veremos adelante.

Posteriormente se vivió un tiempo en el cual los organizadores siguieron apoyando la celebración de muestras de teatro independiente solicitadas a nombre del gobierno por la delegación Venustiano Carranza. Este asunto motivó la discusión interna del recién formado Frente de teatristas, pues los más radicales no querían tener ninguna relación con el gobierno y los más conciliadores ganaron la decisión de difundir estas muestras puesto que lo importante, desde su perspectiva, era acercar el teatro independiente al público; en realidad se trataba de un "problema estrictamente teórico", como lo explica la maestra Carmen Galindo, ya que "a la hora

7

Memoria inédita del Primer Congreso Nacional de Teatro (CONTE).

de la verdad si había que lanzar el panfleto en cinco minutos, así tenía que hacerse, organizar a la gente para que a fin de cuentas el teatro cumpliera su papel de vocero de las luchas socialistas. El teatro independiente cumplía entonces con la función de agitar a las masas. Como sea, el evento se celebró en el Teatro del Pueblo exigiendo los teatristas condiciones esenciales que garantizaran la no censura ni en las mesas redondas, ni en las obras, cosa en la que hubo acuerdo entre independientes y gobierno. Después apareció la muy conocida reacción de las instituciones, la de apropiarse los proyectos pretendiendo hacer 'gala con sombrero ajeno', para hacer aparecer los eventos como "suyos", buscando restar mérito a los teatristas. Finalmente los eventos se celebraron con la asistencia de nutridos públicos de carácter popular. La representación institucional dejó que las actividades se realizaran tal y como estaban planeadas, que se dijera lo que fuera y como fuera, sin censura, aunque las obras de teatro por supuesto tampoco eran incendiarias ni mucho menos, algunas eran malísimas"⁸.

Más adelante el Comité organizador del Congreso, se dio a la tarea de ordenar y localizar por regiones a todos los grupos pertenecientes al Frente de teatristas: norte, sur, este y oeste del país, cosa que no prosperó decisivamente, pues el asunto no fue más allá de saber cuántos eran y en dónde estaban, pero sin implicaciones prácticas para el entonces llamado "movimiento de teatro independiente".

La desviación de los propósitos de origen se dio cuando los organizadores caían en la cuenta que venían funcionando como representantes de los grupos, concertándoles citas para funciones, negociando pagos y buenas condiciones de trabajo. De un Comité -que supuestamente

⁸ Tomado de la entrevista personal realizada a Carmen Galindo en agosto de 1995.

representaba las preocupaciones de la gente de teatro en general- se convirtió en un grupo promotor de actividades, representante en particular, con lo cual se desvirtuaba el objetivo inicial del Frente de Trabajadores del Teatro (Cfr. Galindo, 1995). Aquí terminó un proceso de vinculación entre grupos independientes y se cancelaba, por consiguiente, la posibilidad de aludir a la consolidación de un "movimiento de teatro independiente mexicano". Lo que sí quedó en los teatristas fue la noción de la existencia de diversos grupos y la idea de internarse en la búsqueda de una definición profesional y artística. A pesar de algunas actividades celebradas en conjunto, después del **Primer Congreso Nacional de Teatro (CONTE)**, cada cual se dedicó a su propia dinámica olvidando un proyecto de comunión entre las agrupaciones; esto se acentúa todavía más cuando al año siguiente, en 1980, ya no se celebra el Segundo Congreso Nacional de Teatro y tampoco se impulsa ninguna actividad de continuidad.

2. Una época de transformación (los años ochenta).

En la década de los años 80 se aprecia un cambio de procedimientos y propósitos en algunos grupos, quienes contaban con una trayectoria desde los años anteriores (**Teatro La Rueda, Zumbón, Mascarones, Zopilote**, por ejemplo). Es una época de transformación del objeto de estudio; de ser caracterizado el fenómeno como un teatro de corte político (de arenga o partidista), se va perfilando hacia la posibilidad de un teatro más artístico. Respondiendo, sin duda, a las dinámicas de transformación social y económica que estaban dándose en el seno de la sociedad mexicana. Por ejemplo, en lo económico el inicio de lo que hoy llamamos neoliberalismo, que se

traduce en una reforma del estado y lleva a cambios constitucionales, y en lo social a una selectividad de la oferta institucional; en síntesis, el inicio de un modelo de sociedad excluyente y autoritario. La repercusión inmediata para el teatro fue la de enfrentar una política cultural patrimonialista que no favorecía las experiencias colectivas de creación. "La crisis económica que comienza en los años 80, dispara los costos de producción eliminando casi por completo la producción privada y la de los grupos independientes. Las instituciones se van retirando, ya no pueden patrocinar la cultura, cada vez es más evidente la incapacidad para satisfacer las necesidades de producción, enseñanza y difusión de la cultura"⁹.

En función de esto, los grupos activista-político-teatristas (todo a la vez) fueron encontrando foros para impulsar su trabajo, lo que provocaría la cercanía a mítines, plantones, huelgas, festivales y foros de solidaridad, donde a menudo se presentaban estos artistas, incluidos los teatristas. La emergencia de estos escenarios coincide con la constitución de asociaciones, agrupaciones y frentes civiles en todos los ramos de la actividad social y como consecuencia alejó de aquellos escenarios a algunos grupos de teatro con otras inquietudes, más que partidistas, y favoreció la presencia de la llamada sociedad civil (formalizada a raíz de los terremotos de 1985).

Así, la función social del teatro de vena política: movilizar y politizar a las clases populares, parecía llegar a su inoperabilidad, para ir dejando aparecer con mucha mayor fuerza

⁹ Maza, Lorena, "Apuntes de un director", en El relevo generacional (Ponencias del Encuentro de jóvenes Directores, Foro de la Ribera, 5-6 de junio, México, 1993 p.p. 27-29), AAVV, en Repertorio, revista especializada de teatro, Nos. 30-31, junio-septiembre de 1994, Secretaría de Extensión Académica, Universidad Autónoma de Querétaro, México.

una manifestación distinta en la que, sin embargo, prevaleció el concepto del grupo como base del hecho teatral¹⁰, que encuentra su precedente en la otrora creación colectiva¹¹.

La nueva definición motivó una suerte de "concientización" entre los trabajadores del teatro quienes, (los menos radicales), fueron dejando atrás la urgencia meramente política, para atender al desarrollo teatral, que demandaba búsqueda artística e investigación estética. Se debatía entonces

¹⁰ "El teatro de grupo es una opción unificadora para gestar un nuevo teatro, así como las dinámicas que se generan en torno de él, tales como producción de eventos-talleres, festivales-encuentros, la conformación de espectáculos, sin que éste sea su eje articulador. El teatro de grupo opera fundamentalmente como generador de relaciones teatrales, donde la actitud y los procesos tienen lugar en una relación que pone por delante la ética del actor y el compromiso con su arte. De allí cada teatro de grupo desarrolla las particularidades de su identidad (...) El Teatro de Grupo es hoy el único espacio donde se puede dar de manera plena la interrelación de diferentes niveles de discurso por ser, como sostiene Eduardo Horkint: "la metáfora del mundo al que se aspira, dentro de múltiples tendencias y divergencias, en el plano de las relaciones interpersonales, en el desarrollo de sus integrantes y del conjunto, y en el plano de la producción concebida colectiva y racionalmente" (...) El Teatro de grupo no puede ser asociado a una sola corriente ni tiene nada que ver con la homogeneización; todo lo contrario, propicia, mediante el intercambio, el conocimiento de las diferencias, en este sentido la apertura del Re-encuentro, ventila las contradicciones y discrepancias, es estímulo para continuar el diálogo entre nuestros teatros de grupo". (Artículo escrito a propósito del Reencuentro Ayacucho 88, en el que participaron 250 teatristas de América Latina y Europa, en Perú).

Rubio, Miguel, "El Puente de Huampaní o El Teatro de Grupo", en La escena Latinoamericana. Revista cuatrimestral, N.1, Toronto, Canadá, abril 1989, p.p.20-25.

¹¹ La Creación Colectiva nace como un intento por teatralizar un teatro hecho "...para formular la necesidad de una cultura nacional, antiimperialista y latinoamericana, con el fin de documentar desde los escenarios la lucha de clases, las batallas populares por la soberanía y las contradicciones del sistema capitalista en este continente" (Fernando de Ita). Por esta razón Enrique Buenaventura inicia este camino en 1955 para dar lugar a la creación del Teatro Experimental de Cali (TEC), en Colombia. La contribución central de dicha teorización promovió una especie de democratización de la creación teatral en la que se impugnaban las jerarquías, emanadas de la división en clases sociales, y mimetizadas por el teatro oficialista y privado. Esta colectivización al interior de un grupo potenció la participación no sólo corporal-emocional, sino intelectual y marcadamente artística, de cada uno de los integrantes de un grupo. La teoría cobró decisiva influencia en los años 70 en países como Uruguay (El Galpón), Venezuela (Rajatabá), Colombia (La Candelaria) y México (Cleta). En nuestro país la tendencia fue transmitida por el propio Enrique Buenaventura y reforzada por Santiago García, director de el Grupo La Candelaria, de Bogotá, Colombia, a través de distintos encuentros y talleres desarrollados con los grupos conjuntados por el Cleta en los años 70.

Buenaventura define el teatro como una forma de "contribuir a la estructuración de una cultura nacional y latinoamericana". Pero el trabajo teatral debe situarse dentro "del terreno de la cultura, no en el de la política". No para apartarse de un planteamiento del teatro político, sino porque se necesita reformular las posiciones ideológicas. Desde este punto de vista, cuando las universidades en Colombia exigieron a los trabajadores "proclamarse trabajadores proletarios" (años 70) Buenaventura sostuvo que "ellos eran artistas y que el teatro, el arte y la cultura era su oficio", esto le atrajo la crítica más severa de las facciones socialistas.

Los ejes de la Creación Colectiva pueden sintetizarse así:

1. Es posible y necesario hacer un teatro a partir de un trabajo colectivo" (sin extremas convivencias, cuasi familiares). Esto a la larga confunde el arte, el trabajo con la vida personal y es desastroso, sobre todo, para el oficio.
2. La factibilidad de un método que admitiera la labor colectiva a partir de la división del trabajo y sin aplicar el método como fórmula mágica o dogma.
3. Combinación entre improvisación y análisis. La improvisación es la base de todo proceso de montaje, y el análisis fundamental para la comprensión del desarrollo del trabajo.
4. La importancia de la representación basada en esta metodología estaba en la relación que se establece con los espectadores, en la medida que son éstos quienes deben darle un sentido último a una puesta. Hacer del espectador un co-creador del espectáculo.
5. Los temas de los espectáculos no se escogen. Se dan sobre la base de la continuidad del trabajo del colectivo.
6. Es fundamental enfatizar en la búsqueda, cimentada en éste método, de una forma propia (latinoamericana) que genere sus propios lenguajes escénicos (musicales, corporales, plásticos) a través de una praxis continua.

De Ita, Fernando, entrevista a Enrique Buenaventura (1982), en El arte en persona. Testimonios de nuestro tiempo, Árbol Editorial, S.A. de C.V., México, 1991, p.p.131-135.

sobre las diferentes prácticas de grupo en las que debía evidenciarse avances y replanteamientos, tanto en la teoría como en la práctica; en la metodología de trabajo, como en los contenidos dramáticos y las dramaturgias; en los discursos escénicos, como en las técnicas actorales y de dirección definitorias de estilos. En suma, los grupos parecían dirigir su atención a la formulación de un proyecto integral donde el problema de calidad estaría directamente relacionado con el diseño de estrategias y de propuestas dirigidas a la creación y formalización de una infraestructura capaz de garantizar el desarrollo de los montajes producidos por los diversos grupos. Con respecto a lo anterior, no podemos perder de vista la influencia que en México y algunos países de América del Sur cobra durante estos años la tendencia europea del llamado Teatro de grupo o Tercer Teatro, representado por Jerzy Grotowski y Eugenio Barba y que en definitiva impacta a los grupos independientes de México.

La etapa de transformación en los procedimientos de los grupos de que hablamos es puntualmente analizada por Fernando del Toro cuando escribe: "En la práctica teatral misma, particularmente en ciertos grupos de teatro tales como **Cuatrotablas** (Perú), **Teatro Laboratorio en Movimiento e Expressão** (Brasil) **Grupo La Mueca** (México) y **Grupo Yuyachkani** (Perú) por citar algunos, se ha iniciado un tipo de reflexión sin precedentes en el continente. El centro es ahora el oficio del actor, el cual trasciende la retórica espontaneísta e incluso demagógica de los años 60 y 70. Con esto no se intenta evitar la ideología y el compromiso; esto sería desvirtuar la historia actual del continente, pero se ha aprendido una lección histórica: hacer un buen teatro y reflexionar son actos ideológicos y de compromiso, puesto que el conocimiento es también una forma de des-colonizarse; solamente la solidez del trabajo, el nivel estético y el rigor científico pueden contribuir a la creación de una sociedad diferente(...) En nuestro continente hablar del

significante durante al menos dos décadas (60 y 70) era sinónimo de formalismo, noción que en ese entonces impidió toda reflexión y teorización sobre el objeto de estudio llamado teatro que produjo un discurso maniqueísta carente de toda reflexión; o había enemigos (formalistas) o aplausos para las puestas de grupos y autores mediocres; el ataque lapidario y la alabanza ciega, ha sido y sigue siendo, en parte, la tradición << crítica >> de nuestro teatro. Esto se debe a que el teatro latinoamericano adolece de ese nivel artístico que es tan necesario para construir el arte dramático: demasiado compromiso con el mensaje, sin duda importante, pero poco compromiso con la elaboración del mensaje, sin darse cuenta que la forma más eficaz de ser político es hacer un teatro que vaya más allá de la anécdota. Pero a su vez la llamada << crítica >> (anecdótica y arbitraria) no ha tenido las herramientas para encarar el fenómeno teatral de grupo, confrontarlo, dialogar seriamente y criticarlo desde parámetros aceptables"¹².

Si en los años 70 la función social del teatro independiente fue la de ser vocero de las luchas socialistas, en los años 80 parecía perfilarse hacia derroteros distintos.

2.1 La transformación.

Pensamos que para llegar a comprender mejor la transformación observada en los procesos de algunos grupos de los años 80, en la ciudad de México, resultaría útil atender un caso particular. El del grupo Mascarones y su disolución por allá de la última mitad de los años setenta (1976).

¹² Del Toro, Fernando, "Hacia una crítica reflexiva del fenómeno teatral latinoamericano", en *La escena latinoamericana*, Revista cuatrimestral, No. 1, abril, 1989, Toronto, Canadá, p. i-ii.

Actualmente cuenta con un elenco totalmente diferente al de los primeros años y sigue al frente de la agrupación Mariano Leyva su director desde los años 60. El grupo **Mascarones** asegura continuar "aportando" sustantivamente al teatro mexicano de la época actual. Nosotros hemos podido constatar que el trabajo del grupo mantiene el formato implementado desde las épocas pasadas y que se caracteriza por la poesía coral (Poesía en Voz Alta¹³), el recurso del sketch político, donde se usa el chiste comúnmente infalible y la palmeta en los traseros, un cliché que necesariamente mueve a risa; así como el desgaste del doble sentido para exhibir al estado y su autoritarismo; en términos de contenido sigue hablándose, a través de los personajes tipo, en nombre del pueblo y contra la opresión. Usando panfletos en contra del avance del imperialismo (que hoy se llama neoliberalismo) y de la instalación del autoritarismo de un mal gobierno.

Las actividades de la agrupación se circunscriben a localidades del estado de Morelos, donde radican desde 1974 cuando fueron expulsados del Centro Libre de Experimentación Teatral (**CLETA**), luego de una central divergencia política. Como parte de la nueva época, el grupo cuenta con una línea de trabajo interesada "la mexicanidad" lo que ha llevado a crear la Universidad Náhuatl en la que se estudia todo lo relacionado con la cultura náhuatl, sin dejar de lado la actividad teatral en la cual se han incluido estos tópicos.

Antecedente. En el año de 1974 se celebró en la ciudad de México el **V Festival de Teatros Chicanos (1er. Encuentro de Teatro Latinoamericano)**, impulsado por el grupo **Mascarones**, en virtud de que éste formaba parte del llamado **Teatro Nacional de Aztlán (TENAZ)** donde se conjuntaba, sobre todo, a grupos chicanos con sede en Nueva York. Por esta

¹³ Poesía en Voz Alta es una de las formas artísticas que utiliza el grupo Mascarones y que le sirviera para ser reconocido por su buen empleo de la poesía coral.

razón **Mascarones** fue responsable de ofrecer los medios para asegurar la estancia y los espacios teatrales para la presentación de las diferentes producciones, y aunque el evento se organizaba en combinación con **Cleta**, aquel tenía que asegurar dicho apoyo logístico. La discrepancia, determinada más por una postura ideológica que artística y que marcó la ruptura entre las dos agrupaciones, se dio cuando **Mascarones**, ante la urgencia de ofrecer las condiciones óptimas para el evento decidieron pedir apoyo al estado, específicamente a Ignacio Ovalle -entonces titular de Conasupo-, para conseguir teatros, alimentación y hospedaje. Haber "negociado" con el gobierno dio lugar a la ruptura. Como consecuencia **Mascarones** fue expulsado de **Cleta** en democrática asamblea donde se votó unánimemente por su salida, "por haber contrariado los principios ideológicos del organismo"¹⁴. Para **Cleta** la expulsión de **Mascarones** se debió a una necesaria defensa ideológica, ya que aquellos intentaban "llevarnos a ser brazo cultural del PST"¹⁵, y maniobrar "vía el PST, para que los (teatristas) visitantes se lleven una buena impresión del gobierno que dirige el nacionalista Luis Echeverría (a quien se le ha adjudicado la paternidad del PST)"¹⁶.

En "democrática asamblea" son expulsados de **Cleta** los grupos **Mascarones**, **La Azotea** y **La Nopalera**. Estos elaboran un documento en el cual analizan el proceso de **Cleta**, resaltando como aspectos negativos el espontaneísmo y el radicalismo verbal. Estos grupos se manifiestan contra la falta de producción artística y la no consolidación de los grupos en **Cleta**, lo que obligó

¹⁴ Testimonio tomado de la entrevista personal realizada en agosto de 1995 a Lourdes Pérez Gay, ex-integrante de **Mascarones**, en 1976 se separa del grupo.

¹⁵ Luis Cisneros en entrevista a Miguel Ángel Pineda, *Temas de Teatro*, CNCA, México, D.F., 1995, p.p.159-166.

¹⁶ *Idem*.

al aumento del parasitismo. Se afirmaba que los integrantes de **Cleta** acogían un asambleísmo que los llevó al "ultrademocratismo" y les hizo sobreponer posiciones ideológicas a la práctica artística misma (Cfr, Pineda, 1996).

Ante esta situación **Mascarones** asume su incapacidad para "reeducar a tiempo a los compañeros jóvenes, ideológicamente atrasados y (que) fueron utilizados contra nuestros grupos"¹⁷.

Nueva ruptura. Los hechos descritos anteriormente marcan el camino a algunos grupos que seguirán su andanza hacia los años 80 y 90. En 1976, cuando **Mascarones** se encontraba instalado, y en funciones, en la ciudad de Cuernavaca, en el estado de Morelos, realizando el tipo de teatro por el que ya se le reconocía, con el objetivo de politizar a los espectadores-habitantes de los municipios aledaños, se repite la forma de escisión (muy parecida a la vivida con **Cleta** años antes).

En esta ocasión se observa cómo, otra vez, se da la ruptura entre aquellos que preferían el partidismo (PST, organización política de la que fuera activista Mariano Leyva) y quienes necesitaban una redefinición en lo artístico y pugnaron por dirigir fuerzas y acciones en este sentido.

Al interior de **Mascarones** y después de una vida activa de más de catorce años se manifiesta una tensión, entre "los jóvenes y los viejos" del grupo. Viejo querría decir aquel teatrista que opta por una tendencia partidista, radicaliza sus acciones e invariablemente reproduce estos extremos en un teatro que no abandona el modelo del panfleto. Joven, identificaría a aquel

¹⁷ Pineda, Miguel Angel, "Cleta, 15 años: los saldos", en Temas de Teatro. CNCA, México, D.F., pp. 192-194.

que asume una postura dispuesta al cambio, la evolución y el desarrollo de un proyecto marcado por lo artístico, lo cual no vendría a negar lo político implícito en el hombre, en el teatro, todo esto al margen de las edades cronológicas. La discusión se centraba entonces en la necesidad por adoptar un proyecto estrictamente artístico, estético, sin por ello alejarse de su afiliación de izquierda. O como lo explica Lucio Espíndola¹⁸: "el grupo cumplió con una etapa y su forma de organización ya no respondía a las demandas vigentes. Si la organización no se transformaba no quedaba más camino que la ruptura, la escisión. (El grupo) estuvo bien dirigido en su momento, pero cuando empezaron a caer las autocracias, las benévolas y otras, era necesario dirigirlo de otra manera. Mascarones siguió el ciclo que cumplieron tantos grupos de teatro independiente en América Latina, y que son fundamento del teatro actual."

Frente al dilema entre seguir la causa política o atender al desarrollo artístico, finalmente el grupo vive, no sin dificultad, su disolución de la que emergerían dos importantes vertientes: Por un lado, **El Grupo Zero** quien mantiene los lineamientos ideológicos y artísticos de su progenitor, pero intenta las transformaciones pertinentes, en un camino que le lleve a consolidar su identidad teatral. Por el otro lado, **Marionetas de la Esquina**, dirigido por Lourdes Pérez Gay y Lucio Espíndola, teatro para niños, que en la actualidad mantiene un proyecto de compañía estable con repertorio, y en el proceso de transformación y reacomodo se aleja por completo del tipo de teatro hecho con anterioridad¹⁹. Ambos grupos radican en la ciudad de Cuernavaca, Morelos.

¹⁸ Titiritero, fundador y director del grupo Marionetas de la Esquina en la ciudad de Cuernavaca, en 1977, fue colaborador de Mascarones por aquellos tiempos.

¹⁹ De la entrevista personal a Lourdes Pérez Gay, septiembre de 1995, directora de Marionetas de la Esquina desde 1977. (Mascarones vuelve a tomar aliento en la década de los años ochenta y sigue su rumbo hasta los años recientes).

Como conclusiones: **Mascarones** se caracterizó en su mejor momento por vincular con éxito la visión política con la perspectiva artística, una estructura afortunada para aquel episodio de la historia del teatro popular de los años 70. Poesía en Voz Alta fue entonces el instrumento de batalla con que se dieron a conocer y que les valió el reconocimiento, entre la comunidad teatral y el público al que llegaban, por unir con acierto una propuesta artística con una ideología de izquierda combativa, utilizando el recurso de la poesía coral, el *sketch* político, el panfleto, la arenga y el puño en alto.

Como acabamos de ver renglones arriba, en la medida que **Mascarones** fue uno de los grupos más representativos de los 70, creemos que lo arriba anotado aporta alguna luz para el entendimiento de un proceso de transformación que habrá de repercutir en la mayor parte de los grupos de aquellos tiempos. Quienes resistieron al cambio –que implicaba poner en el centro del debate sus concepciones ideológicas y partidistas–, replantearon la función del teatro de grupo, centralizaron el nuevo debate en el oficio del actor y del teatrista; se adaptaron, sobrevivieron, se transformaron y siguieron el camino de la escenificación.

Ahora bien, cuando este proceso de transformación está dándose entre los grupos más radicales (**Zumbón, Banqueta, Saltimbanqui**, por ejemplo), se observa, al mismo tiempo, una creciente proliferación de agrupaciones a lo largo de los primeros años de la década de los ochenta (**Marionetas de la Esquina, Grupo Zero, Taller de la Comunidad, La Trouppé, Contigo...América, Itaca, Teatro Arena, Actores del Método**), las cuales tenían ya como punto de partida la búsqueda de un proyecto teatral definido por la proyección, a mediano y largo plazo,

de un plan trazado desde lo artístico sin reivindicar una postura partidista únicamente. La urgencia meramente política en el teatro parecía ir a buscar otros terrenos²⁰.

2.2. Un intento por conjuntar voluntades: La OTIM.

Por otra parte, en 1984, surge la Organización de Teatristas Independientes de México (OTIM), creada a instancias del grupo Contigo...América²¹. Sus fundadores, Raquel Seoane, Blas Braidot y Mario Ficachi asumen la tradición del teatro independiente latinoamericano que habían vivido en el Uruguay y por influencia cercana con el Teatro de Arena, en Brasil desde los años 50.

El objetivo de la OTIM fue conjuntar a distintas agrupaciones independientes que contaran con una propuesta estética y organizativa delineada, lo cual implicaba demostrar la planeación y argumentación de un proyecto creador, cimentado en el concepto del grupo independiente, con miras a realizarse y comprobarse a lo largo de un tiempo.

La intención de la OTIM fue reunir a estos grupos con el propósito de crear un organismo que los conjuntara para fortalecer su pronunciamientos artísticos. Entonces declaran el deseo de

²⁰ Para ampliar el conocimiento que se tiene de lo que fue el teatro de vena política en el final de los 70 y su consecuente desarrollo en los primeros años de los 80, sugerimos remitirse a las entrevistas realizadas por Miguel Ángel Pineda a Luis y Enrique Cisneros, a Enrique Ballesté, así como el ensayo "Cleta 15 años: los saldos", en Temas de teatro, CNCA, México, D.F., 1995.

²¹ Grupo de estudio elegido para esta investigación del que profundizaremos más en el capítulo correspondiente. Podemos adelantar que hacia 1984 conforma su base organizativa los fundadores Blas Braidot, Raquel Seoane (Ex-integrantes del grupo uruguayo El Galpón) y el mexicano Mario Ficachi.

cristalizar a futuro el "movimiento de teatro independiente en México", pues están inscritos a la organización grupos del centro y de la provincia del país²².

Desde su integración, la OTIM funciona como asociación civil y mantiene en lo posible reuniones mensuales para hablar y discutir sobre los problemas en común, buscando formas de ayuda mutua. A partir de entonces se han organizado varias muestras con los diferentes grupos que han formado parte del organismo. En algunas se incluyeron a los grupos de teatro independiente joven, los incipientes; algunos ya no existen, otros siguen, otros se han transformado. Algunos ya no forman parte del organismo a causa de diferencias ideológicas.

La OTIM busca hacer una aportación al teatro independiente mexicano colaborando para construir las condiciones necesarias y dar "apoyo a la consolidación de un movimiento; así como estimular el desarrollo de una conciencia de grupo y una conciencia de cada integrante, en el proceso del hacer independiente y finalmente crear un público que entienda la propuesta del teatro independiente"²³.

²² En 1982, "...desde Bogotá, Enrique Buenaventura se preguntaba por qué en México no se ha podido crear un Movimiento de Teatro Independiente de carácter nacional, y especula que quizá alguna de las causas sean el suge que tiene en la tierra de Cantinflas el teatro comercial, vendido a la taquilla, y el peso del teatro oficial, atrapado en la trampa de la "calidad". (Entrevista a Fernando de Ita, en *El arte en persona*. Árbol Editorial S.A. de C.V., México, 1991, p.p.131-135). En el tercer capítulo de nuestro estudio explicitamos, además de algunas de éstas razones, otras que tienen que ver con la inserción al campo legitimado del teatro mexicano.

²³ Blas Braidot. Tomado del programa de mano de la 3a. Muestra de Teatro Independiente de la OTIM, 1989.

2.3 3a. Muestra de teatro independiente de la OTIM (1989)²⁴.

Se realizó simultáneamente en los estados de Puebla, Morelos, Michoacán, Estado de México, Jalisco y Distrito Federal. En este último participaron además de los grupos adscritos a la organización, otros invitados y aquellos que solicitaron su participación en el evento. "En esta ocasión la muestra se dedicó a las Comunidades Indoamericanas de México con el fin de acercarse a sus manifestaciones artísticas para mantener viva la vigencia de estos pueblos con una tradición de por lo menos quinientos años"²⁵.

En el Distrito Federal el evento se llevó a cabo en tres foros independientes: Foro Contigo América, Foro Taller Antonio González Caballero, Foro la Coladera, así como en el Centro Cultural de los 7 barrios, el Teatro Santa Catarina y en la Plaza Santa Catarina.

Los grupos participantes y las obras presentadas en esta ocasión fueron:

Contigo...América Y sigue la bolota, Merequetengue teatral, de Mario Ficachi. Costumbres, de Víctor Manuel Leites.

La Mueca, Los cántaros rotos, de Creación Colectiva. El Desheredado, de Ana Laura Dfaz., El bien perdido, de Alejandro Licona.

Taller la Comunidad, Una noche de diciembre en la Alameda, de Creación Colectiva. Prometeo, basado en textos de León Felipe y Esquilo.

Grupo No.Jo...D.F. Erectus, Los gallos salvajes, de Hugo Argüelles.

Zumbón La Junta Nacional de los ratones, (D.F.), de Creación Colectiva.

²⁴ Cuando no aparece el lugar de origen de los grupos, se debe a que todos son del Distrito Federal. Las fuentes no cuentan con la memoria de las dos primeras muestras celebradas en 1987 y 1988.

²⁵ Información extraída del programa de mano. OTIM 1989.

Matraz,, La tristeza asimilada, de Adolfo Torres.(Monterrey)

Punto y Raya, Marcapaso, de Gilberto Guerrero y Aristofánica, (no se consigna autor).

La Coladera Los héroes inútiles, de Guillermo S. de la Mora.

Teatro T, Cuento de Niebla, de R. Adutagama.

Grupo 11Q2, Los amigos o la proliferación, de Antonio González Caballero.

3a. Llamada, Tres piezas en un acto, de Emilio Carballido.

La Flota El pequeño mundito de la mujer, de Claudia Cecilia Alatorre.

Ardra, , Trilogía de la pareja dispareja, de Chéjov, Carballido y Ramírez.

Pácatelas, El león pelón, de creación colectiva.

GET, El suplicio del placer, de Sabina Berman. Michoacán).

Caminantes, Así como la ves, de Flavio González Melo.

Cía. Libre de Teatro, Teatro Anónimo Poblano del S. XVIII. (Puebla)

Teatro Arena, La hora del lobo, adaptación de José Enrique Gorlero.

Pueblo²⁶, Somos dos, de Tomás Urtusástegui.

A trasluz, El cepillo de dientes, de Jorge Díaz. (Puebla)

Con el deseo manifiesto por impulsar un "movimiento de teatro independiente en México", terminan los años 80, que podríamos considerar semillero de agrupaciones alternativas a las instancias oficiales y privadas, así como de aquellas con definición partidista que por estos tiempos siguen repitiendo sus formatos conocidos (por ejemplo, **Zumbón** con La Junta Nacional de los ratones). De aquí se desprende, que no puede declararse la existencia de un movimiento de

²⁶ No se consigna el lugar de procedencia de esta agrupación.

teatristas independientes y mucho menos la consolidación del mismo. Además son años en los que se constituyen diferentes agrupaciones, entre las que se encuentran las elegidas para nuestro estudio y que sin tener una presencia constante en los encuentros antes referidos, salvo **Contigo...América**, a través del tiempo han comprobado su pertenencia al teatro independiente, con la historia de un proceso continuo de grupo que se pone en evidencia por el conjunto de trabajos escénicos que avalan su presencia en el campo teatral mexicano.

3. Tiempo actual, presencia de los jóvenes²⁷ (Los años noventa).

Como hemos apuntado ya, en la medida que en los años 80 no se observó la consolidación del movimiento independiente; por consecuencia los años 90 inician para el teatro de grupo con esta realidad. Digamos algunas de las razones:

- a) En estos tiempos desaparecen agrupaciones importantes (**Grupo Itaca**, 1992) por su aportación al teatro independiente.
- b) El replanteamiento de sus formas de hacer el teatro lleva a algunas agrupaciones a una especie de inercia que no permite verlos en toda su dimensión; pongamos como ejemplo de esto a los grupos **Taller de la Comunidad** y **Pácatelas**, quienes participan con los mismos montajes en los encuentros de 1991-1992 (**OTIM**), (**Prometeo** y **¡Chin la Miss!**), son grupos que contaban ya con más de cinco años de trabajo continuo y no parecían dar el salto decisivo.

²⁷ Jóvenes se refiere a los grupos de reciente formación.

c) El caso del grupo **Teatro Arena**, ejemplifica a aquellas agrupaciones, las cuales manifestaban una forma peculiar de estar en el teatro independiente, que daban la impresión de no formar un grupo. En este caso se observa una presencia especial en el campo, caracterizada porque los integrantes del conjunto aparecían en diversos montajes, sin subrayar que se trataba del mismo grupo, lo cual llevó a considerar que no se trataba de un grupo de continuidad, estas impresiones nos hicieron excluirlos como grupo de estudio.

d) Otra de las razones que imposibilita la consolidación de un movimiento independiente tiene que ver con la creciente proliferación de nuevos grupos quienes se autonombbran "independientes", sin contar con un proyecto creador definido (**Arteatro, Organización Garrafal de Teatro, El Personal, Caos, Dicryesmarj, Joromas, Baphomet, Ab Itmo Pectore, Irreverente, Cronopios, Compañía teatro sobre el escenario**, entre algunos), de lo que puede interpretarse, sólo por los nombres que eligen para identificarse, la ausencia -a veces obviada-, de una identidad teatral, que decir independiente. Este factor imposibilita la cohesión de los recién llegados con los que ya estaban en escena, impidiendo, por lo tanto, el progreso, desarrollo y continuidad de un movimiento.

e) Por otra parte, resulta significativo, como veremos, que no existe relación (no sólo formal, sino de principios y contenidos) entre los grupos que integran la **OTIM** y los que aparecen en los encuentros realizados a instancias de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en el Museo del Chopo.

f) En lo que respecta a los grupos con tradición partidista siguen su propio llamado, de ahí que figuren en aquellos escenarios generados para divulgación y refuerzo de sus posturas políticas: plazas, foros abiertos, barrios, colonias populares o pueblos apartados del centro, es decir, donde

está a su alcance la materia prima susceptible de ser politizada (**Mascarones en Morelos; Zopilote**, en la ciudad de México, monta sus escenarios en calles y foros abiertos de barrios populares a donde lleva de manera itinerante el teatro a la gente común y corriente. Realiza sus encuentros callejeros de teatro a instancias de la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre <UVyD-19 de septiembre> , a través de la Comisión de Cultura, dirigida por los hermanos Ignacio y Fernando Betancourt, integrantes fundadores de **Zopilote** y que en materia de activismo político-artístico consiguen movilizar a un representativo número de artistas, no sólo teatristas y buscan hacer llegar de manera inmediata su arte al pueblo).

3.1 Primer Encuentro de Teatro Joven Independiente (UNAM-Chopo,1990)²⁸.

En 1990 se celebró, en el Museo del Chopo de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), un evento que encontró la manifestación más heterogénea de los haceres teatrales. Allí se reunió a trece grupos de teatro autonombrados independientes **TECTLA, Retex, Ehécatl**, entre los que se destacan en la memoria inédita. Con el evento se convocó a sesiones de mesas redondas en donde destacó la participación de importantes hacedores de la cultura teatral mexicana: Pablo Salinas, Tomás Urtusástegui, Edgar Ceballos, Alejandro Licona, Gonzalo Valdés Medellín, Víctor Hugo Rascón Banda, los ponentes.

A continuación destacamos los puntos más relevantes de este encuentro:

²⁸ La Memoria inédita de lo que han sido los Seis Encuentros de Teatro Joven Independiente, realizados desde 1990 y hasta 1995, fue facilitada por la teatrista Lorena Barrios, quien desde entonces ha participado como organizadora.

* 1. Una significativa ausencia por parte de los participantes a las mesas redondas, quienes cometieron la muy usual y criticable inasistencia a los eventos en donde se analizaron tópicos relativos al hacer teatral. No hubo interés en este aspecto.

2. En la realización de las mesas con el nombre de: La enseñanza del Teatro en México y La nueva dramaturgia y el Teatro Estudiantil, sucedió que pese a que se delimitó el tema a discutir, los ponentes enfocaron sus "conversaciones" desde su muy particular punto de vista y experiencia. De tal suerte que de enseñanza teatral y dramaturgia no se habló mucho. Esto sucedió en casi todas las mesas. Se establecía de este modo una especie de seria distancia comunicacional entre "los de la mesa" y "los escuchas", quienes además no eran exclusivamente teatristas participantes del evento.

3. La fallida organización del evento repercutió tarde que temprano. El evento estaba revelando la realidad del llamado "movimiento de teatro independiente": marcada ausencia de las viejas guardias en los encuentros, evidente desconocimiento de los jóvenes de las propuestas teóricas y escénicas de los "expertos", una mínima calidad en los espectáculos y la falta de perspectivas claras en el diseño y objetivos del encuentro por parte de los organizadores²⁹.

Uno se preguntaría ¿a qué responde la ausencia de entidades teatrales más acabadas, que fundamentan su trabajo en la investigación y la experimentación, y que además cuentan con antecedentes probados en muchos años de trabajo ininterrumpido? ¿Se podía hablar de un "movimiento de teatro independiente", cuando resultaba evidente la ausencia de muchos protagonistas y la falta de comunicación entre las diversas agrupaciones? Para intentar una

²⁹ Memoria del Primer Encuentro de Teatro Joven Independiente, 1990.

respuesta pensaríamos en algunas causas. En primer lugar, se trató de un evento proyectado desde la burocracia, seguramente con el fin de justificar espacios y presupuestos, en donde la organización no venía de la gente de teatro propiamente, por lo que no se establecieron objetivos bien definitivos en torno al asunto de lo teatral, mucho menos de lo llamado independiente.

Ante este panorama los grupos con experiencia y trayectoria comprobada quizás prefirieron dedicarse a "lo suyo" (investigación y experimentación) y no distraerse con "eventitis" que no conducen más que a contribuir indirectamente a la justificación de los programas institucionales. Era probable que los grupos de más reciente formación cubrirían con su presencia el evento, como ocurrió. También era probable que fueran absorbidos por el proyecto institucional y la libertad de acción y decisión fuera cooptada, lo cual no ocurrió con todos. Todo esto propició que no se reuniera a todos los que son y por lo que no se podía asegurar estar contribuyendo con un "movimiento de teatro independiente", que en realidad aparecía aún como un intento todavía muy difuso.

3.2. Segundo Encuentro de teatro joven independiente (UNAM-Chopo, 1991).

En las mesas redondas se analiza el tema: La formación de actores. Esto se desprende seguramente como consecuencia de la experiencia del año anterior en el que se evidenció el problema de la calidad artística del espectáculo y del trabajo actoral.

En esta emisión se convoca para dictar las conferencias a teatristas disímbolos entre sí; por ejemplo, en una de las mesas se reúne a Raúl Zermeño (director del Centro Universitario de Teatro de la UNAM (CUT), junto a Carlos Díaz Ortega (Profesor de teatro del Colegio Madrid)

y a Mario Lage (Director del teatro de "La Banda"). La participación de los ponentes conforma un caleidoscopio de opiniones que tratan de enfocarse al trabajo del actor. La inconsecuencia, desde nuestro punto de vista, resulta de tratar de definir un concepto que presumiblemente atañe a todos (la formación actoral), pero que no se sostiene en sí mismo cuando se expone desde la posición de un director de una escuela profesional de teatro, junto a la de un instructor de un taller amateur (Colegio Madrid) y la del director de un grupo (el de los chavos banda) al cual él mismo nombra independiente y con el que pretende conjuntar las dos opciones entre profesional y amateur, pero que se encuentra en vías de.

Ante esta situación la reacción del público fue cuestionadora³⁰. Aunque no estrictamente compuesto de profesionales del teatro, el público participante expuso su desconcierto porque en la mesa nunca se habló de la formación del actor por preferir detallar la experiencia docente particular de cada ponente. Lo que revelaría que los intereses de la gente de teatro y en particular de los grupos independientes ahí reunidos no eran captados ni por quienes organizaban el evento y mucho menos por los profesionales del teatro invitados.

Aun así en este encuentro se pincela apenas el problema a discutir: la independencia de los grupos; aunque no se avanza sustancialmente, pero se confirma lo que en boca de muchos ya se maneja:

1. La importancia de tomar en cuenta la autonomía de los grupos.
2. Que debe determinarse una estructura sólida y seria en cada agrupación.

³⁰ Como puede constatare en el testimonio escrito de la memoria inédita del Segundo Encuentro de Teatro Joven Independiente, 1991.

3. Que habrá de cuidarse la calidad de los espectáculos (parece haber ya una idea clara en torno a este problema), así como fundamentar la metodología de trabajo usada.

4. Debe pensarse en la perdurabilidad de un grupo y de un proyecto.

5. La autonomía debe defenderse con respecto de las instituciones, las cuales aunque ocasionalmente apoyen un proyecto, no deben determinar en forma esencial y estructural el mismo.

6. El teatro independiente es una alternativa artística dentro del contexto del teatro nacional.

7. Ha de propiciarse el encuentro, coincidencia y apoyo entre los grupos independientes, tratando de erradicar aquellas cuestiones que los separan: envidias, odios, competencia irracionalmente emocional"³¹.

3.3. 4a. Muestra de teatro independiente de la OTIM (1991).

Los estados participantes en esta muestra son Puebla, Querétaro, Michoacán y Distrito Federal. La muestra se dedica a los 60 años del teatro independiente en América Latina. En esta ocasión se logró el apoyo de diversas instituciones tales como La Alianza Francesa, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, El Instituto Mexicano del Seguro Social, El Instituto Michoacano de Cultura, el H. Ayuntamiento de Morelia, el Teatro de Xicoténcatl de Tlaxcala y la UAM-Iztapalapa. Los organizadores afirman que México cuenta -en ese entonces- con una trayectoria

³¹ Idem.

de 20 años "en los que se ha fortalecido una amplia diversidad de métodos de trabajo y búsqueda de lenguajes insertos en raíces y formas de producción que -sin negar la relación con las instituciones públicas o privadas- centran la dirección de sus proyectos al interior de la colectividad, ofreciendo una atractiva alternativa para el público"³².

Asimismo, respaldan su postura en cuanto a la naturaleza independiente de los grupos de teatro quienes "requieren de una formación permanente, de un proyecto integral, que no sólo cuide los aspectos estéticos, artísticos, técnicos, sino todo lo que implica la generación de recursos, la producción, su inserción en la comunidad, la relación con su entorno, resguardando su libertad de expresión y comunicación, sin depender necesariamente de apoyo oficial. Esto requiere de un proyecto a largo plazo que garantice la continuidad de formación y posibilidad expresiva. La defensa de una imagen cultural diferente a la que propone el estado o la iniciativa privada, va dando como resultado una propuesta estética que dentro de la diversidad de estilos y temas hace que el público reconozca que no es el ámbito comercial, ni oficial ni amateur. Al teatro independiente le interesa insertarse por medio del arte en la realidad cotidiana con un gran rigor, manejando su herramienta expresiva no como una forma de fuga virtuosa. No se centra en el enciclopedismo ni en la acumulación de técnicas y teorías"³³.

Los grupos y obras que participan en esta ocasión fueron:

A trasluz, Yankee, de Sabina Berman. (Puebla)

Taller de la Comunidad, Prometeo, basado en textos de León Felipe y Esquilo.

³² Memoria de la 4a Muestra de Teatro Independiente de la OTIM. Programa de Mano, 1991.

³³ Idem.

Banqueta, Su alteza serenísima, de José Fuentes Mares. Revista de Teatro Popul. Varios autores..

TIET, Los Perros, de Elena Garro.

Organización Garrafal de teatro, Texto Sentido, de Luis León Vela.

Cuarta Pared, El espejo encantado, de Salvador. Novo

Salvador Novo, Medea, de Jean Anouilh. (Puebla)

Pácatelas, ¡Chin la Miss...!, de creación colectiva.

El Venero, Una noche inolvidable, de Valencia, Rodríguez, Caro y Serrano. (Guadalajara).

Picudos, El vuelo de Apolodoro, adaptación a un cuento de Hugo Hiriart. (Micoacán)..

La Mueca, El desheredado, de Ana Laura Díaz.

La Coladera, Y el pescado fue de tierra, de Benítez, Díaz y Sandoval.

NoJo D.F... Erectus³⁴ ¡Vine, vi y mejor me fui, de Wildebaldo López.

Calacas, ¡Ay, cuántas calacas hay!, textos de varios autores.

Tercera Llamada, Los hijos de Sánchez, de Vicente Leñero.

Vientos del sur³⁵, Manos arriba, de Víctor Hugo Rascón Banda.

El personal, Vida desechable, de creación colectiva.

Contigo... América, Los que no usan smoking, de Gianfrancesco Guarneri.

Teatro Arena, Las evidencias de la noche, versión de la Mandrágora de Maquiavelo.

Zig Zag, Fiesta en el retablo. (Nicaragua)

³⁴ Se trata del mismo grupo que se consigna como Grupo en la 3a. Muestra de la OTIM (1989), y que quizás por obviar su condición, en esta ocasión omite la primera palabra dejando el resto del nombre que le permite ser reconocido en posteriores apariciones.

³⁵ No se consigna su lugar de residencia y acción.

3.4. Tercer Encuentro de teatro joven independiente (UNAM-Chopo, 1992).

Para la realización de este Encuentro siguió contándose con la participación de teatristas en la comisión organizadora. En esta ocasión el evento congregó a 32 grupos participantes, según testimonio de los organizadores algunos se escudaron en la bandera del teatro joven independiente para poder participar en el evento, ya que hubo conjuntos estudiantiles que improvisaban con el sólo fin de presentarse. Estos grupos aprovecharon el nombre "independiente" para aparecer en el escenario, careciendo de cualquier proyecto definido. Debido a la presencia en estos pseudogrupos (que sólo se juntan en miras a un festival o concurso), se alimentaba la creencia generalizada de que el teatro independiente es de dudosa calidad, es aquel que hacen los amateurs, los pseudoteatristas, que no ven el teatro como un trabajo serio y con dimensiones profesionales.

3.5. 5a. Muestra de teatro independiente de la OTIM (1992).

En esta edición se dedica el evento a los 500 años de la "Permanencia de las Culturas Indígenas", por lo que también se integran al evento expresiones de varias comunidades, de música, teatro, artesanía, que culminaron en encuentros de los representantes comunitarios con especialistas en la materia. También se convocó a la presentación de trabajos sobre el tema: El teatro independiente en México, con el fin de atraer la opinión y el análisis de críticos, profesionales y estudiantes de teatro al respecto del asunto planteado.

En esta ocasión participan grupos de Morelia, Puebla, Querétaro y el Distrito Federal. En la ciudad de México participaron los siguientes grupos:

La Luna, Este morir incesante, de varios autores.

Artteatro, La conferencia, de Giovanni Galeas.

Organización Garrafal de teatro, Maquillaje, de Luis León Vela.

Pácatelas, ¡Chin la Miss..., de creación colectiva.

El Venero, Lupus: el hombre lobo, de Rodríguez, Valencia y Serrano. (Guadalajara)

Banqueta, ¿Qué? ¡Querétaro!, de Ruth de la Colina y Gustavo Silva.

Picudos, X + Y. Los amigos de la proliferación. (No se consigna autor). (Michoacán).

Chunga, Una tal Raimunda, de Delfina Careaga. Michoacán.

Salvador Novo, Divertimiento poblano, de creación colectiva.

Juegos y sueños, Para contar contigo...una rosa, de Oscar H. Rosas. (Puebla).

A trasluz, Los negros pájaros del adiós, de Oscar Liera. (Puebla).

Contigo...América, Y sigue la bolota, de Mario Ficachi.

La Mueca, Las rolas del Negro, de Joaquín "Negro" Ortiz.

Zumbón, ¿Por qué el sapo no puede correr?, sobre textos del Popol Vuh.

3.6. Cuarto Encuentro de teatro joven independiente (UNAM-Chopo, 1993).

En términos de organización, en este encuentro parece haber mayor claridad en cuanto a objetivos y estrategias. Se ha aprendido de las experiencias pasadas y sigue siendo decisivo el hecho de que los organizadores son integrantes de los grupos de teatro participantes en el encuentro, y por lo

tanto, saben de los problemas y peculiaridades del hacer escénico. **Máscara Escénica, Compañía Teatral Bildez, Ehécatl y Camamecú** son los grupos coordinadores quienes atienden cuestiones estrictamente logísticas sin tener que aportar el 100% de su energía y atención al terreno de lo administrativo.

En esta ocasión para participar se requiere de una audición previa a todos los grupos participantes, se busca seleccionar entre veinte agrupaciones a aquellos que destaquen por su calidad artística. Se diseñan mesas redondas, sesiones de talleres:

Perspectiva en el trabajo actoral; Pantomima para actores; Improvisación coreográfica y Entrenamiento al espectáculo, actividades destinadas al perfeccionamiento teatral y que reunieron a los integrantes de los grupos participantes.

Los grupos fueron seleccionados por un jurado calificador formado por gente de teatro profesional y críticos reconocidos.

Los grupos participantes fueron ³⁶:

Teatro en Espiral, Rojo en el Umbral, de Margarita González.

Teatro Libre de la (Universidad del Valle de México)³⁷, **Eqqus**, de Peter Shaffer.

Búsqueda Escénica, La Mudanza, de Vicente Leñero.

Repertorio. (No hay registro de obra y autor)

Caos, Cuento de los dos jorobados, de Jesús Assaf.

Groteska, Sinfonía romántica en dos movimientos. Anónimo

³⁶ Todas las agrupaciones son originarias del Distrito Federal.

³⁷ Estos dos grupos fueron seleccionados como los mejores exponentes del Encuentro, debido a esto tuvieron dos funciones cada uno.

Ensamble Teatral Mexicano La confesión, de Jesús Salcedo.

Tlacuache, Chance mañana, de Rafael Pimentel.

Joromas, Quinqué tríplico de desamor, Anónimo.

Caballo de Fuego, EL pequeño dinosaurio, Anónimo.

En esta emisión se discutió el sentido de la independencia de un grupo de teatro, su autonomía respecto de las instituciones oficiales y la autonomía de sus proyectos. Con la celebración de este evento se apostó por demostrar la calidad de los grupos participantes, buscando alejarlos de forzadas etiquetas que no aportan en lo esencial a su quehacer escénico. Se planeó generar un espíritu de cooperación y participación colectiva entre todos los participantes. "Se buscó acabar con el enfrentamiento entre grupos e implantar la integración de los mismos, para lo cual se diseñó un organigrama de trabajo en el que todos los participantes del Encuentro apoyan a los demás"³⁸.

Algunas de las conclusiones que se desprendieron de las ponencias presentadas en las mesas redondas fueron:

- " a) José Luis Navarro, director del Centro de Capacitación Ensamble Teatral Mexicano destacó que los artistas independientes deben demostrar que tienen presencia e influencia en el ámbito cultural, para que los intelectuales y grandes artistas se interesen en su trabajo. La independencia no se encuentra en la anarquía. Se es independiente en la medida que se tiene disciplina, se ofrecen propuestas novedosas y de calidad, y por ello se puede captar un público para vivir del teatro.

³⁸ Manuel Cruz. Organizador general del Encuentro. (Tomado de la memoria inédita del mismo).

- b) José Luis Nieto, representando al Centro de Arte Dramático A.C.(CADAC), propuso como ejemplos de hacedores del teatro serio y de calidad a Luis de Tavira, Luwdik Margules y Héctor Azar. Y puntualizó que antes de vivir del teatro "hay que vivir para el teatro".
- c) Alán Suárez convoca a sus iguales a formar sociedades mercantiles para garantizar la permanencia de compañías teatrales independientes³⁹.

Algunos de los ponentes de las diferentes mesas de trabajo en este encuentro fueron: Tomás Urtusástegui, quien reflexionó en torno del problema de la rivalidad entre grupos; Rodolfo Arias (integrante de Taller del Sótano,) habló del trabajo del actor; Jaime Soriano, expuso en una charla, apoyada en el video la experiencia del Odin Teatrhre, y parte de las lecciones de Grotowski, con quien trabajó en algún tiempo.

En términos de evaluación, el grupo organizador entrega un documento en el que definen desde su experiencia y óptica, la naturaleza del teatro independiente:

- " 1. Consolidación en torno al trabajo diario, cuya búsqueda de lenguaje y organización dan identidad.
2. (Los grupos) elaboran productos estéticos y tienen como fin explorar nuevas vertientes.

³⁹ Tomado de la memoria inédita del Encuentro. 1993.

3. Parten de una dramaturgia generada o adaptada por integrantes del propio grupo. La calidad distintiva (del producto escénico) la obtienen de su búsqueda y propuesta innovadora de los géneros explorados.
4. El teatro independiente no representa a una institución, aunque para su sobrevivencia económica pueda recurrir a donativos, aportaciones y venta de funciones a instancias públicas o privadas.
5. El grado de profesionalización se define no porque los integrantes solventen sus necesidades económicas, sino por el compromiso diario de estudio, investigación y entrenamiento, y por los resultados obtenidos tanto en la formación de nuevos integrantes y en la difusión de esta forma de hacer teatro, como en los resultados mismos.
6. De lo anterior se desprende que el teatro de aficionados no cabe dentro del rubro del teatro independiente, ya que su labor está encaminada sólo hacia el producto inmediato: el montaje. Estas formas de hacer teatro -aunque semilleros para el teatro profesional, académico, independiente o comercial-, deben agruparse en las muestras correspondientes, de tal suerte que no se confunda al público ni a los propios integrantes aficionados⁴⁰.

⁴⁰ Comisión organizadora de las actividades del Cuarto Encuentro de Teatro Joven Independiente. Octubre 1993.

3.7. 6a. Muestra de Teatro Independiente de la OTIM (1993).

Para esta emisión se establecen sedes en Querétaro, Michoacán, Jalisco, Puebla, Hidalgo, San Luis Potosí y el Distrito Federal.

El lema del evento fue: ¡Ser o no ser! y se confirmaban las posturas ideológicas y artísticas en cuanto a la naturaleza de la independencia teatral.

También se realizaron conferencias-pláticas en las que intervinieron Néstor García Canclini (sociólogo-investigador), Miguel Angel Pineda (crítico teatral), Blas Braidot, Osvaldo Nadell, Guillermo Cabello, Anhelara Díaz y Joaquín Ortiz (teatristas independientes).

Los participantes de la muestra fueron:

Taller de la Comunidad, La vida según Tadeo, de creación colectiva.

Marionetas de la esquina, Mañana sin falta, del grupo. (Cuernavaca).

Ensamble Teatral Mexicano, La confesión, de Jesús Salcedo.

Cuarta Pared, El zoológico de cristal, de Tennessee Williams.

Pequeño teatro negro, Un poquito de todo, de Alonso Barraza. (Argentina).

Pácatelas, ¡Chin la Miss..., de creación colectiva.

Contigo... América, Baldomero, de Pablo Jaime y Manuel .A. Montiel.

Juegos y sueños, De pétalos perennes, de Luis Zapata. (Puebla).

A trasluz, De noche, de Guillermo Cabello.(Puebla).

Pi-Q-2⁴¹, El vuelo de Apolodoro.⁴²(Michoacán).

⁴¹ Este grupo se hace llamar en dos encuentros anteriores Picudos, ahora tratan de matematizar su nombre y aparecen como Pi-Q-2.

Salvador Novo, Tan renegada pero tan conforme, de Pita Amor (Puebla).

Baqueta, Mimo teatro, de creación colectiva (Querétaro).

Zumbón, Sin explicaciones, de Norma Román Calvo, Ricardo Garibay y Enrique Ballesté.

El Venero, Trilogía de la pareja dispareja, de Chéjov, Carballido y Tardieu (Guadalajara).

Muestra, Espacio de una mujer sin cortinas, de Jorge Antonio García Pérez. (Hidalgo).

Quetzal, Las ruinas de Babilonia, de Carlos Olmos. (Michoacán).

No.Jo...D.F...Erectus, Esta noche juntos amándonos tanto, de Maruxa Vilalta.

Los Fantoques, Cosas de muchachos, de Wildebaldo López.

Dicryesmarj, Medea en el metro, de Ignacio Arriola Haro.

3.8 Quinto Encuentro de teatro independiente (UNAM-Chopo, 1994)⁴².

Desaparece en esta emisión la condición de teatro "Joven", que había estado usándose hasta el encuentro pasado. En esta ocasión los objetivos del evento se dirigen a proveer un foro de reunión con actividades que propicien la superación profesional de los grupos independientes, este parece ser el argumento que hace modificar el nombre del encuentro. Se intenta ofrecer herramientas por

⁴² En esta ocasión el grupo o los organizadores ya no consiguen que se trata de una adaptación a un cuento de Hugo Hiriut. Si es responsabilidad del grupo ofrecemos un par de interpretaciones:

1. Que después de pasado el tiempo un grupo asume, en la creación misma, una autoría propia alejándose cada vez más del punto de referencia tomado de un autor determinado.
2. O que, en el trabajo escénico al seguir evidenciándose el referente del que partió, salta a la vista una negación inconsciente que lleva a un grupo a obviar o anular sus fuentes.

⁴³ La memoria inédita del evento no da cuenta de los participantes.

medio de talleres, cursos, conferencias y asesorías a los grupos participantes. Promover las presentaciones del trabajo producido por los grupos.

Aquí el perfil solicitado a las diversas agrupaciones fue estrictamente el de ser independientes, pero interesadas en las formas alternativas de expresión teatral; por lo que se desprende la libertad de participar con obra de autor mexicano o extranjero sin tomar en cuenta el género.

Vuelve a instrumentarse la audición para seleccionar a los participantes. Y se exige como requisito para tener derecho a constancia de participación que todos los grupos deberán participar en un 80% de las actividades planeadas: conferencias, mesas redondas y juntas plenarias.

3.9 Circuitos de teatro independiente de la OTIM (1994-1995).

A instancias de la OTIM se realizaron únicamente pequeños circuitos en cada uno de los estados de la república en que se encuentran las organizaciones teatrales afiliadas a la organización. El problema de los altos costos propició que las muestras de estos años se llevaran a cabo de manera muy local, es decir, en esta ocasión no se llevaron las obras a todos los estados participantes. (No contamos con memorias de los eventos). En 1996 se piensa realizar también un circuito pequeño en el que se incluirá a grupos invitados y de la OTIM para relacionarse con aquellos similares en cuanto a propuestas y poder propiciar encuentros más enriquecedores en lo futuro.

3.10 Sexto Encuentro de teatro independiente (UNAM-Chopo, 1995).

Al momento de consignar esta información no se contaba con la memoria que permitiera demostrar la forma y circunstancias en que se celebró esta emisión de los Encuentros, con lo que sí se contó fue con la lista de los grupos participantes. La memoria no ha sido sistematizada ni editada por los organizadores.

Los grupos participantes fueron:

Pepe el Mimo, Pantomima para niños.

Baphomet, Pervertimento, de Sánchez Sinisterra.

Servidumbre Escriturada, La antesala del Infierno, Anónimo.

Teatro Espacio Agua Viva, La muerte alegre, de Nicolaeivich.

Irreverente, El mundito de la mujer, de Claudia Cecilia Alatorre.

Gpo. Teatral Alfa y Omega, La violencia nuestra de cada día, Creación del grupo.

Cronopios, Un sueño, de Emilio Carballido.

Compañía teatro sobre el escenario, Rosa de dos Aromas, de Emilio Carballido.

Utopía Urbana, Los Fantoques, de Carlos Solórzano.

Tercera Llamada, Los camaleones, de Oscar Liera.

Compañía Teatral Palabra Viva D.F., Barrionetas, de Héctor Dávalos, Mauro Mendoza, Epitacio Hdez y Juan Izquierdo)

Foro teatro para todos, El león engañado, de Carlos Olmos y Pilar Enciso.

Atmósferas, Luz, amor y vida, de Steve Ollin Soto.

Groteska, Los perros, de Elena Garro

La Tertulia, Improvisaciones del alma, de Eugene Ionesco.

La Soledad, El brillo de la ausencia, de Carlos Olmos. (Guerrero).

Manía Lupina, La fuga de Nicanor. Adaptación de un cuento de Jorge Ibarguengoitia.

Ab Itmo Pectore, A puerta cerrada, de Jean Paul Sartre.

Punto de Fuga, Voces en el desierto, de Aníbal Niño.

Luna Llena, Sólo un sueño, creación del grupo.

Generación 23, La mamá del cura, de Koka Commeducci.

El hijo del Tlacuache, El último paga, creación del grupo.

Gpo. Escénico Frida, Los cinco sentidos capitales, de Celestino Gorostiza.

Grupatec, Armagedón. Anónimo.

Teos Oxiniradio, El último Pedro, Anónimo.

Como nos ha demostrado el seguimiento de los hechos anteriores, no había cercanía en cuanto a conceptos y definiciones entre los encuentros realizados por la OTIM y los impulsados por la Universidad Nacional Autónoma de México, a través del Museo del Chopo. Lo cual viene a subrayar que en los hechos el campo del teatro independiente no consiguió unificación como movimiento, tampoco entró resueltamente en el proceso de legitimación en el contexto del teatro administrado por la institución. Por un lado se pronunciaba por su autonomía (OTIM) y por el otro no encontraba definición de principios (Chopo).

4. La actualidad. Crisis e inercia (1995).

En la actualidad nos encontramos con la permanencia de aquellos grupos que vieron la luz en los años setenta y que a estas fechas cumplen entre quince y veinte años. Sus propuestas no se alejan de los postulados y escenificaciones que se hicieran en el pasado (Mascarones, por ejemplo). Los más radicales como **Cleta** continúan con su conocido discurso en forma y contenidos⁴⁴. Los menos radicales reutilizan y replantean los formatos conocidos para llegar a sus públicos de siempre: los de la calle, la banqueta, el campo, (autollamados teatreros populares) aquí estarían **Zumbón** y **Zopilote** este último con su formato de teatro de revista, donde ponen en boca de los personajes los nombres de políticos de actualidad para ridiculizarlos y exhibirlos, a la manera de la vieja escuela carpera.

Están también los que han trascendido estos principios y revitalizan sus técnicas y temáticas para indagar en el sentido profundo y dinámico de lo teatral, por ejemplo, **Marionetas de la Esquina**, **Taller de la Comunidad** y **Contigo...América**.

Por su parte, en los últimos tiempos, la **OTIM** vive un receso, provocado por la situación política y económica del país. Se encuentran en una etapa de revisión, de repensar sus objetivos, de buscar una nueva forma de conjuntarse y de trabajar, puesto que algunos de los grupos integrantes se han separado de la organización.

⁴⁴ En definitiva reconocemos el papel decisivo de **Cleta** en el origen del Teatro Independiente Mexicano; sin embargo, es necesario puntualizar que al paso del tiempo su formato ha sido uno: el de aprovechar los sucesos sociales y políticos de vigencia para continuar manteniendo sus plataformas de exhibición política, sin evolucionar decisivamente en materia teatral. A la fecha en que se escribe esto, sabemos que el foro abierto de Casa del Lago, perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y que había sido su principal centro de activismo, ha sido desmantelado por la fuerza represiva del gobierno mexicano, a causa de la proclama de **Cleta** por erigir un **Agusascalientes neozapatista** en este lugar que ocupaban desde la década de los años setenta. Creemos que **Cleta** ha sabido formar más activistas políticos, que profesionales del arte, incluido los teatreros (Guadalupe Corona).

En las circunstancias actuales no resulta fácil desplazarse con las obras por todo el país para realizar muestras y encuentros, los problemas económicos son muy fuertes y de no solucionarlos pueden determinar la desaparición de un grupo. Los grupos parecen trabajar a media máquina, sin presionarse, para permitirse salvar lo que ahora tienen. Se busca mantener el trabajo normal, esperando una buena época, para poder realizar una muestra nacional.

En suma, la información recuperada en este capítulo da cuenta de la existencia de grupos en movimiento, en constante actividad a lo largo de quince años, los cuales demuestran la realidad de expresiones teatrales alternativas a las privadas y oficiales. 1995 aparece como un año en el que se aprecia el movimiento particular de cada una de las agrupaciones existentes en el firmamento del teatro independiente y que nos permite enfatizar nuestra hipótesis inicial, al respecto de que hoy menos que nunca se puede aceptar la existencia de un movimiento de teatro independiente, sobre todo, ante una coyuntura como la que vive actualmente el país, y por supuesto la ciudad de México (el reacomodo de las fuerzas sociales y políticas rumbo a las elecciones para gobernador del D.F. en 1997, frente a la dureza de un sistema económico que no garantiza poder adquisitivo, sobre todo, a los sectores más desposeídos, amén de la caída de paradigmas a nivel mundial). Nos encontramos pues, frente al reacomodo de los grupos teatrales en constante movimiento lo cual no quiere decir que se trate de un movimiento generalizado y en correspondencia del teatro independiente, pues cada agrupación está inmersa en su particular dinámica, ocupada con su propia subsistencia y sobrevivencia. De ahí nuestra decisión de estudiar sólo a cuatro grupos que han demostrado a través de estos quince años la permanencia y efectividad de sus proyectos.

En cuanto al resto, sólo los que se mantengan podrán dar qué decir dentro de los próximos cinco o diez años; los que se dejen llevar por el influjo de la inercia seguramente desaparecerán, pero sólo los que cuenten con la consistencia de un proyecto teatral podrán seguir aportando al mar del teatro nacional las producciones que definan el quehacer del teatro mexicano en vísperas del nuevo siglo, un teatro que se reconozca, se valore y respete no por su obligada clasificación dentro del campo del teatro nacional, sino por su aporte y resultados probados.

CAPITULO 2. TESTIMONIOS Y SEMBLANZA DE CUATRO GRUPOS DE TEATRO INDEPENDIENTE EN LA CIUDAD DE MEXICO (1980-1995).

A continuación se presentan los testimonios de los cuatro grupos de estudio elegidos para esta investigación. Cuando es pertinente se hacen aclaraciones sobre el material presentado. En los cuatro casos se usó la técnica de la entrevista como recurso para recopilar la información; la flexibilidad que ofrece esta técnica permitió introducir las variantes pertinentes para obtener y mantener la riqueza expresiva de los entrevistados.

Durante mucho tiempo recopilar evidencias a través de la entrevista ha sido un recurso práctico que ayuda en mucho ante la falta de documentos. En este sentido la riqueza que se desprende de la entrevista es evidente. La entrevista directa contribuye a construir un testimonio confiable del pasado reciente.

"Las entrevistas testimoniales proporcionan el material para la generalización sociológica descriptiva de un período dado y representan un corte, haciendo surgir nuevas interrogantes en muy diversos niveles"⁴⁵.

Desde este punto de vista Saltalamacchia define la intervención del entrevistador en tres momentos: Conocer, seleccionar y reconstruir. Con esto se garantiza un proceso de investigación

⁴⁵ Saltalamacchia, Homero, *Historia de vida*, Ediciones CIJUP, Caguas, Puerto Rico, 1992.

abierto, en donde hay lugar para rectificaciones sucesivas en la selección de la muestra, y sobre todo, se acepta un momento inicial de intervención reducida, con lo cual se contribuye a que aparezca toda una riqueza temática e interpretativa del propio entrevistado.

"La entrevista no es una simple recolección de datos, sino una propuesta de investigación conjunta; los propios significados de la entrevista deberían ser discutidos durante la relación (entrevistado-entrevistador)"⁴⁶.

En este sentido se propone la entrevista como una "co-investigación" (Cfr, Saltalamacchia, 1992). La cual se basa en un proceso de desconstrucción-reconstrucción, en donde el investigador se encuentra frente a una fuente muy particular, que habla y se relaciona con nosotros intersubjetivamente, una fuente que no es inanimada. Durante el proceso de desconstrucción el informe dado por el entrevistado es analizado bajo los criterios señaladores de la investigación. En una etapa posterior se reconstruye el testimonio final.

Desde esta óptica no estamos obligados a elaborar una serie de procedimientos estrictos para corroborar cada dato. Tampoco en este caso existen límites de estructuración que conducen al entrevistador a cumplir un plan previamente diseñado. Aquí la entrevista se entiende como el marco de una elaboración teórica conjunta, de la que no necesariamente surgirán acuerdos totales o aprovechamientos semejantes; es decir, interpretaciones que no existían antes de la relación.

La entrevista se convierte así en el espacio de interacción de dos lenguajes; uno principalmente teórico (la sociología de la cultura elegida para este estudio); el otro, cercano al lenguaje de la vida cotidiana (la primera voz de los entrevistados con la que hablan de la

⁴⁶ Idem.

experiencia vivida en el teatro independiente). A continuación destacamos las principales fases que ayudaron con la planeación y elaboración de las diferentes entrevistas que permitieron configurar los testimonios finales de este capítulo.

Primera entrevista

- 1) Intervención mínima del entrevistador durante la entrevista.
- 2) Análisis (deconstrucción) preliminar de la entrevista.
- 3) Verificación de probables incongruencias de la información.
- 4) Identificación de ideas importantes para la investigación.
- 5) Guía que reúne los puntos anteriores.

Segunda entrevista

- 1) Papel activo del entrevistador (basado en la guía anterior).
- 2) Énfasis en los contenidos significativos.

Tercera entrevista

1) Someter el informe a la crítica de los entrevistados con el fin de: a) devolverles el fruto de la investigación; b) estimular nuevas elaboraciones por parte de los entrevistados ahora en presencia de una interpretación global sobre el asunto que testimoniaron (La fase siguiente es la de la escritura final del testimonio, la cual constituye la reconstrucción del proceso).

Las fases anteriores se llevaron a cabo de acuerdo con la peculiaridad de cada caso, de cada grupo. Evidentemente no se presentaron tal y como se propone en el modelo anterior, pero siempre resultaron una guía decisiva.

Ahora bien, incluir en este segundo capítulo los testimonios, trabajados bajo los criterios de selección, análisis y síntesis, obedece a la razón de que juzgamos necesario dar voz y espacio

a los procesos de grupo en sí mismos. Primero, porque hemos decidido un enfoque cualitativo, el cual pone en entredicho las habituales estadísticas cuantitativas que convierten a los sujetos de estudio en cifras. Queremos otorgar importancia (cualitativa) a nuestros interlocutores, fuente central de la investigación; sobre todo, porque estamos dándoles un papel de representatividad de todo un fenómeno, (el independiente). Además, porque nos parece que es su voz la que hará posible, en alguna medida, la reconstrucción de lo que ha sido el teatro independiente de los años 80 y 90, que hasta la fecha nadie se había ocupado de interpretar desde afuera, desde la óptica de la academia.

Esto nos llevó a hacer aparecer a los protagonistas como parte de la estructura de la investigación, otorgándoles un papel mucho más decisivo que el de constituir un mero instrumento (cifra) para el análisis. Para ello nos hemos respaldado en algunos elementos (incluido el enfoque de la entrevista explicado anteriormente) del recurso metodológico conocido como *historia de vida*, muy útil para la fundamentación sobre la importancia de los testimonios inmersos en el cuerpo total de la investigación, y que nos ha permitido conocer, más o menos, a profundidad a nuestros sujetos de estudio.

A través de éste recurso quien investiga puede recapturar lo más ricamente posible un conjunto de experiencias que, para el caso que nos ocupa, han contribuido a la conformación del llamado teatro independiente de la ciudad de México de los años 80 y 90; y sobre todo, hacer resaltar la importancia de la experiencia del grupo como fundamento de esta alternativa teatral.

"La historia de vida es una herramienta que permite reconstruir un movimiento, un suceso, una etapa, dando lugar a la sistematización de una teoría que permite elaborar las mediaciones

presentes en la relación individuo/sociedad"⁴⁷. En nuestro caso nos sirve como instrumento de arranque que respaldará en adelante los conceptos de la sociología de la cultura usados para este estudio. En un primer momento nos conduce a conocer la particularidad de cada agrupación teatral, pero nos proyecta hacia el fenómeno del teatro independiente en sí.

Nos hemos valido de testimonios, obtenidos a través de la entrevista directa, para iniciar las indagaciones, que en una etapa preliminar ofrecieron la peculiar manera de ver y pensar los acontecimientos vividos por los entrevistados.

Para poder garantizar un grado de confiabilidad de los testimonios obtenidos, la técnica de la historia de vida fue muy útil, puesto que nos ayudó a decidir cuáles testimonios debían ser sometidos a un control más riguroso y cuáles podían ser aceptados como válidos sin ningún análisis posterior.

Los criterios que nos guiaron fueron:

- a) Las declaraciones incidentales, meramente anecdóticas no aportarían al tema de interés central, por tanto podrían salir del testimonio.
- b) "Para asegurar representatividad la muestra debe ser construida tomando en cuenta los conceptos ordenadores mediante los que se ha establecido, en el principio del trabajo, la estructura original del objeto de investigación"⁴⁸.

⁴⁷ Saltalamacchia, Homero, historia de vida, Colección de investigaciones, Ediciones CIJUP, Caguas, Puerto Rico, 1992.

⁴⁸ Idem.

El análisis del testimonio debía basarse en los rubros creados para sistematizar las entrevistas y con ello tratar de conseguir coherencia y consistencia en la exposición escrita del material.

"La medida y tipo de representatividad de los testimoniantes escogidos será una de las preguntas a las que deberá avocarse el investigador durante el propio curso de la pesquisa"⁴⁹. Esto nos permitió no descartar todas aquellas posibilidades que durante las entrevistas no estaban contempladas y que nos hicieron enriquecer el tema planteado. Es decir, aunque privilegiamos los testimonios de los "informantes centrales", pudimos considerar a aquellos que no tenían esta categoría; caso concreto el del grupo **Taller del Sótano**, con la inclusión del testimonio, realizado por escrito, por Néstor Galván, quien reforzó mucha de la información dada con anterioridad por los fundadores de dicha agrupación.

- c) Los testimonios, en todos los casos, fueron sometidos a la revisión de los entrevistados con el fin de corroborar los datos aportados por ellos y confrontar el informe con los datos que se tenían por anticipado de cada grupo.

Aunque introducimos los criterios anteriores, aceptamos que el testimonio dado a través de la entrevista siempre se encuentra "contaminado" por los sistemas de selección usados por el informante, así como por las valoraciones y categorías analíticas utilizadas por el investigador (Cfr, Saltalamacchia, 1992). Sin embargo, pensamos que la sistematización de este segundo capítulo (que ordena la información recogida entre los cuatro grupos de nuestro estudio), nos

⁴⁹ Idem.

condujo por un camino más o menos seguro, el cual nos llevó a asumirlos en definitiva como experiencias representativas del teatro de grupo de nuestros días. Es su permanencia en el campo teatral, la claridad de su propuesta artística y el resultado escénico confirmado durante un período de tiempo dado, lo que llevó a reafirmar que estas experiencias grupales constituyen una muestra representativa del llamado teatro independiente de los años 80 y 90.

"La historia de vida ha tenido el curioso destino de ser un instrumento de olvidados, ilegítimos y perseguidos"⁵⁰. Haciendo eco de esto, elegimos este recurso para estudiar uno de los momentos del teatro mexicano, caracterizado como una manifestación al margen de la oficialidad ¿olvidado, ilegítimo?. Sostenemos que se quiera o no, la legitimidad constituye un proceso en el que se está inmerso, al margen de la voluntad propia. El teatro independiente se encuentra en esta situación, nuestra investigación pretende demostrarlo, así como dilucidar hacia dónde se dirige.

Por el momento la elección de este recurso, nos sirve como un paso necesario que consiste en aceptar el papel del individuo (de cada grupo en nuestro caso) como parte de la estructura de interpretación (de toda la investigación).

Para el trabajo de nuestros testimonios hemos utilizado las tres fases usadas para la elaboración de las historias de vida, expuestas por Bertaux⁵¹.

1) Fase exploratoria. Se utiliza para iniciarse en un campo y descubrir las líneas de fuerza pertinentes. Los relatos cumplen la función de observación/conversaciones con los "informantes

⁵⁰ Idem. Este recurso metodológico que cobró mucha importancia en los años 80, en Latinoamérica, ha sido usado por la sociología para explicar desde diferentes ópticas (económica, política, social o cultural) los procesos de vida de distintos sectores de la sociedad, individuos y grupos, que en general están del lado de lo que puede llamarse pueblo, comunidad.

⁵¹ Bertaux, Daniel, "Los relatos de vida en el análisis social", en *Historia oral*, Antologías universitarias, UAM, México, 1993 p.p. 136-148.

centrales". En todos los casos de nuestro proceso de acercamiento con los diferentes grupos se presentó ésta fase, con sus propias peculiaridades.

2) Fase analítica y verificativa. Se utiliza para sostener una teoría, esto requiere de numerosos relatos para llegar a la saturación y la depuración. En nuestro caso la obtención de todos los datos posibles de cada agrupación, nos llevó a la depuración que sirvió para generar una guía necesaria para sistematizar los testimonios. Mas adelante nos permitió verificar (en el capítulo tercero) los elementos de la sociología de la cultura elegidos para el estudio, así como integrar otros que no estaban contemplados como el concepto de política cultural, el del mercado de la cultura y la autogestión.

3) Fase expresiva y de síntesis. Se utiliza para transmitir el mensaje sociológico. Puede acudirse a la forma clásica que consiste en apropiarse del relato y traducirlo al discurso sociológico borrando sus orígenes. O puede, en forma de relato, dejarse sin modificar los contenidos concretos para que se ponga de relieve lo que aporta de conocimientos sobre el tema dado. Nunca se podrá transcribir totalmente el lenguaje oral. La expresión oral y la expresión escrita son diferentes (Cfr, Bertaux, 1993).

Para el capítulo segundo, elegimos éste último enfoque porque recupera, en la primera voz de los entrevistados, la experiencia particular, pero al mismo tiempo, permite leer la situación global sobre el tema en cuestión, la dinámica del teatro independiente que hemos de analizar con precisión más adelante.

Así pues, la experiencia de cada grupo independiente, a lo largo de un lapso de tiempo de quince años de actividad ininterrumpida, nos conduce al entendimiento de un fenómeno más

amplio, por eso la necesidad de enfatizar su inclusión como parte de la estructura de la investigación.

Ahora damos voz y espacio a los testimonios de los protagonistas. Después volveremos a reencontrarnos en las consideraciones finales a este capítulo.

1. La Trouppé. Una apuesta por el teatro infantil para toda la familia.

El testimonio que se muestra a continuación se estructuró en base a dos entrevistas con los fundadores del grupo "La Trouppé", Mauro Mendoza y Sylvia Guevara. En la primera⁵² se realizó una charla informal con el fin de capturar en general la experiencia del grupo. La segunda entrevista resultó de gran utilidad, pues permitió reflexionar más puntualmente sobre algunos aspectos más relevantes. En el segundo encuentro Sylvia Guevara no estuvo presente. En el mes de noviembre de 1995 (tercer encuentro) la entrevista que no sólo había sido transcrita, sino depurada y sometida a la síntesis, se entregó para la revisión que hicieron Mendoza y Guevara, con el objeto de precisar, sobre todo en cuanto a datos y situaciones y así poder formalizar el documento final que se presenta a continuación.

⁵² Las dos entrevistas se realizaron en el mes de octubre de 1995.

1.1 Antecedentes (Influencias decisivas).

La Trouppe aparece en 1980 integrada por algunos de los egresados de la escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes, de la generación 1976-1980, entre los que estaban Mauro Mendoza y Sylvia Guevara⁵³.

Entrevistadora: ¿Cuáles serían las influencias que consideras determinantes para la creación del proyecto **La Trouppe**?

Mauro Mendoza: Formo parte de una generación intermedia, de cambio, de caída de valores y de muchas cosas más. Para asirme a algo estudié Ciencias Sociales y tuve una bola de seminarios de sociología en la UNAM. Luego me fui a comunicación gráfica, que era mi supuesta vocación porque quería ser animador y dibujante y de paso entré a la escuela de Teatro de Bellas Artes.

Sylvia estudió pedagogía, después trabajó durante dos o tres años en educación especial, en teatro. Estudiamos juntos en la escuela de teatro de Bellas Artes.

En la escuela hicimos montajes con una marcada influencia de la Creación Colectiva, el teatro socialista de entonces, fue un aprendizaje en dos etapas.

Para graduarnos contamos con la presencia de Santiago García (director de grupo colombiano **La Candelaria**), uno de los creadores de esta tendencia junto con Enrique Buenaventura, a quien también conocimos. Ellos me enseñaron a hacer ese tipo de teatro y de actuación que tenía influencia del teatro de Bertolt Brecht. Fui asistente de Santiago García en casi todo el montaje, entonces pude ver el proceso de la Creación Colectiva aplicada al foro, en el montaje. De ahí resultó **Guadalupe años sin cuenta**, una obra representativa de la época.

53

Primera generación con licenciatura de la carrera de actuación 1976-1979 (INBA).

Con la Creación Colectiva encontramos cómo unificar y hacer un teatro con contenido que además fuera divertido y no cayera en el panfleto y se volviera el rollo por sí.

La segunda etapa de este aprendizaje fue después cuando a instancias de Emilio Carballido, fuimos al Segundo Festival de Nueva York en 1979. Allí nos empapamos de esa tendencia, con contrastes padrísimos, porque íbamos al festival más izquierdoso del teatro en la capital del derechismo. Lo organizó El Teatro 4 de Nueva York que dirigía Oscar Cicone. Iban grupos representantes de la mayor parte de América Latina. Durante más de veinte días estuvimos en seminarios de teatro, estudiando, compartiendo ideas con toda la gente de Latinoamérica y de Estados Unidos. Estuvimos encerrados haciendo talleres, trabajando y aprendiendo.

Estar en la capital del mundo en aquellas circunstancias te produce un *shock*, no te podría decir que una toma de conciencia total, porque ves los contrastes y en la Quinta Avenida el mundo es otra cosa. En aquel festival tuvimos la idea de hacer un grupo de teatro, aparte de la conciencia social de todo esto.

Sylvia Guevara: En Nueva York, aunque no sabíamos qué íbamos a hacer, decidimos que llegando a México formaríamos un grupo independiente, una compañía; nuestro futuro dependía de eso. Hubo dos intentos, medio fallidos, pero ya estaba la semilla de lo que ahora es **La Trouppe**.

Mauro Mendoza: Otras influencias fueron: La música, soy jazzero, melómano. Y la animación del cine.

Por otro lado, antes de que la compañía saliera "al aire", ya teníamos trabajo, eso también influyó en nuestro desarrollo porque todos empezamos a trabajar antes de salir de la escuela. Fuimos una generación más o menos latosa, de buen nivel actoral y algunos meses después de nuestro primer montaje (**Barrionetas**) empezamos a trabajar en el Instituto Nacional de Bellas

Artes (Mauro en el Titiriglobo y Sylvia en Educación Especial⁵⁴). Aunque el medio al que te enfrentas al salir de la escuela resulta un programa de recetas de cocina. Pocas veces sales para hacer a **Otelo** que era a lo que estabas acostumbrado en la escuela. En ese momento se da un acercamiento con tu realidad y te preguntas ¿qué voy a hacer?, ¿de qué voy a vivir?, ¿en qué voy a chambear para poder subsistir? El qué quiero nos llevó a hacer todas las tardes un taller para entregarnos a la experimentación, todo lo que nos quedaba del día, después de trabajar. Encerrados ahí se gestaron muchas cosas que a la fecha todavía no han culminado. Se hizo tanto trabajo de taller que quedó un archivo de propuestas y cosas de donde han emanado los diferentes montajes que hemos hecho. Por eso a veces hablo de que un montaje dura diez años, porque la primera vez que surgió fue en aquella etapa de experimentación.

1.1.1 Orígenes del grupo.

Mauro Mendoza: En 1980 **La Trouppe** se presentó por primera vez en un teatro en el festival de titiriteros de la UNIMA-México⁵⁵ en la ciudad de Querétaro. Desde entonces el grupo ha venido trabajando contra viento y marea.

⁵⁴ Dos campos de trabajo que no habían sido suficientemente explorados, ni siquiera en la carrera de teatro en la escuela de Arte Teatral (INBA), por no contar con una especialización en teatro infantil (hoy día tampoco la hay). El Titiriglobo fue un proyecto que se ocupó del teatro de muñecos dirigido al público infantil, durante los años 1976-1980. Durante los últimos años de la década de los 70, se implementó el programa de Educación Especial, el cual se encargaba de usar el teatro como instrumento terapéutico en la educación a personas discapacitadas.

⁵⁵ Centro Mexicano de la Unión Internacional de Marionetas A.C. Fundado en 1981, ante la necesidad de impulsar la profesionalización del gremio, se encuentra afiliado al organismo internacional del mismo nombre, en Charleville-Mezieres, Francia. Actualmente cuenta con la participación de cerca de cien socios de todo el país.

¿Por qué el nombre? **La Trouppé** es la tropa; no de soldados, sino artística. El término se acuña en la *Comedia dell'arte* cuando corren a todos los bufones de las cortes y se tienen que dedicar a trabajar en la calle, entonces es sinónimo de grupo de artistas itinerante, que anda de aquí para allá en un carretón dando funciones. Aquí a México nos llegaron como *troupés* en las tandas del teatro Principal, con la zarzuela y la opereta. Se conocieron las *troupés* de las hermanas Blanche, de María Conesa, el españolismo las hizo *trupé*. A la fecha, en el circo todavía se utilizan *trouppés* de muchas cosas: de acróbatas, de malabaristas, de payasos. Normalmente una *trouppé* es de alguien. Nuestra **Trouppé** no es de nadie, es de la tropa, del grupo. Es un nombre cortito que se les pega a los niños, siempre un nombre raro es de llamar la atención. Con los años el público y nosotros hemos jugado con eso al grado de que ya es verbo: trupeteando, trupeteamos, trupetear. Jugando se volvió verbo. Trupetear es una actitud, trupeteas con algo, con la vida, con la escuela, con la historia.

1.2 Objetivos del Proyecto.

No se establecieron respuestas explícitas a este respecto. Las ideas que responden este rubro se encuentran en el apartado de elementos pedagógicos, en donde se aprecia cómo la búsqueda de una forma de hacer el teatro infantil fincó los objetivos de trabajo de quince años. No juzgamos necesario duplicar ésta información, mejor recomendamos remitirse al rubro 2.1.5 de este testimonio.

1.3 Concepción de Independencia.

Mauro Mendoza: La Trouppé ha enfrentado serias críticas al respecto. Al principio decían que éramos "muy extranjeros", pero sin conocernos; muchos hablan sin haber visto tu trabajo. Después dijeron que éramos comerciales porque usábamos un jazz o una cosa así. Y en cuanto a grupo independiente nunca nos ubicaron como tales, que éramos dependientes, no sé de quién. Nunca estuvimos adscritos o bajo auspicio de ninguna institución. Apenas en 1993 entramos a un concurso oficial, hasta entonces éramos antibecas y anticoncursos. Además, porque veíamos que las becas se las daban a gente muy grande, entonces pensábamos que faltaba mucho para que nos tocara. Los "nuevos actores" tenían setenta años. Bueno, pero nunca nos ubicaron como independientes porque llenábamos el teatro o porque tenías que vivir en comuna, ser pobre y tener dos personas de público. Si la gente se daba de cachetadas para entrar a ver tu obra ya eras comercial, no independiente.

Entrevistadora: ¿Qué significa ser independiente en el teatro?

Mauro Mendoza: Para mí Manolo Fábregas es independiente, el señor pone una obra y arriesga su dinero. Yo quisiera saber quién le da dinero para sus producciones. La familia Fábregas ha perdido en un montaje y en otros no. ¿Qué es lo comercial a fin de cuentas? Porque tampoco creo que ¡Hello Dolly! la vaya a ver todo el mundo, ni se cuelguen camisetas y botones de la Dolly, ese es un teatro elitista.

Los que patrocina el estado son los únicos dependientes y qué chistoso ahí están todos los independientes. Ser independiente es mantener un negocio por un lado, de eso te vas dando cuenta con los años. Antes imperaba este socialismo malentendido en donde todos somos iguales y

cobramos cinco pesos para cada quien, pero no funcionó. Lo entendimos cuando tuvimos que darle otros cinco pesos a la compañía, porque te das cuenta que el dinero se necesita para generar infraestructura y para poder tener tus propios medios de producción. Esa es la única manera de conservar la independencia y no depender de ningún presupuesto o plan sexenal.

Después de grupo, **La Trouppé** se convirtió en una compañía. Primero, por la división del trabajo en donde no todos éramos iguales. Tú eres experto para dar marometas y yo no, pero sé dibujar y el otro sabe cuestiones técnicas. Allí empezamos a identificar las habilidades, no solamente las escénicas, para darle funcionalidad a la compañía. Segundo, por la cuestión fiscal, otra cosa que ninguna escuela enseña a los actores: ¿cómo pagar sus impuestos?, ¿qué tipo de recibos se tienen que dar?, etcétera.

Sylvia Guevara: Frecuentemente nos dicen: ustedes son muy comerciales. Pues ¡qué padre! Yo hago teatro para que la gente lo vea, no para que no lo vean. Eres mal visto porque ganas, porque *eres comercial*. Lo comercial no está peleado con la calidad. Todas las obras deberían serlo, deberían venderse, que las gente la vea. Entonces, tienes que entrar a la promoción, tienes que invertir en publicidad, en fotos, en papelería, en radio, para que tu teatro se vea. A nosotros nadie nos lo da, lo pagamos con nuestro trabajo de toda la semana, de dar funciones aquí y allá, de otros espectáculos chiquitos. Igual en un fin de semana estamos en la calle, dando funciones en un parque, en una plaza, en una escuela o en un hospital, para poder sostener esto. Pero nadie te da nada, tú eres tan independiente como el que tiene tres gentes o una gran compañía, como la Pinal, como cualquiera.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

1.4 Repertorio.

El criterio que nos lleva a nombrar como repertorio a este rubro se basa en que a lo largo de diez y siete años **La Trouppe** ha conformado una historia teatral, a partir del conjunto de obras escenificadas. Obras con las que puede contarse en el momento requerido y que van formando parte de su trayectoria de vida teatral.

1. **El rompecabezas Opus #1** (1980). Expresión corporal, pantomima blanca, payasos, teatrino, muñecos de guante, varillas, bocones. Temas: Corridos de toros, ópera, magia, circo.

2. **El Charivari Opus #2** (1980). Espectáculo para niños de nivel pre-escolar. Teatrino, payasos y elementos cotidianos como: cubetas, pinturas, cubos de colores. Temas: identificar colores primarios, figuras geométricas, distinción entre el día y la noche.

3. **Calacán** (1984-1985). Cine. Producción, guión y actuación.

4. **Opus...estos** (1985). Espectáculo para presentarse en tiendas del ISSSTE. Espectáculos muy pequeños adaptables a cualquier lugar.

5. **Trouperías Opus #5** (1986). Es un cabaret para niños, por primera vez se usa la cámara negra sobre todo el escenario y muñecos del tamaño de un adulto. La estructura es la del teatro de revista, hay números musicales: mambo, danzón, cha-chá, ritmos latinos en homenaje al Wayki-ki, al Bombay (salones de baile de los años 40) y a las rumberas.

6. **Trupeteando Opus #7** (1988). Se abandona por completo el teatrino para continuar con la experimentación en la cámara negra. Se usa la música de jazz como *leit motiv*, partiendo de los espirituales hasta el rock.

7. **Tutti Trupi Opus #8** (1989). Espectáculo familiar donde los payasos a través de la expresión corporal y la pantomima blanca, juegan en un teatrino con títeres manipulados dentro de la cámara negra.

8. **Tutti Trupi en Concertto** (1989). Un espectáculo sobre la música de concierto y los clásicos.

9. **20 000 letras de viaje trupetero** (1990). Un montaje con el tema del fomento a la lectura.

10. **Radiotrup Opus #10** (1990). Los payasos recrean una estación de radio de los años 40. Teatro negro, muñecos de tamaño natural. Homenaje a las grandes bandas, tríos, cantantes y programas noticiosos, de concurso y radio novela.

11. **Teatricon** (1990). Obra de actores en la que cada integrante del grupo representa más de un personaje. Una especie de biografía del actor. El montaje abrió la Muestra Nacional de Teatro (Tabasco, 1990). Se usan todos los géneros teatrales para expresar una especie de meditación sobre la vida del actor, desde que deja un trabajo burocrático, va a la escuela de teatro e ingresa al campo profesional.

12. **Trúpolis Opus #9** (1991). Espectáculo dedicado a la transformación de la ciudad de México desde los tiempos prehispánicos hasta la actualidad.

1.5 Actividades pedagógicas.

Entrevistadora: ¿Cuáles son los planteamientos pedagógicos relacionados con su trabajo escénico?

Mauro Mendoza: Tenemos un proceso que se fue dando a causa de la búsqueda de un estilo para el espectáculo. Nuestro trabajo está determinado por ciertas características:

- a) Incorporar al espectáculo el carácter lúdico del niño.
- b) Somos adultos que sabemos jugar ante cualquier tema o situación, constante del espectáculo.
- c) Impulsamos propuestas diferentes, no por eso nuevas, sino susceptibles de reencontrar; por ejemplo, que el niño se acerque a los diversos géneros musicales: los clásicos, el rock, el jazz, la ópera; ofreciendo alternativas diferentes de apreciación. (Desde **Trupeteando** incorporamos la música original, a la que se le da un tratamiento que vaya en función de la animación).
- d) Buscamos sensibilizar la creatividad y la fantasía del espectador. Con frecuencia se piensa que esto es exclusivo de los niños y el adulto no debe (ya no puede) ser creativo. En nuestro trabajo es un elemento que debe estar presente.
- e) Usamos el recurso del buen humor como posición filosófica ante la realidad.
- f) Atendemos las categorías de: color, forma, estética y buen gusto sobre el arte. Conjugándolas con los elementos técnicos de luz, sonido, escenografía, diseño, todo en función del tema planteado.
- g) El tema. Normalmente tratamos de que sea algo que el niño ya maneja a nivel de información y no algo completamente nuevo; por ejemplo, no

podemos hacer una obra sobre las drogas en su aspecto mafioso, o de los cárteles y demás, porque el niño no maneja esa información y no porque esté prohibido o sea malo. Lo manejaríamos a otro nivel, por ejemplo como un peligro dentro de la escuela, en la calle, con los amigos, etcétera. Aún así, no hacemos una función totalmente didáctica -además de ser un nombrecito medio manido, eso del mensaje, que la obra tiene que decir algo a fuerzas-, estamos medio peleados con la idea de que el teatro sea una extensión del salón de clase. Creo que todo el arte tiene un mensaje, una propuesta, una posición respecto de la realidad, dependerá de quién lo haga. Nunca perdemos de vista estas constantes en el trabajo que hacemos. Y por otro lado, no descuidamos al adulto, también es importante, igualmente tiene que reencontrar estas premisas, no son privativas del niño. El adulto tiene que identificarlas, puesto que se va atrofiando conforme va creciendo y se va haciendo "importante".

- h) Tratamos de que nuestros trabajos, los ejercicios previos al espectáculo, sean como una especie de regresión infantil, para saber cómo era yo de niño y cómo serían ahora, cuáles serían esas diferencias y cómo son ahora los niños. Tenemos que observarlos constantemente para saber qué lenguaje manejan. Ahorita, con la computadora, la información es mucho más rápida, la lectura también. Entonces uno no puede llegar con patrones teatrales ya no digamos del siglo pasado, sino de hace quince años. La

dinámica de la narrativa es diferente, eso lo ves en todos lados, en el cine, en la televisión, en las cosas que ahora los chavos manejan.

La primera impresión que se tiene del teatro cuando niño es determinante. A mí me da mucho pesar cuando un niño le tiene miedo a los payasos porque uno lo espantó en una fiesta o en el circo, porque le llegó con la voz chillona todo pintado como ser de otro planeta y lo dejó traumatado, o se burló de él o lo ridiculizó. Para mostrarle un personaje a un niño hay que tener buen gusto y tacto para llegarle al alma.

Sylvia Guevara: Hacer teatro infantil no es decir nada más soy actor, me subo a un escenario y hago mi obra. Tenemos que conocer al público, los niños de hoy no son los mismos de hace cinco años. No te puedes pelear con la realidad y quedarte con los cuentos de hace veinte años. Tienes que conocer la psicología del niño, saber a qué juega, con qué juguetes, qué le llama en este momento la atención.

Por otra parte, creo que las escuelas de teatro deberían impulsar el teatro infantil como un posgrado. Así como el doctor se especializa en pediatría o ginecología, así un actor debería de tener la alternativa de hacer teatro para niños, teatro familiar o como lo quieras llamar, pero como una especialidad. Pensamos que trabajar para los niños es una responsabilidad muy fuerte. Si a un niño no le gusta la obra a lo mejor nunca regresa al teatro. Hemos sabido de niños que no quieren ir al teatro porque dicen que los títeres son aburridísimos. Entonces es muy importante la primera experiencia, nosotros consideramos que tiene que ser agradable y que cautive. De esa manera seguro tienes un espectador para toda la vida.

1.6 Elementos artístico-teatrales.

Mauro Mendoza: Nuestro sistema de trabajo, se fue combinando; no nos quedamos con un sólo método. Por un lado, tenemos la base de la escuela de teatro: Stanislavski y la forma social del género brechtiano (muchos creen que estos dos métodos están peleados y no es cierto). Por otro lado, el interés por el espectáculo popular de nuestro país: el teatro de revista, los cómicos, la comedia en sí. En este sentido somos, por vocación propia, trabajadores de áreas marginadas, medio devaluadas: el teatro de títeres y los payasos.

Nos hemos impuesto unas condiciones:

1a. No hacemos cuentos. Dejamos descansar Caperucita y todos los refritos. Hemos leído los cuentos originales, hay algunos que ya no son tan válidos y otros que son terriblemente crueles. En los cuentos antiguos había niños a quienes les cortaban la cabeza y la gente lo veía muy natural. Ahora vemos que a un monito lo rebanan en diez, lo aplasta una caja fuerte y no pasa nada, pero no es más que un lenguaje adquirido y mediatizado.

2a. El arte tiene que despertar. Tratamos que la combinación de todos los elementos motive y toque una fibra del espectador.

3a. Hacemos espectáculos en base a una estructura que busca rescatar el Teatro de Revista, la Carpa y todos los trabajos populares, porque las *trouppés* eran espectáculos populares; juglares que se paraban en una esquina y contaban lo que estaba de moda o satirizaban lo que andaba en boca de todos. Tratamos de conservar, aunque el tema que tratemos sea muy viejo, histórico o nuevo. Intentamos que siempre se vean comediantes haciendo su trabajo, con la habilidad de ser muy buenos engañadores y de transportar al espectador a una determinada atmósfera o lugar. Eso

es algo que nos falta madurar. En nuestros primeros trabajos los payasos no hablaban porque apenas empezaban a caminar (pero ya teníamos que trabajar).

4a. Queremos fomentar el buen gusto, la armonía de color, de forma, de estilo. Siempre hay un trabajo de diseño que aunque sencillo se cuida. Y ahí es donde empieza lo complicado. Para que las cosas parezcan fáciles, de repente haces un tratado para que el espectáculo sea lo más accesible posible, no digerido.

Ahí tenemos muchos problemas pues nuestro público es muy diverso; tenemos que dar con un tipo de sencillez que corre el riesgo de rallar en lo primario, pero así tiene que ser para conseguir una unidad de comprensión. Es cuando nos volvemos una compañía en conflicto creativo (esto se fomenta a través de la creación colectiva, el trabajo de improvisación y el aporte de todo el colectivo). Somos un equipo que siempre trabaja en el conflicto artístico, en la discusión estética e ideológica. Nunca hay nada muy cordial ni muy ameno de que así está bien y todos a callar. Siempre hay propuestas, discusiones, dudas. Esto hace que todo pase por una especie de prueba y error hasta llegar a un acuerdo común de que así debe ser. Y todavía, vamos a ver si el público lo acepta, que es la última palabra. Hay cosas que se trabajan mucho y finalmente no quedan en el espectáculo, y otras que no sabíamos iban a recibir buena aceptación.

5a. No hacemos rollos sobre lo que está a la vista. Por ejemplo, si en una obra predomina el Art-Decó, no echamos rollo sobre el asunto, simplemente lo exponemos visualmente, el hecho mismo es ya decisivo y estarlo disfrutando más. Si algún papá inteligente le explica al niño qué es eso, ya es ganancia. Cualquiera sabe apreciar lo bello, sepa o no a qué corresponde. Lo más importante es lo que se siente, todo lo demás se puede aprender. Para ser adictos al teatro, no

podemos empezar con lo más complejo. Es necesario educar y llevar de la mano al espectador a través de diferentes procesos hasta que lleguen a disfrutar de algo más elaborado.

6a. El uso de muñecos. Al principio el trabajo era con un teatrino, títeres de guante y los payasos moviéndose fuera. Poco a poco se nos fueron planteando dos alternativas: o el títere se metía en nuestro universo o nosotros entramos al de él. Y obviamente los payasos nos metimos al mundo de los muñecos, al hacerlo, el escenario se volvió un macrocosmos. Los títeres crecieron, se volvieron de nuestro tamaño, todos los principios de animación se utilizaron allí. Esto promovió un estilo que vino a solucionar la cámara negra⁵⁶. Usar todo el teatro como una cámara negra fue un paso inmenso. Ahora lo manejamos mejor.

Seguimos investigando, tratamos de innovar, aunque no hay nada nuevo, más bien es la forma como se presenta. Hemos tratado de utilizar el folklore, la artesanía mexicana al servicio de la cámara negra. Nuestro trabajo es como cajas de Olinalá, cajas negras con mucho color. Detrás está el trabajo técnico para ver cómo lo logramos. Sobre esas andamos.

7a. Rescate de las artes "menores". Para **La Trouppe** fue clara la convicción de mezclar los títeres con los payasos, así como lo cómico, la caricatura y la comedia. En el humor y la caricatura hay un trabajo de síntesis. Quién sabe por qué sufren de este menosprecio los títeres con respecto a los personajes "con mayúsculas". Pienso que el títere es más difícil, involucra más tiempo pues implica un doble trabajo. El actor titiritero debe tener diez voces para poder mover más personajes, el otro no.

⁵⁶ Teatro tradicional europeo y oriental en donde tres o cuatro titiriteros hacen un sólo personaje. Aunque en Oriente ellos no lo hacen con cámara negra, lo hacen a la vista del público. Van vestidos de negro, pero se ven.

Todas las artes menores que queremos rescatar se nos han puesto enfrente y nos fuimos empapando de ellas. ¿Por qué no hacerlas?, ¿por qué no utilizarlas?, ¿por qué los maestros en la escuela no nos las enseñaron? En *La Trouppe* nos metimos a investigar y aprender esto que sabíamos empíricamente. De ahí surgió esta combinación entre el teatro de títeres y los payasos.

8a. Los personajes: Tomamos la influencia del cuento. En todas las fábulas y primeros cuentos el hombre tendía a depositar las historias en los animales o a humanizar a los animales y hacer un cuento. Utilizamos muchos animales que cantan y bailan con nosotros, eso resulta atractivo para el niño y el adulto. Todos tenemos asimilados muchos cuentos y leyendas de Esopo, en los que los animales hablaban y daban una moraleja. No se trata de eliminar completamente el bagaje histórico, sino de retomarlo y hacerlo de otra forma.

1.7 Estrategias económicas para el desarrollo y permanencia de un proyecto teatral.

Entrevistadora: ¿Cómo es la organización administrativa que soporta a la compañía?

Mauro Mendoza: En teoría muy bonita. En la práctica no ha sido siempre así. La compañía se dividió en dos grandes estructuras: la administración propiamente y el trabajo escénico (los proyectos), yo siempre he estado en éste lado, nunca me meto en el otro. En los primeros tiempos había que encontrar a la gente que estuviera capacitada, mejor dicho, que tuviera ganas de hacerlo y no le pesara. Hubo dos o tres administradores que no funcionaron, después lo tomó Sylvia Guevara. Un día llegamos a la pregunta: ¿cuánto necesita cada quien para poder subsistir en *La*

Trouppé? En esa época éramos cinco integrantes, vamos a decir que cada uno necesitaba 1000 pesos. Entonces 6000 pesos al mes, porque 1000 eran para la compañía. Si no entra este dinero nos retiramos y cada quien se va a su casa. Así empezó el primer precepto para decir: esto tiene que funcionar. No cobrar por función como de costumbre y después no quedaba ni para comprar hojas, mucho menos para producir otro montaje. Al principio se pagaba por estar en **La Trouppé**, como teníamos otros trabajos cada quien aportaba una lana al mes, después ya no. La compañía ya nos daba lo de los camiones para que no nos costara llegar aquí. Después se establecieron unos sueldos mensuales con objetivos a cumplir. Ahí empiezan a surgir las estrategias de qué hacer para que esa cantidad llegara cada mes. Dando funciones o haciendo producciones, todo lo que tuviera que ver con nuestro trabajo. Posteriormente entró Carmen Luna, quien es la representante del grupo, siempre ha desempeñado la misma función. Yo la contraté para que vendiera funciones, porque antes que todo era una excelente vendedora. Ella estudiaba Letras en la UNAM y entró como titiritera al INBA, de ahí nos conocimos.

Carmen fue quien consiguió los primeros contratos importantes para la compañía; entonces llevábamos dos años presentándonos en cuanto festival de solidaridad se te ocurra, de a gratis.

A principios de 1983 entramos a Reino Aventura, yo creo que por eso nos dijeron comerciales y subsidiados. Pagaban muy mal, pero nos vió toda la república, dábamos de cuatro a seis funciones diarias. Eso nos dio experiencia para presentar un espectáculo a todo tipo de público, de todas las latitudes, porque a allí va mucho la gente de provincia. Ese trabajo nos dio parte de la infraestructura para tener una máquina de escribir, papel y hacer carpetas de presentación.

En 1984 hicimos una temporada de 2000 funciones con el ISSSTE, eso nos dio la oportunidad y la experiencia para entrar en contacto directo con la gente, en cualquier tipo de situación: plazas, jardines, hospitales y tiendas de autoservicio. A partir de ahí empezó a reestructurarse la compañía, hicimos una sociedad civil y nos constituimos ante notario público, se repartieron los puestos y las tareas que a la fecha siguen funcionando, con una que otra modificación, pero es más o menos lo mismo:

A) Taller de títeres, producción y escenografía.

B) Area de creación y producción musical. Estudio de grabación (todavía en vías de desarrollo).

C) Area de diseño y creación de textos.

D) Area de administración con dos subáreas:

D1. Promoción y difusión

D2. Contabilidad.

Suena muy impresionante, pero somos seis integrantes (la base) quienes dirigimos esto, no es tan grande; aún así es difícil controlarlo.

1.8 La Sede-foro del grupo.

Entrevistadora: ¿ Cuándo surgió la sede del grupo?

Mauro Mendoza: Tenemos dos. La primera casa (Calzada de los Misterios No. 96, Peralvillo) la rentamos a mis padres cuando se fueron a vivir a la provincia, tenemos con ella como doce años,

consta de un foro para ensayos, una bodega y una oficina. Ahora tenemos una nueva oficina (Enrique Rebsamen, Col. Del Valle).

1.9 Autorreflexión.

Entrevistadora: ¿Pese a la carga de trabajo que ocupa el 100% del tiempo de un grupo, aún así los teatrístas parecen seguir en el desempleo permanentemente?

Mauro Mendoza: El artista siempre está empezando, a diario. Lo que hayas hecho ya quedó allí y tienes que pensar qué vas a hacer ahora. El actor no tiene la seguridad de nada, es un trabajo irregular. Uno se acostumbra a vivir en la incertidumbre total. No es como antes en que todo mundo estaba en el gobierno y decía ¡ya la hice!

Un capítulo importante para **La Trouppe** fue cuando decidimos quedarnos en la compañía y vivir del teatro, renunciar a nuestros trabajos burocráticos. Es un paso difícil y necesario, porque sino vives en un círculo vicioso: mantienes tu trabajo en el gobierno porque el teatro no te deja y entonces nunca le dedicas tiempo completo a esto. ¡No!, hay que meterse de lleno, dedicarse y comprobar que puedes, aunque a veces uno es muy subjetivo con esto. Hay gente que cree que canta y se queja de la "mala suerte" para los trabajos. El teatro, el arte en general, son muy subjetivos para la calificación y la apreciación. Los programas de estudio de las escuelas de teatro están diseñados para evaluar los objetivos que todo el mundo cumple; pero no hay forma de calificar el talento. Todos hacemos un ejercicio de improvisación fácilmente, pero hay quien lo hace mejor.

Ahora, la autocrítica para con el propio trabajo es difícil en el sentido teatral, porque no conozco mucho lo que hacemos (no me puedo ver en acción). Sería muy difícil quitarme de encima lo que hago, lo que vivo, lo que tengo y ser totalmente juicioso. Te puedo decir lo que está mal y bien en una función, normalmente lo cuido, a pesar de que esté en el escenario. A veces, en una oscuridad ahí, me salgo, a ver cómo está la luz de esto o de aquello, pero no disfruto como cualquier espectador.

Mi crítica a **La Trouppé** sería al revés: le agradezco mucho a la gente lo que siente por nosotros. Dicen que uno es quien provoca, pero a mí son ellos. Es impresionante cuando no te dejan hablar porque están aplaudiendo, o no puedes decir el siguiente texto porque se están riendo, o una niña se sube al escenario te toma la mano y te da un beso. Por eso quiero mucho al teatro, después de una función la vida normal se me arregla, la veo distinta. Todo lo que le echo al foro, bueno o malo, a nivel emotivo, me lo devuelve con creces.

¿Qué le critico a **La Trouppé**? A veces no hemos cuidado tanto el equipo humano, como el equipo técnico, por inexperiencias; dicen que los errores cuestan, aprendes sobre la marcha. A veces cometes errores muy graves (a nivel económico, administrativo o humano). A nivel artístico, hemos sido miedosos y cuidadosos de una sola cosa: no nos permitimos el abucheo ni el aburrimento. Por eso ahí somos implacables, a veces nos excedemos. Quizás lo que más le critico a **La Trouppé** es estar encerrada en sí misma, trabajando mucho y perdiéndose no sé de qué cosas que pasan alrededor. Por estar trabajando tanto en los proyectos no nos abrimos a otras alternativas: capacitación, convivencia de colegas y "demases". Por una parte es un defecto, y por otra, una necesidad, tenemos miles de cosas que hacer. Por ejemplo, de un año para acá (1995)

estamos muy clavados con el video, vamos a dejar descansar el teatro. En el video no se han metido muchos, es un mundo donde el titiritero de antaño no se pensaba.

Entrevistadora: ¿Usar el video para la difusión del teatro?

Mauro Mendoza: No. Aquí es el arte del líteres o del payaso. Tenemos que adaptarnos al lenguaje del medio que usamos.

Entrevistadora: ¿Arriesgándose a que la tropa teatral pierda a su público?

Mauro Mendoza: No. Si hicimos cuatro montajes en dos años y el primero lleva quince años trabajando y todavía no se muere, yo creo que estos cuatro tienen cuerda para un buen número de años. Nada más hay que descansar. De repente te exprimes tanto, por eso digo que somos muy celosos de nuestro deber. Ahorita no hago otro montaje porque no me siento con ganas de decir nada interesante, nuevo; después de **Trúpolis**, nada. Necesito rellenarme otra vez, para saber qué he de hacer y mientras está este trabajo de **Trúpolis** que es titánico.

El video no es para perder adeptos, al contrario, es una opción para llegar con el concepto de **La Trouppé** a muchos lugares. Pero no vamos a hacer lo mismo, el teatro filmado es muy aburrido. A no ser que tengas un equipo impresionante. Mejor nos pusimos a hacer cosas distintas que tengan que ver con el video, difundiendo lo mismo: los muñecos y los payasos. Será un buen objetivo de los titiriteros mexicanos si se lo propusieran, con contenidos de acá. No se trata de copiar lo que hacen otros, sino de proponer las cosas que nos atañen a nosotros.

Sylvia Guevara: Sobrevivir en el medio teatral es muy difícil y haciendo teatro infantil más. Si hacer teatro ya es complicado, hacer teatro infantil implica saltar más obstáculos que los que hacen teatro para adultos. Desgraciadamente no tenemos ni un edificio de teatro en el país, uno solo, que se dedique al teatro para niños. Siempre estás de arrimado porque la obra importante es la de la

noche. Así que tienes que estar pensando cómo hacerle si me dejan tres focos de los que les sobran en la noche. Nunca tenemos una marquesina principal, jamás tu obra va a estar en el frente, sólo a lado, donde la tapa el árbol, donde nadie la ve, así te ponen. Por ser teatro para niños no te pagan lo que debería ser, si vendes una función rara vez te pagan lo mismo que una obra para adultos. Hacer teatro para niños es luchar contra toda esa serie de ideas arraigadas de que el teatro infantil es muy facilongo. Igual de caro nos sale a nosotros hacer una producción que a cualquier director de las obras que se dan en la noche. Igual invertimos en música, en escenografía, en todo.

1.10 Reconocimientos.

Festival Puppeteers of América, Atlanta (1982).

Festival Internacional de Títeres para niños y jóvenes, New Orleans (1984).

Festival Latino de Nueva York (1986).

Festival de Cine Iberoamericano. Huelva, España (1986).

Festival de Cine para la Juventud. Gijón, España (1987).

Festival de la Cultura Caribeña de Santiago de Cuba (1993).

Festival Infantil de París, Francia (1994).

Festival Internacional Cervantino, México.

Feria del Libro Infantil y Juvenil, México.

Festival Internacional de las Artes, México.

Trupeteando. Premio "Distinción" APT (1993)

Trouperías. Premio Mejor espectáculo para niños U.C.C.T.

Calacán. Nominada para el Premio "Ariel". Mejor ambientación (1986).

1.11 Elenco.

Mauro Mendoza (Truppo) escribe y dirige, responsable del taller de diseño y producción.

Sylvia Guevara (Lady Lucas). Actúa, dirige, coordina la producción ejecutiva y se encarga de la administración de la compañía.

Carmen Luna (Nony Pelusas), actúa, manipula muñecos y se encarga de las relaciones públicas.

Marco Antonio Serna (Toño Canica) Actúa y escribe la música original para el grupo.

Xóchitl Gatica, actúa, manipula y asiste en la producción.

Marco Antonio Noriega, apoyo técnico.

Titiriteros: *Francisco Lezama, Lourdes Luna, Gilberto Magaña, Enrique Pimentel, Hitzamatul Cramer, Manuel Villalpando.*

2. Contigo... América. Institución Teatral Independiente.

El documento que se presenta a continuación se elaboró después de dos fases. En la primera etapa -a causa de no concretarse la entrevista con los fundadores del grupo- se revisó el archivo vertical del Centro de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU), del Instituto Nacional de Bellas Artes, donde se encuentra lo relacionado con el grupo y que consiste en los recortes de periódico

y revistas que capturan entrevistas, artículos de opinión y crítica sobre el trabajo de la agrupación, publicados en los diferentes medios entre los años 80 y 90.

En la segunda fase, Braidot y Seoane revisaron el material que fue ordenado previamente a partir de los rubros que señalizan el testimonio y que capturó preferencialmente las entrevistas realizadas en años anteriores. Después, en septiembre de 1995, (tercer encuentro) se realizó una entrevista con la maestra Raquel Seoane con el fin de puntualizar sobre aquellos aspectos que reforzarían el testimonio en su totalidad.

2.1 Antecedentes (Influencias decisivas).

En 1976 se estableció en la ciudad de México el grupo de teatro **El Galpón**⁵⁷, entre sus integrantes estaban Blas Braidot y Raquel Seoane. En aquel año los uruguayos encontraron amplio apoyo por parte de instituciones y organismos del estado para diversas manifestaciones artísticas y culturales. Y en este sentido **El Galpón** trabajó para el Conacurt (Consejo Nacional de Cultura de los Trabajadores).

Al respecto Blas Braidot detalla cómo descubrieron "la presencia del estado a través de distintos organismos de cultura del Instituto Nacional de Bellas Artes, con un potencial de carácter nacional. Igual que Uruguay, México era un estado paternalista, siempre hablando de generar una condición de dependencia de quien recibe el apoyo. En México se aceptaba la ayuda del estado

⁵⁷ El Galpón se fundó en 1949 en Uruguay, por entonces fue el grupo independiente representativo de aquel país, caracterizado por su postura combativa frente al régimen dictatorial que marcaba la vida social y política de los uruguayos. En su fundación participaron Blas Braidot y Raquel Seoane, quienes se exiliaron de la agrupación durante su exilio en México en el año de 1976.

como una obligación natural, pero sin establecer los canales necesarios donde los grupos o la gente que hiciera arte pudiera tener una presencia determinante⁵⁸.

Este fue el encuentro decisivo de los teatristas uruguayos con una política cultural susceptible de conocer y usar para los propósitos que El Galpón pretendía cumplir. Así pues, el hallazgo consistió, para los sudamericanos, en descubrir esta forma de infraestructura sin par en Latinoamérica, "generosa, expresada en múltiples opciones de trabajo y de lugares: sindicatos, IMSS, ISSSTE, Secretarías de Estado, sanatorios con salas de espectáculos, etcétera"⁵⁹.

En 1976 los uruguayos encontraron en México una especie de "movimiento" que identificaban como independiente o de grupos y que tenía presencia con **Cleta, Mascarones, Zumbón y Zopilote**, entre los más significativos. En contraste, había una presencia dominante del teatro comercial de bajísimo nivel.

En los primeros años de los 80 el teatro oficial, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, tuvo distintos grados de desarrollo, evidenció logros sumamente maduros en los espectáculos, que pudieron gustar o no, pero que indicaban la presencia de un teatro importante en México. "Un teatro que despertó interés del público y corroboraba la presencia de grupos de carácter independiente (aunque todavía no se autodesignaran así) con sus pequeños locales, en la capital y en provincia, ostentando una presencia y búsqueda que supera paulatinamente etapas un poco primitivas; un tipo de teatro que llega a montar espectáculos de real interés y calidad"⁶⁰.

⁵⁸ Blas Braidot en entrevista a la revista PLURAL, Julio de 1986.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Idem.

2.2 Objetivos del Proyecto.

1. "Existir de manera independiente, sin subsidios que condicionen la expresividad, pero no rechazándolos si cumplen con su ayuda desinteresada.

2. Coadyuvar a desarrollar la unidad y solidaridad (como teatristas) en torno al destino de nuestro continente.

3. Intentar contribuir a rescatar el pasado, nuestras tradiciones y raíces, enriquecerlas y proyectarlas hacia el futuro.

4. Garantizar un movimiento permanente que incorpore al espectador, sin transformarle en pasivo.

5. No mimetizarse, ni hacer demagogia con el mexicano, sino asimilar -sin desplazar lo que uno trae- lo que es el mexicano, lo que el hombre auténtico es como vivencia simultánea"⁶¹.

6. "Crecer como hombres integrales de teatro.

7. Consolidar y fortalecer la Institución **Contigo...América**, en lo organizativo, artístico y económico; en el entendido de que se constituya como un instrumento invaluable para desarrollar y estimular la responsabilidad, la conciencia y la creatividad de cada uno de sus miembros.

8. Consolidar el grupo, integrando equipos de trabajo para escoger nuevos repertorios (obras cortas y de pocos personajes) para que se monten, produzcan y dirijan por personas de la Institución, con la finalidad de multiplicar y exponer mayor cantidad de trabajos.

⁶¹ Blas Braidot. Uno más uno. 3 de febrero de 1985.

9. Continuar la búsqueda de repertorio latinoamericano y rescatar obras y autores que no son muy conocidos. Sin descuidar el bagaje del teatro universal.

10. Mantener la continuidad del repertorio, así como el elenco estable que permita experimentar y sostener una tradición. Un teatro de repertorio es importante como historia del trayecto de **Contigo...América**"⁶².

2.3 Concepción de Independencia.

Contigo...América se autoinscribe al Movimiento Independiente Latinoamericano que, al decir de Braidot, cuenta con una historia de más de sesenta años en América Latina. En los años 80, el grupo asume que el teatro panfletario ha cumplido con un papel, pero que se impone "modificarlo e involucrarlo en una experiencia estética de vida, como siempre han sido las representaciones teatrales"⁶³.

Para el grupo la tendencia lucrativa que priva debe reducirse al máximo. De ahí que **Contigo...América** haga un planteamiento de tipo organizativo diferente al de Compañía Teatral, asumiéndose como "un grupo estable, diferente del que se forma o deshace alrededor de una obra, un éxito, un fracaso o de una propuesta accidental. Somos algo sistemático y permanente, por eso tenemos, que elaborar una política cultural y teatral"⁶⁴. En este sentido, piensan que el teatrasta

⁶² Entrevista personal a Raquel Seoane. Octubre 1995.

⁶³ Blas Braidot. Publicación Razones. (No consigna la fecha)

⁶⁴ Blas Braidot. Escéltior. 24 de junio de 1984.

debe asumir la responsabilidad histórica y saber poner en escena el tipo de teatro que muestre los problemas. Poniendo énfasis en una visión humana y profundamente social. "Esto no es producto del azar, ha sido determinado por el trabajo político y politizador de los grupos de teatro independiente que hace diez o nueve años parecían los portadores de una utopía. Hoy hay un teatro, como contrapartida de la crisis, que se pronuncia con honestidad y sentido de lo histórico. Cada vez más gente comprende que el teatro no es sólo divertimento. Hay un teatro realista que hace al espectador permanecer en su lugar, le guste o no, porque lo real es algo que no podemos evadir"⁶⁵.

La independencia teatral en un grupo se expresa, según **Contigo...América**, "por el conocimiento en todos los procesos, donde es necesario que todos hagan de todo: elaborar una escenografía, pintar, iluminar y rolarse la taquilla. Desde el detalle más complejo hasta el más simple lo aprendemos aquí, sin jerarquías. Todo es necesario e importante y lo sabemos hacer, este es nuestro principio de independencia.

La propuesta independiente del grupo, es integral y recorre todos los aspectos en su compromiso con México (como grupo mexicano que es):

- a) Dando impulso y participando en la creación de la organización del teatro independiente en el Distrito Federal.
- b) Estableciendo relaciones de trabajo con los demás grupos.

⁶⁵ Blas Braidot. Uno más uno. 3 de febrero de 1985.

c) Creando conciencia de lo importante del movimiento independiente, no porque sea el rescate de algo muerto; por el contrario, porque es el rescate de algo que quedó a medio recorrer o quedó frustrado en muchos países.

El teatro independiente en todo el continente ha aportado individualidades, pero también propuestas (colectivas) que han contribuido a transformar el teatro contemporáneo. El término independiente ha sido uno de los conceptos más subvalorados en nuestro medio. Sin embargo, asegura la consistencia, continuidad y renovación de uno de los hechos culturales más importantes de este siglo en América. Ser independiente significa consolidar infraestructura propia, prescindiendo de apoyos estatales y subvenciones. Significa un equipo de trabajo autónomo en todos sentidos⁶⁶. "Ser independiente no es ser marginal, sino hablar de comunión con el espectador, lejanos a cualquier mesianismo o apostolado"⁶⁷.

"Una necesidad del teatro independiente es afirmar los rasgos más profundos de nuestra identidad. Reconocemos las diferencias nacionales y regionales de los pueblos latinoamericanos, por eso reconocemos los rasgos que nos unen. Las diferencias no nos dividen, por el contrario, nos unen dentro de este potente, variado y rico mosaico cultural"⁶⁸.

La identidad del ser independiente tiene que ver "con nuestra forma de funcionamiento: democrática y sencilla, para dar cabida a todas las posibilidades de adhesión al grupo; el trabajo, la experiencia, el compromiso, determinan la asunción de responsabilidades. Este funcionamiento

⁶⁶ Blas Braidot. El Universal. Sec. Feticidad. 18 de agosto de 1990.

⁶⁷ Blas Braidot. PROCESO. Año 14. No.744. 4 de febrero de 1991.

⁶⁸ Blas Braidot. El Nacional. 13 de junio de 1982.

ha garantizado nuestra independencia y ha hecho posible que toda actividad programada en nuestro foro siga siendo de entrada libre⁶⁹.

2.4 Repertorio.

Como hemos dicho, decir repertorio aquí, tiene que ver con un largo proceso en el tiempo de diez y seis años, en el cual **Contigo...América** ha confirmado una historia teatral, a partir del conjunto de obras escenificadas. Obras que ha repuesto en más de una ocasión para confirmar su memoria de grupo y trayectoria en el teatro de la ciudad de México de los años 80 y 90.

1. **Los que no usan smoking**, del brasileño Gianfrancesco Guarnieri⁷⁰ (1982). La obra describe los conflictos humanos que emergen de las contradicciones lealtad-infidelidad, amor-odio, solidaridad-individualismo, situándolos dentro de un marco social.

2. **Costumbres**, del uruguayo Víctor Manuel Leites (1983). Basada en la novela **Doña Ramona**, de José Bellan. Una familia burguesa impone su voluntad a Doña Ramona, la ama de llaves, dueña de una compleja personalidad.

3. **Y sigue la bolota**, "merequetengue teatral" (1983). Dirección de Mario Ficachi. La obra plantea aspectos del teatro popular mexicano y pretende ser un homenaje a la cultura popular.

4. **Homenaje a la Revolución Cubana y a Roque Dalton (1983).**

⁶⁹ Blas Braidot. La Jornada. Septiembre 13 de 1988.

⁷⁰ Activista del Movimiento de teatro independiente del Brasil en los años cincuenta (Movimiento de Amadores, Teatro Arena de Sao Paulo), destacó como uno de los dramaturgos de vanguardia, quien introdujo el tema de lo brasileño en el teatro, trabajó junto a Augusto Boal, quien sistematizó la experiencia de este grupo en el **Teatro del Oprimido** (Brasil, 1974).

5. Homenaje a Carlos Gardel a 50 años de su muerte (1983).

6. Los motivos del lobo, de Sergio Magaña (1986) basada en un suceso de nota roja.

7. El saco de Antonio, de Mauricio Rosenkof (1988) con la dirección de Hilda Valencia.

Participa en la Segunda Muestra de Teatro Independiente de la Organización de Teatristas Independientes de México (OTIM).

8. Pobre madre mía o lo tuyo es capricho de Abrahán Caballero (1988), adaptación y dirección de Mario Ficachi.

9. Donceles 19, de creación colectiva (1988). Obra basada en la investigación de campo, en la que había un director guía de las acciones.

10. Recital Roque Dalton⁷¹

11. El inspector

12. Mi verso crecerá

13. Rompecabezas (Escenas)

14. Cómo vivir una adolescencia (Escenas)

15. Recital Joaquín Baquero

16. Recital Carmelita

17. Gardel en el teatro

18. El oficinista

19. Payasos de Contigo... América

20. Memorial de octubre 68

⁷¹ Los siguientes espectáculos se presentaron en el año de 1988.

21. Homenaje a Brecht

22. **El saco de Antonio**, dirección de Hilda Valencia (1989). Una enferma mental que se desdobra en varias personalidades.

23. **El tío Vania**, de Anton Chéjov (1990). "La obra pugna por la libertad asumida y sentida. Obliga a estar preparados y reconsiderar, un siglo después, nuestras formas de comunicación, con su discurso sobre los sentimientos humanos, una las zonas más restringidas de nuestro ser"⁷².

24. **Baldomero** (1992). Obra nacida de la investigación de campo en la ciudad de México, dirigida por Pablo Jaime. Se estrenó con apoyo de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

25. Se mantiene en escena el repertorio (1994): **Costumbres, Y sigue la bolota, Baldomero y Los que no usan smoking**.

26. **Réquiem apasionado**, dirección Luis Rivero (1994). Obra basada en parte de la obra de Federico García Lorca, en donde aparecen los personajes recurrentes del poeta español: la muerte, el gitano, el niño, un relator.

27. **La equis con una pata rota**, de Eduardo Sarlós. Dirige Raquel Seoane (1995). Una reflexión sobre la solidaridad humana. El encuentro entre una anciana de setenta años y un travesti de cuarenta, ambos se reconocen como seres marginados, hambrientos de ternura, de afecto, de comprensión. Al dejar de lado sus miedos y prejuicios, se inicia una gran amistad.

72

Blaa Braidot. El Universal. 18 de agosto de 1990.

2.5 Actividades Pedagógicas.

Desde 1982 **Contigo...América** se planteó la investigación teatral como un propósito fundamental para el grupo, para lo cual se diseñó y llevó a la práctica el proyecto del Centro de Estudios Teatrales de América Latina (CETAL), cuyos objetivos se definieron de la siguiente manera:

1. Formar nuevos cuadros de actores.
2. Fortalecer la presencia física (de grupo) constante en el terreno teatral.
3. Desarrollar un proyecto de investigación teatral de campo, sobre el barrio de La Merced, porque es un lugar que reúne múltiples sentidos y símbolos de lo que es la ciudad de México⁷³.
4. Impulsar la creación de talleres de actuación dirigidos al público interesado en el hacer teatral.

Durante los primeros años los maestros Víctor Hugo Rascón Banda, Raúl Zermeño, Luwdik Margules, Luis Kaluris, Sergio Magaña, Emilio Carballido y Vicente Leñero ofrecieron cursos sobre temas relacionados con el arte de la representación. Hasta 1995 los talleres continuaban funcionando para el propio grupo, no así para el público en general.

"Los talleres son gratuitos para los miembros del grupo; sin embargo, los que se están dirigidos al público se cobran a costos mínimos, para poder cubrir los gastos de papelería y materiales, siempre pensando en plantear cantidades razonables.

⁷³ El desarrollo de la investigación teatral de **Contigo...América** es a partir de mirar las peculiaridades desprendidas del trabajo de observación en la realidad misma. En las visitas al Zócalo el grupo capta las actitudes de la gente desde la que simplemente cruza hasta la que habita en lo profundo del primer cuadro de la ciudad. En el laboratorio (taller) el aprendizaje se refuerza con la apropiación de los objetos representativos para adueñarse de los personajes. Mediante la reconquista de los sentidos en este ir y venir, del objeto a la recreación, se asume la realidad como un innovador. (Raquel Seoane. Entrevista personal inédita, 1995).

Generalmente, en el último trimestre del año se inicia el curso propedéutico "Introducción al Arte Escénico" dirigido por Blas Braidot. Al final de éste se realiza una evaluación junto con los alumnos y posteriormente se selecciona a quienes cursarán el taller formativo que inicia en los primeros meses del siguiente año"⁷⁴.

Pablo Jaime, actualmente asistente de Braidot y Seoane, es producto de la primera generación del taller de formación. A la fecha ha conseguido un nivel de calidad óptimo como para impartir talleres al mismo nivel que Blas Braidot y Raquel Seoane.

"Los talleres de **CETAL** están diseñados para que la gente pueda encontrar su propio potencial creador. A partir de estos talleres se forman los cuadros que integran el grupo. La gente de recién ingreso corresponde con el grupo realizando aquellas tareas que de otro modo se resentirían en lo económico, como pintar, remozar, en general realizar labores de mantenimiento del foro.

El **CETAL** no está planteado como una escuela de teatro en el sentido habitual. Más bien, tiene la intención de conjuntar personas que deseen aprender teatro y que se integren al trabajo de la Institución; esto como respuesta a la crisis económica que determina que todos los movimientos culturales a nivel oficial se replieguen"⁷⁵.

Por otro lado, se planea abrir talleres infantiles. La idea surgió a partir de un taller que culminó su propósito el día 2 de noviembre de 1994 con una escenificación realizada por los niños. En estas fechas el grupo conmemora la tradición de los muertos; después de una procesión a lo largo de la colonia Nápoles, en la que se interrelacionan los integrantes de **Contigo...América** con

74 Entrevista personal inédita a Raquel Seoane, 1995.

75 Idem.

los socios y la comunidad del lugar, se realiza un espectáculo preparado por el grupo. En su momento participa el conjunto de niños que han trabajado en taller durante mes y medio. En el interior del foro se monta la tradicional ofrenda a la que el grupo aporta la base principal y abre las puertas a vecinos e invitados para que contribuyan con lo que puedan: comida, fotos, bebida, panes, calaveritas o lo que deseen.

Con los talleres infantiles se pretende socializar e involucrar al niño en el sentido lúdico del teatro. El taller de teatro es vía para la expresión de las capacidades artísticas y creativas del participante, impulsadas a través de la actividad del juego. A la fecha, no hay un propósito definitivo para diseñar talleres permanentes y especializados de este tipo, porque no se cuenta con la capacidad para atenderlos. En definitiva se reconoce la importancia de este rubro, pues el grupo desea que los niños de la zona se acerquen al foro al igual que jóvenes y adultos.

Otro de los propósitos del **CETAL** es conocer las diversas obras y presentarlas desde una óptica latinoamericana, lo que permitiría buscar paralelismos entre el teatro latinoamericano y el universal. Entre otras preocupaciones está la de consolidar una investigación sobre el teatro independiente en América Latina; así como elaborar una dramaturgia dirigida al público infantil con asesoría de autores especializados en la materia, con el fin de lograr una metodología propia y acorde a las posibilidades de **Contigo...América**.

En el año de 1988 la campaña de difusión y apoyo a las actividades para la obtención de recursos, así como la inauguración del foro definitivo (Arizona No. 156), propiciaron que las actividades de **CETAL** se detuvieran. Se hicieron necesarias dos campañas: una de búsqueda de fondos y luego otra para pagar las deudas que generó la compra del foro. Más adelante se impulsó

la campaña para adecuar el lugar y poder empezar a funcionar como tal. Esto provocó la interrupción de otras actividades, como el proyecto del CETAL.

Hacia 1989 parecía que el rumbo de la investigación se encontraba más definido. Se estableció el formato de trabajo con cuatro grupos de trabajo: dos se encargan de las tareas de observación del entorno tratando de buscar y captar las costumbres de la gente y los aspectos de la realidad en que viven. Un tercer equipo investiga los textos, anécdotas y técnicas involucrándolos en la forma de trabajo del grupo. El cuarto experimenta con la voz como instrumento expresivo relacionado con formas musicales diversas. El punto final consiste en evaluar los procesos internos de cada equipo de trabajo y si alguno tiene el nivel estético requerido se le transforma en espectáculo.

CETAL cuenta con un acervo de más de 4000 volúmenes.

"Apenas hoy día (1995) se estaría en disposición de retomar una serie de actividades. Se espera retomar muchas cosas a partir de 1996. Es *la ley del artillero*, lo primero es lo que hay que hacer, y lo demás ahí queda esperando hasta poderlo retomar, recrear, reafinar cosas que quedaron rezagadas"⁷⁶.

2.6 Elementos artístico-teatrales.

El elemento artístico central en *Contigo... América* es el del realismo, lo que lleva a implementar como base de los trabajos escénicos la teoría de Stanislavski.

⁷⁶ Entrevista personal a Raquel Seoane. Octubre de 1995.

"Sólo con una concepción teatral independiente, madura, realista, continua y renovada, se puede ir a la realidad. Es necesario aprehenderla y recuperar las relaciones con el escenario. Nuestra concepción artística es paralela al desarrollo de nuestro trabajo de experimentación e investigación. Un elemento fundamental en nuestro trabajo es partir del encanto que nos produce la obra. El encanto individual hace descubrir nuestras propias vivencias y orígenes, por consiguiente, permite establecer una relación más dramática y más directa con el autor. En lo que respecta a la creación colectiva, ésta se desarrolla, como hemos apuntado, con el estímulo colectivo. En el actor o hacedor de teatro debe existir un afán de sobrevivir dentro de un trabajo de búsqueda que requiere de intimidad, trabajo que se realiza con todo el cuerpo y con todo el espíritu"⁷⁷.

Una de las propuestas artísticas centrales de **Contigo...América** es intentar rescatar las formas ya dadas. Lo que pretenden es "restablecer la comunicación simple y sencilla con el público. Que el espectador no se sienta como espectador. Esto implica contar con una concepción de vida interpretativa y una metodología de trabajo. Para eso se cuenta con un local propio porque se quiere hablar al espectador como si estuviéramos platicando, insinuantes, suyos. Utilizamos elementos que producen empatía: el café que se calienta, la vida cotidiana, los silencios de la casa, el levantarse; pero no nos quedamos ahí, insertamos un conflicto familiar dentro de uno social. Llegamos a zonas muy sensibles del espectador, sin enajenarlo. Le obligamos a hacer catarsis cuestionadora, no catarsis enajenante"⁷⁸.

⁷⁷ Blas Braidot. Uno más uno. 7 de julio de 1985.

⁷⁸ Blas Braidot. PLURAL. Julio de 1986.

Sólo pueden llegarse a estos resultados si se cuenta con una forma de hacer las cosas.

"Stanislavski se negaba a implantar un método. Decía: yo no aplico un método, no tengo un método; soy un investigador constante del actor, del ser humano y de sus emociones.

Contigo...América aplica una metodología, pero no sobre líneas forzadas. A nosotros nos interesa un tema y que el actor no se aprenda los parlamentos en un minuto, sin antes partir de hacer la historia del ser que va a representar, la historia no escrita en el libreto, la de un personaje inexistente que se va a crear junto a otros compañeros. Con esta forma de trabajar buscamos el compromiso total de cada uno de los compañeros que intervienen (sus sensaciones, sus emociones, su quehacer). Incluso creo que nadie puede enseñar a hacer teatro. Yo no te puedo enseñar a llorar, a reír, a amar, a odiar, eso lo sabes. Más bien se trata de cómo encauzar a cada uno de los compañeros para lograr la expresión estética de esas expresiones y de esas situaciones. El teatro es la recreación de conductas humanas. Eso todos lo sabemos hacer, todos vivimos y todos pasamos por todas las emociones y sensaciones de un ser humano, el problema es cómo lo transformamos en un hecho estético. Cómo lograr que alguien en el escenario se relacione con el otro, con los otros, elabore una situación creíble para el espectador y logre con él una empatía, una comunión que lo comprometa. Lo importante es si eres capaz de removerte interiormente, sin importar la fachada, es decir, lo que importa es eso que el espectador capta.

En el escenario es muy fácil mentir si se tiene oficio; nosotros no queremos trabajar con oficio, queremos algo más profundo, que conmueva al espectador no porque sí; sino porque creemos firmemente que la gente que viene a un espectáculo quiere realmente gozarlo y comprometerse con eso. Si no te comprometes el otro no lo hace.

Cualquier camino que elijas para llegar a un resultado estético es válido. Lo importante es el resultado. Claro, dentro de lo válido. Yo puedo querer comprarme un auto; si trabajo y consigo dinero qué bueno, o si me saco el primer premio de la lotería, mejor. Pero si robo un banco ya no es tan bueno el método. De lo que se trata es de encontrar tu propio camino y recorrerlo profunda y limpiamente ⁷⁹.

2.7 Estrategias económicas para el desarrollo y permanencia de un proyecto teatral

Desde sus inicios **Contigo...América** diseñó e implementó una estrategia dirigida a generar la base económica del proyecto. Formalizó una red de amigos y socios del grupo con la cual se podían financiar todas las actividades. Hasta la fecha las cuotas aportadas son a juicio del socio. Hacia 1984 ya contaban con cerca de 400 colaboradores.

"Tenemos una campaña permanente de socios colaboradores. Estos periódicamente dan una cantidad. En nuestro inicio ésta fue una política del teatro independiente: conseguir el aporte del público como forma de sostenerse. Esto se empieza a hacer con la gente que tienes más cerca, pero generalmente establecemos la relación con el público que viene a ver las obras. Al terminar la obra uno de los compañeros establece una pequeña charlita. Nos importa informar todo ¿por qué hacemos esto?, ¿por qué no cobramos boleto?, no como actitud demagógica, sino porque queremos establecer un vínculo real. Cuando el público sale de la sala de teatro, los actores andamos por ahí en el vestíbulo y conversamos con ellos, para saber cómo se enteraron de nosotros. A la gente

⁷⁹ Entrevista personal a Raquel Seoane. Octubre de 1995.

que se interesa nuestro trabajo le proponemos ser socio. El aporte de mucha gente nos asegura una entrada mensual, unido a otras líneas de trabajo permite cubrir el presupuesto que es muy alto. No les damos nada material. A cambio en nuestros eventos tienen prioridad, los invitamos a nuestros ensayos generales o a reuniones a lo largo del año para conversar sobre nuestro trabajo, para que sepan nuestras expectativas y nosotros las de ellos⁸⁰.

Al paso de los años las estrategias implementadas por **Contigo...América** se ampliaron hasta gestionar la primera co-producción del grupo independiente con la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) para la realización de la obra **Los Motivos del Lobo** en el año de 1985.

Durante ese mismo año se planteó la necesidad de pasar a una segunda etapa del proyecto económico, la cual contemplaba la creación de una infraestructura capaz de sostener proyectos a largo plazo; no producciones escénicas aisladas "para montajes más o menos fortuitos", sino instrumentar un estrategia que trabajara sobre la base de la continuidad laboral.

Entonces se pretendía que la infraestructura controlase varios niveles del proceso:

"a) La organización democrática del grupo.

b) La participación organizativa, (zonas de trabajo especializado y colectivo: investigación, actuación; búsqueda de ingresos, tramoya, etcétera.

c) El espacio de trabajo, propio para experimentar las diversas aproximaciones a la realidad, elaboradas a partir de una transformación de las relaciones laborales del grupo⁸¹.

⁸⁰ Raquel Seoane, entrevista personal inédita, 1995.

⁸¹ Idem.

De tal forma y sobre la base de una estrategia dirigida a la consolidación de una infraestructura propia, **Contigo...América** formalizó su propio modelo de independencia que en un esquema figuraría de la siguiente manera:

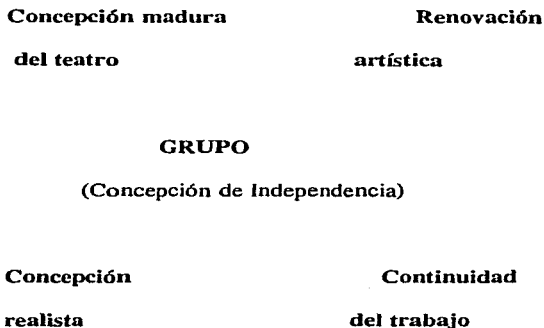


Fig. 1 Modelo de funcionamiento del grupo independiente Contigo...América.

Se espera que dicha estructura garantice a largo plazo la articulación de todos los procesos necesarios para el grupo.

Por otra parte, es necesario resaltar que la estrategia económica que parece haber funcionado puntualmente es la del sistema de finanzas compuesta por:

- Aportaciones de socios.
- Venta de funciones.
- Organización de subastas.

- Ventas de garage.
- Donaciones del público (así como la generosidad de artistas amigos que han contribuido al trabajo escénico sin cobrar lo que en otros terrenos sería dado percibir).
- Funciones vendidas a instituciones públicas o privadas. (Necesarias para mantenerse económicamente, puesto que las entradas que se recolectan en taquilla en el propio foro no darían para sustentar los gastos).

Además del sistema de finanzas diversificadas:

- Renta del foro para ensayos y para funciones.
- Funciones vendidas a instituciones oficiales o privadas.
- Renta del espacio para talleres (del grupo o de alguien que llega de fuera a impartir un taller).

"El foro es nuestro, claro, pero su manutención es muy cara, es decir, entre mantenimiento, impuestos, servicios y puestas en escena no se alcanza a sostener un ingreso estable. Abrir y tener en funcionamiento el foro genera un gran costo. Con los donativos voluntarios no podríamos mantenerlo y mantenernos"⁸².

En el año de 1995 se estableció una reunión mensual a la que se conoce como *Café-Arte*. "Para socios del grupo a quienes les gusta escribir cuentos o poesías, que pintan, hacen música o foto. Las reuniones son para ellos que no tiene una presencia pública. Ese día damos vuelta al foro, sacamos las butacas, ponemos mesitas, sillas, tomamos café, los socios leen o exponen su obra. La gente que viene da su opinión, crítica o lo que fuere. A veces invitamos a otras personas para que ofrezcan pláticas o conferencias sobre algún tema, una charla no formal, una cosa muy

⁸² Idem.

relajada, de amigos. Es eso lo que le damos a nuestros socios y estamos en un contacto continuo con ellos”⁸³.

2.8 Autorreflexión.

Este apartado fue estructurado usando la información extraída de un par de entrevistas, la primera a la que contestan Blas Braidot, Mario Ficachi y Raquel Seoane, tomada de la revista *Despegue* (1991). La segunda es la entrevista que realizamos a Raquel Seoane en octubre de 1995. El apartado se divide para la comodidad de la lectura en: Público, elenco, crítica y epílogo.

Despegue: ¿ A qué se debe la permanencia de un trabajo continuo?

Raquel Seoane: A un proyecto concreto, a conjuntar a algunas personas que durante largas pláticas llegan a un acuerdo sobre tópicos importantes sobre la forma de hacer teatro, sobre cómo rescatar un proyecto. A un trabajo consecuente.

Blas Braidot: Esto tiene que ver con toda la perspectiva histórica que se implica en el caso. El asunto no escapa a la tradición de sesenta años de trabajo de teatro independiente. No se trata de que algunos de nosotros seamos los transmisores localistas de un movimiento. Algunos pudimos vivir una intensa experiencia de teatro independiente que necesitaba, en el caso de México, no negar lo que se había hecho aquí, sino encontrar respuestas por experiencias y percepción, insertándolo en el país de acuerdo a las características, historia y proceso mexicano en el plano cultural, teatral y social.

⁸³ Idem.

2.2.8.1 El Público.

Raquel Seoane: Creo que el sueño de todo teatrista es tener un público organizado para relacionarse con él continuamente. Queremos tener un público, pero no el que venga solamente a aplaudirnos; sino un espectador que se comprometa con un proyecto, con una propuesta integral, no solamente hacer teatro, sino conjuntar.

Blas Braidot: Al analizar si cobramos o no, siempre tenemos presente la forma de relación que se establece con el público y por qué, nosotros entendemos que la relación no puede ser mercantil: pago-vengo-exijo; sino de mayor comunión con el espectador; él aquí se siente bien atendido, en general establecemos una relación directa. Si tuviera que pagar en taquilla ya se establece un tipo de relación mercantil; paga, entonces pasa por un cedazo que cambia la relación comunitaria transmitida desde el grupo hacia el espectador y del espectador hacia el grupo; se establece otra cosa.

2.2.8.2. El elenco.

Blas Braidot: Junto a toda vicisitud vital o planteamiento teórico, se encuentra el problema económico, nuestro grupo no tiene las posibilidades económicas de pagar un elenco estable. En un grupo con larga trayectoria se mantiene un núcleo, a veces muy pequeño de fundadores; el resto de la gente varía continuamente, porque la expectativa del joven que se acerca a un trabajo de esta naturaleza es muy inestable. Asumir la responsabilidad del conocimiento interno, a veces asusta. ¿Cómo encontrar un equilibrio entre la técnica que sí necesitamos, como cualquier

profesional, y el corazón que tenemos que animarnos a abrir y exponer al público? El problema es el tema de los sentimientos, la interioridad. A veces cuesta mucho reconocerlo porque es como quedar desnudo. El actor tiene que ser propositivo, asumir la madurez que implica hacer suyo el espacio escénico, aventurarse en él, jugar. Junto a esa madurez se necesita una actividad lúdica.

Raquel Seoane: Además hay una cosa que no se entiende de un grupo como el nuestro. Durante muchos años tuvo puestas exitosas y de pronto, en una obra, no todos los intérpretes son primerísimos actores, porque estamos pagando el precio de formar nuestro propio elenco y sabemos en lo que estamos, no nos engañamos. El actor se hace en el escenario, tenemos que ir dándole cabida a los nuevos cuadros, para que se formen. Nosotros no contratamos actores de afuera, no nos interesa que vengan, hagan su papel y se vayan. Nos interesa que la gente viva toda esta experiencia. Eso a veces no se entiende; por ejemplo, lo del teatro de repertorio de pronto se dice que seguimos haciendo las obras de hace diez años. ¡Sí!, porque es parte de nuestra historia y es importante conocerlas, porque hay gente que no las ha visto. ¿Por qué vamos a dejar de hacer una obra estrenada en 1982, si sigue teniendo vigencia, es un tema que importa y la gente la recibe de muy buena manera? Seguro, junto a esas tenemos que ir estrenando otras, pero ¿por qué vamos a dejar las obras que no han visto los que en 1982 eran niños? Esta es una de las propuestas del teatro de repertorio y del elenco estable, es lo que le da a un grupo permanencia e historia.

2.2.8.3 La crítica⁸⁴

Raquel Seoane: En México hay un problema difícil de erradicar: el de los enfrentamientos entre los grupos de teatro o entre los maestros de teatro. Yo soy un "maestro" y la maestra tal no sirve para nada. Lo único que sirve es lo mío. Yo tengo mi séquito de seguidores, éste se enfrenta con aquél y aquél con éste. Eso nos hace mucho mal. Entiendo que puede haber todas las propuestas, todas las posibilidades, pero si la mía es distinta de la tuya, no la tengo que menospreciar. Eso pasa con la crítica también. La crítica se hace en base a si soy tu amigo o no. Si tuviéramos una crítica objetiva del teatro nos ayudaría a crecer y a avanzar. Seguro que no me tiene que gustar todo, hay cosas que me gustan y otras no, pero se tendría que elaborar respetuosamente el comentario razonado de lo que se vio. Eso nos haría crecer, le haría bien al teatro mexicano. ¿Por qué anular todo lo demás?, ¿sirve únicamente lo que yo hago y el otro está en el error?. Cuando yo veo una obra de teatro parto de la base de que la gente trabajó en serio. A lo mejor se equivocó y su espectáculo es insufrible, pero el respeto al trabajo debe primar y no la necesidad de decir: "estás en el camino equivocado, a mí no me gustó, no me llegó". En México no se puede hablar de manera objetiva y clara, con muy poca gente sí se puede.

Cuando uno dice crítica, parece que por eso es mala. Tendríamos que pensar en otra cosa (para referirse a esto) en evaluaciones, tal vez. Pero parece que el tema crítica ya es funesto de por sí, cuando de lo que se trata sería de reflexionar sobre el trabajo del otro, porque a mí puede no gustarme lo que hace un señor toda su vida, pero un día hace algo bueno.

⁸⁴ Entrevista personal a Raquel Seoane. Octubre de 1995.

Toda la comunidad teatral podríamos ayudarnos en el buen sentido, evaluándonos mejor y los críticos podrían ayudar a conseguir instancias más ricas.

2.2.8.4 Epílogo⁸⁵.

Entrevistadora: ¿Por qué seguir apostando por esto?

Raquel Seoane: Mira, alguna gente nos formamos en el teatro independiente y seguimos apostando a este camino porque tenemos una propuesta estética, artística, organizativa que queremos defender, no de manera obcecada y tonta. El tema de la independencia es muy frágil, muy difícil. No se trata de la independencia irrestricta y total a nivel personal y grupal; es decir, dependemos de muchas cosas, hacemos teatro de arte con un sentido, sobre todo, resolviendo nosotros mismos lo que queremos hacer. Si tuviéramos un empresario que nos solucionara todo, tendríamos una forma de teatro y de repertorio condicionada. Un grupo independiente no está condicionado y sí tiene una postura ideológica amplia.

A nosotros nos preocupa la comunidad en que estamos y de la que somos parte, nos preocupa la situación social que se vive, no podemos estar encerrados en una campanita de cristal sin importar lo que sucede alrededor. Somos parte de esa realidad, sufrimos y nos beneficiamos de todo lo que ocurre; si hay crisis, si falta empleo, todo nos preocupa como seres humanos, como parte de la sociedad. Tratamos de hacer una propuesta humanista que rescate los mejores valores del ser humano. A veces los valores parecen perdidos, pero son los más importantes. Creo que

⁸⁵ Idem.

en esta época estamos volviendo a la preocupación por el ser humano y todo esto se puede reflejar en el teatro.

No nos interesa el arte por el arte. Nos preocupa tener mejor nivel individual y grupalmente -aunque no siempre se logra-, pero siempre preocupados por ese entorno del que formamos parte. Por eso siempre estamos tratando de organizar talleres, charlas, encuentros. Lo que pretendemos es que este lugar (el foro de Arizona No. 156) no sea un teatro, sino un centro cultural de plática, de discusión, de propuesta. El foro está abierto a muchas manifestaciones.

Mantener el foro es muy costoso, a todo nivel. El grupo no puede solventar los gastos de todos los que aquí están. Somos alrededor de veinte compañeros que venimos prácticamente todos los días, hay un núcleo de gente como colaboradores a quienes les interesa el grupo y ayudan. **Contigo...América** no podría hacer frente a la economía de todos los compañeros, la situación económica hace que esto sea cada vez más difícil. Creo que lo estamos salvando bastante bien, el núcleo básico del grupo se mantiene muy bien a pesar de que hay mucha movilidad. La vida cotidiana le va dando a cada uno la respuesta de si este es el camino que buscaba o no.

Por otra parte, hay gente de teatro o críticos que no tienen la menor idea de lo que supone la fundación de un grupo de teatro independiente y su trayectoria, en cuanto a organización, estructura, objetivos, trabajo y formación de sus cuadros. Un grupo como éste no forma únicamente artistas, es decir, nos interesa tener buenos actores, buenas actrices, escenógrafos, pero lo que tenemos que propiciar es la formación integral de una gente de teatro, porque aquí le tenemos que entrar a todo: ser economistas, promotores, técnicos.

2.9 Reconocimientos.

- Mejor grupo independiente 1982
- Mejor revelación masculina (Mario Ficachi) por **Los que no usan smoking** 1982
- Mejor grupo de teatro independiente 1983
- Mejor vestuario de la obra **Costumbres**, a Félida Medina 1983
- Revelación femenina: Maripaz Mata, en la obra **Costumbres** 1983
- Terna para Revelación masculina por **Costumbres** (Pablo Jaime) 1983
- Mejor dirección: Blas Braidot por **Los Motivos del Lobo** 1986
- Participación en los dos primeros Festivales de la Ciudad de México (1990-1991)

3. Actores del Método. Grupo y Escuela de actuación

René Pereyra (Director)⁸⁶.

Actores del Método, es el grupo de teatro que en México trabaja con la técnica actoral conocida como "**El Método**", impulsada desde los años 50 por el desaparecido maestro rumano Lee Strasberg, quien desarrolló y amplió las propuestas de Stanislavski, en Nueva York. "**El Método** se deriva de las enseñanzas de Stanislavski. Strasberg convirtió éstas en una filosofía de vida más que en una técnica actoral, bajo la premisa de que para ser un buen actor primero había que ser un gran ser humano; y para lograrlo se desarrolla todo un proceso tendiente a que el actor se

⁸⁶ Entrevista inédita realizada en el mes de octubre de 1995.

conozca a sí mismo e identifique las causas que le impiden realmente ser lo que es"⁸⁷. "El Método" es la aportación decisiva de Strasberg al teatro y al cine norteamericano de la época moderna.

3.1 Antecedentes (Influencias decisivas).

Entrevistadora: ¿Antes de trabajar con Strasberg dónde estudiaste?

René Pereyra: Estudié en México dos años (1970-1972), en el Instituto Nacional de Bellas Artes. Son períodos muy tristes que recuerdo de cuando era un niño-joven de quince años. Lo que me enseñaron fue terrible, quiero decir, me llenaron de vicios actorales. El INBA no atravesaba por un buen momento, incluso recuerdo uno, en la sala Villaurrutia cuando todo mundo se gritó y los maestros mentándose madres y enfrente de uno. Para un chavo que venía de provincia a estudiar eso era patético. Nombres de los maestros mejor ni los digo porque unos llegaban y se dormían en clase, otros venían con aliento alcohólico o había gente que andaba detrás de los alumnos, acosándolos. No hay nada padre que yo recuerde, porque además, sin tener conocimiento de qué era el teatro, intuía que estaba mal. Yo vine de Torreón con una formación actoral nula, es decir, mis contactos con el teatro allá fueron a través de las carpas que llegaban a mi tierra y una herencia que por allí me deja mi madre, de sensibilidad teatral o poética, a mí me encanta la poesía y la música. O la influencia que me dejó mi padre, él iba mucho al cine allá en Torreón. Me llevaba desde niño y yo me echaba las películas de Brando, de Paul Newman, eran los ídolos de mi padre. Esas eran mis influencias y las obras de teatro que llevaba la Carpa Meraza cada dos

⁸⁷ Juan Carlos Jiménez, entrevista a René Pereyra, *Gala Teatral*, No.2, 1993.

o tres meses, obras de repertorio. Entonces llego a esta escuela (INBA) y los ideales que traía no eran esos; es decir, ahí había pura pachanga, mucho relaxo y luego esa escuela tradicional... Yo intuía que el teatro, la actuación, debía ser otra cosa. Y qué bueno que indagué. Sergio Jiménez, alguien que recuerdo como positivo de esa época, me hizo entender qué era el Actor's Studio. Así fue como indagué por medio de la embajada norteamericana, qué era aquella escuela y quién era Strasberg. Un buen día decidí marcharme.

Entrevistadora: ¿Cómo fue tu relación con el maestro Strasberg?

René Pereyra: Muy buena. Cuando llegué a Nueva York no me recibieron de inmediato, no hablaba inglés, así que me quedé por allá en Wisconsin, aprendiendo inglés un año. Volví a hacer una audición y me aceptaron. Después de seis meses se me acabó el dinero. El *Strasbergs' Institute*, que era donde antes se estudiaba, era muy caro, yo nada más tenía dinero para ese tiempo y me quedé sin trabajo por allá. En Wisconsin tenía un buen trabajo escribiendo cuentos. En un programa que se llamaba *Midwest materials development for bilingual education*. Hacíamos libros de texto para niños bilingües que consistían en historias de cómo es un niño en México, cómo celebra las navidades, su día de cumpleaños, el día de muertos, todo narrado para la educación primaria de niños chicanos o bilingües.

Al llegar a Nueva York se me acabó el dinero que había hecho de allí, entonces empecé a ser terriblemente pobre, pero hice un guardadito, fue lo que me dio para seis meses de clases en el Instituto. Todavía Strasberg no me daba clase. Al sentir que se me acababa el dinero hablé con él y le dije de la beca, se rió, dijo que él no daba becas, eso era un hecho, que por qué me iba a dar una beca, le dije que porque yo era un gran actor, porque yo lo decía, era muy chavo y muy arriesgado, me aventaba. Por fortuna me hizo caso, a las dos semanas me llamó a la oficina y me

dio una beca que no dejé perder casi por nueve años. Pero yo limpiaba los baños, corría por el té del maestro, le gustaba el té de manzanilla y los sandwiches de atún. Yo le hacía de todo. Eso me dio una relación estrecha con él, ya cuando fui más seguro con el idioma, en las clases me convirtió en su secretario. Hasta acostumbraba ir a su casa los domingos a charlar.

Trato mucho de apegarme a sus clases aunque también tengo una fuerte influencia de grandes maestros del Actor's Studio como Charly Laughton, Ellen Burstin, La maestra Kim Stanley, Nicolas Rey (director de **Rebelde sin causa**, con James Dean). Pero me apego mucho a la manera de llevar una clase como el maestro Strasberg: una hora de relajación, luego los ejercicios sensoriales. Ya en clase se centraba más en la problemática (entre comillas) actoral que cada uno tenía: el disperso, el temeroso, la violencia, etcétera. Todos los ejercicios encaminados a explorar la sensibilidad del actor. Sus clases eran filmadas, era muy padre porque ahí ya se veían niveles muy impresionantes en algunas escenas. A los alumnos que les veía más talento, supongo, los llevaba al *Actors' Studio*, yo fui uno de los recomendados de él. Para entrar ahí tienes que hacer tres audiciones, desde entonces sigue siendo así, yo audicioné con **Roco y sus hermanos**, un guión de Visconti, pasé mi primera prueba y como le hice esa escena a Strasberg, fui al Actor's. Por eso yo me convertí en gente del Actor's sin ser miembro oficial, hasta 1993, a raíz de que vino al taller una de las maestras de allá y vio las clases y la obra **Purificación en la calle de Cristo**, entonces me dio buenas recomendaciones y oficialmente me dieron el pase. Ahora cada que puedo me voy a las clases allá.

Formación de un grupo.

Entrevistadora: ¿Por qué se crea **Actores del Método** en México?

René Pereyra: El objetivo más grande fue cumplir una promesa a Strasberg. Yo fui un afortunado por lo cerca que estuve de él, por la beca que me dio, porque fui su secretario personal en sus clases. Unos días antes de morir, sin imaginarlo nosotros, él gozaba de muy buena salud, me pidió que fuera a su casa y llevara las cámaras de video, lo filmamos como por ocho horas. Fue impresionante porque nos mostró una parte nueva de él: el Strasberg niño se puso a hablar en rumano, se puso a cantar canciones de la infancia. Y entre miles de cosas que habló en una de esas me entrevista (ese video ahora está muy cotizado, le ofrecen mucho dinero a la viuda por él), me pregunta qué voy a hacer de mi vida, qué proyectos tengo, yo le digo que tengo ganas de ir a México y enseñar este método, que fue todo un descubrimiento para mí, sobre todo después de lo que yo sabía que se enseñaba en mi país. Entonces fue como un reto y a la vez un orgullo decir, bueno yo lo aprendí de fuente directa y voy a México a enseñarlo. Eso me trajo a acá. El maestro muere (1982) a los dos días de haber hecho el video, yo todavía me quedo en Nueva York dos años, luego voy a California y de ahí me vengo para acá con esa decisión firme de establecerme.

En marzo de 1985 se funda el grupo con todos los problemas del mundo. Llegué sin un quinto de Nueva York, aprendí mucho, pero nunca gané un centavo por allá. Entonces aquí empezamos en un local muy reducido, pequeñito, en la calle de Zamora, en la colonia Roma (junto al Foro Shakespeare). Empezamos con doce gentes. Pasaron dos años para hacer el primer montaje porque así lo determiné. En aquel entonces la gente que acepté era *virgen*, nunca habían tomado clases de teatro y tenía mucho interés de que se empaparan bien del Método. Después vendría nuestro primer montaje.

3.2 Objetivos del proyecto.

René Pereyra: El primordial: yo quisiera que **Actores del Método** pudiera vivir como cualquier compañía estable de un país civilizado, que sus miembros vivieran de su trabajo. Esa es mi prioridad, si me muero sin lograrlo me voy a sentir frustrado. No sé ¿por qué en otros países se puede?, ¿por qué hay compañía estable y ganan bien y viven de esto y se consagran a su espacio y a sus cosas?. Aquí no puedo detener a los actores cuando necesitan trabajar en otro lado; me encanta que trabajen, yo les traigo propuestas de otras gentes y muchos salen con su cine y su tele. Esta bien que conozcan otras cosas, pero necesito gente que se consagre a esto y que yo pudiera tener un sueldo decoroso para ellos. Esa es mi preocupación primordial.

La otra cuestión que me interesa, y en ese sentido soy muy mexicano, es que me dolería mucho tener que irme a enseñar fuera del país. Ahorita han sido unos meses muy duros, todo mundo en este país lo hemos sentido y me han movido el tapete con invitaciones a que me vaya a California, a Nueva York, no hay nada concreto, pero sí la invitación verbal de mis maestros o amigos. Me dolería mucho irme porque la preocupación es contribuir a formar buenos actores mexicanos. Sin decir que **El Método** es lo único y lo verdadero, creo que la técnica facilita a corto plazo convertirse en un buen actor, podíamos ayudar a mucha gente si se dejase, la que ya vive de esto y a los nuevos, a los jóvenes que creen en mí o que vienen a buscar la ayuda.

Quisiera no tener que preocuparme cómo voy a pagar la luz el mes que entra. Los muchachos dan su cuota, pero a veces no tienen y yo no los voy a correr porque es gente que ha apoyado esto y están conmigo. Pero de repente llega el mes y la realidad es que hay que pagar teléfonos y luz. Claro que esta situación me duele mucho porque sé que hay gentes que son menos

buenos que yo, en términos de lo que están enseñando y viven muy bien, no es envidia, sino nada más pedir un poco de justicia. Hay gente que tiene puestos honorarios en todos lados y no van a trabajar, pero les llegan cheques cada mes, ¿cómo se le hace, cuál es el secreto?, las palancas, quizás.

Veo lo que enseñan otros y... Aquí ha llegado gente de muchos lados y ¡cómo vienen!. Una mujer que estuvo aquí decía que fulano de tal le cobró en su clase una fuerte cantidad de dinero y que nunca en dos años le había pasado lo que aquí en una semana. He ahí la diferencia, lo que cobran ellos y enseñan, y lo que aquí se lleva una gente con un entrenamiento fuerte y con cuotas lógicas. Luego hay gente que viene a estudiar conmigo por unos meses, cuatro o cinco, después me entero que están "enseñando El Método" en instituciones privadas a precios muy altos. ¡No se vale! Bueno, pero la realidad es que no podemos subsistir bien todavía.

Lee Strasberg siempre vivió idealistamente, es decir mal, pobre, en comuna. Ahí dormían todos sus cuates en el suelo, él se casó, pero igual ahí vivía todo mundo, juntos, hasta que quedó viudo. Luego llegó a su vida Ana Strasberg, una gran mujer de negocios que le creó otro panorama. Gracias a ella Strasberg tuvo lana, gracias a que esta mujer le metió la administración a la cabeza y lo importante que es vivir bien de esto. Gracias a ella se funda el *Lee Strasberg Institute*. El Actor's siempre ha existido y siempre ha sido altruista, es lo bonito, pero no se puede vivir así, ahí no se cobra. Los miembros lo sostienen, como Pacino, Newman, De Niro, Hoffman (en sus tiempos), para que haya empleados que limpien, para el teléfono, para producciones baratas, para que esté el lugar pues. Pero ellos ya cantan victoria, es gente muy rica que sostiene el lugar, nadie paga cuotas ni nada. Ana le dijo a Lee, "mira todo mundo quiere estudiar contigo, vamos a abrir una escuela donde sí cobres". Cuando yo estudié en el Instituto cobraban 6500

dólares por un trimestre, un chorro de lana, había gente de todo el mundo y eran más de doscientos alumnos. Ahí Strasberg se empezó a hacer su lanita y mucha gente se lo tomó a mal, y yo digo ¿por qué?, treinta y tantos años de lucha, de sacrificios, ¿por qué iba a pasar su vejez pobre?

3.3 Concepción de Independencia.

René Pereyra: Desde entonces (desde su llegada a México) -y sigo considerándolo a la fecha- somos independientes, ni siquiera por el hecho de quererlo ser, pero sí por estar relegados. Me apartan de los banquetes y creo que seguimos siendo vistos de esa manera. Creo que haber estudiado fuera me cerró puertas en lugar de abrirlas, es muy triste porque a la fecha tengo todavía enemigos, y sin haberse parado por mi foro a ver un montaje. Nos tienen en mal concepto, creen que lo que hacemos no vale, y ya son diez años de que se ha demostrado que aquí estamos y seguimos con nuestras propuestas.

Pienso que lo que yo hago es comercial y no le tengo miedo a la palabra. Alguien le preguntó a una de nuestras vacas sagradas del teatro mexicano que ¿por qué hacía teatro tan elitista?, ¿por qué sus obras de repente eran aburridas?, y este señor dice: "si hiciera teatro comercial me iría a dirigir al estadio azteca". Fue una respuesta bastante mala onda, ¿cómo es posible?. Digo, yo no quiero hacer teatro para mis cuates que me entienden, ¡qué hueva!. Al foro viene todo tipo de gente, chavos de prepa, de secundaria, gente teatrera, gente que sí le gusta ir al teatro y en una gran mayoría mis obras les afectan. Cuando estaba **Los hijos de Kennedy** era

impresionante ver cómo la gente salía llorando, a mí me conmovía eso. Creo que eso es el teatro, para mí eso es ser comercial y no está peleado con lo artístico de ninguna manera. Comercial es que venga toda la gente pague, vea y le afecte lo que están viendo. Creo que en ese sentido yo cumplo con las premisas de lo que debe ser el teatro. Así debe ser, no para mis cuates, que me aplaudan y cuando se van de ahí dicen qué aburrido, nadie lo entendió.

Hay que luchar para cambiar ese concepto de que independiente es ser amateur, experimental es ser amateur, de ninguna manera. Yo les pedí a los grupos, reunidos en las Jornadas de Teatro (Teatro Jorge Negrete, 1995), que traten de elevar el nivel de su teatro, programando talleres, estableciendo lazos de unión, de unos teatreros de teatro independiente con otros, apoyándonos mutuamente en actividades que lleven a elevar el nivel para que cambie el concepto de que ser independiente es ser amateur o principiante.

Nosotros hacemos tan buen teatro como cualquiera que no sea independiente. Es cuestión de prepararnos más porque en algún tiempo, en los sesentas, se pobló de grupitos que no eran artistas, era gente mas bien politizada que quería hacer teatro, estaba muy bien, pero se perdió la cuestión artística.

Entrevistadora: ¿Estuviste en contacto con ellos?

René Pereyra: En 1972 vi grupos aquí. Viviendo en Nueva York, por el 73-74, vi de esos festivales de teatro latinoamericano que organizaba Joe Popp. Iban grupos de México, bastante terribles en cuanto a calidad artística. Mucha política gritaban, pero eran una serie de gentes que al platicar con ellos decías: ¡dios, pero ¿dónde estudiaron?. No habían estudiado teatro en su vida, pero se subieron a esa plataforma a mentar madres contra el gobierno y el teatro, el sentido artístico dónde quedó? De ahí vino degenerándose esto de que somos independientes porque le

gritamos al gobierno. Yo no vengo a gritar ni a pelearme con nadie, soy independiente porque las instituciones no me han querido apoyar.

Entrevistadora: ¿Y aunque te apoyen podrías seguir siendo independiente?

René Pereyra: Claro. Mira, me siguen hablando de Televisa para dar clases. Sigo con invitaciones para ir aquí o allá y no voy porque no se me respetaría esta independencia de la que hablo. Ellos me dan un plan de trabajo que debo respetar. Y a mí me costó muchos años aprender lo que sé, creo que sirve, vale y hay que enseñarlo. ¿Cómo me voy a meter en una Institución en donde me van a obligar a trabajar con lo que ellos enseñan?, cuando de eso yo no he visto buenos resultados.

Entrevistadora: ¿Y la UNAM?

René Pereyra: No les intereso. Mira yo llevo meses hablándoles, invitándolos y no vienen, no sé...les debo caer gordo.

Entrevistadora: Allí se reconoce la libertad de cátedra...

René Pereyra: De entrada sí, pero...

Entrevistadora: ¿Será que no cuentas con los méritos?

René Pereyra: Exactamente. Tengo mucho invitándolos al foro, porque me van a hacer una audición para una venta de funciones en Casa del Lago, pero tiene que verlo Solares y Lara. Fácil tengo un mes correteándolos y se niegan, o no me contestan las llamadas, dejo recados. Finalmente pienso que no me hacen caso porque somos independientes y porque nadie nos conoce. Es terrible la lucha que tienes que entablar.

El año pasado vino el maestro Solé, después de un año de invitarlo. Vió Norte de Providencia, te juro que casi le ganan las lágrimas, y me dice: "¡qué lástima que lo vine a descubrir tan tarde!" Le digo, maestro yo tengo muchos años invitándolo, a todas mis obras le

llevé invitaciones. Vino porque finalmente coincidimos de jurados en un festival de teatro en provincia, y dice: "ah si no es tan mamón como creí". Es el mito...

Entrevistadora: ¿El del mexicano que se fue a estudiar al *gabacho* y es más gringo que nada?

René Pereyra: Ese es el concepto tonto en que me tenían. Entonces el maestro Solé viene y luego me invitó a la Muestra de Teatro en Monterrey, fue lo que goce de su apreciable compañía, me llevó y muy bien. Creo que luego le encargó a su sucesor que me mandara llamar. Entonces Mario Espinoza no me trató bien. Llego ahí y me dice, con un despotismo chistoso: "no sé ni quién eres, ni qué haces aquí". Yo sabía que me estaba entrevistando casi a fuerza, no llegamos a nada porque estaba en esta actitud. Por desgracia los teatreros somos los que menos vamos al teatro, menos nos preocupamos de ver lo que hacen los compañeros. Le dije: aquí traigo mi álbum para que veas que sí tengo cositas, no vengo a pedir nada, estamos muy cerca de aquí y cuando quieras ves nuestro trabajo, yo encantadísimo. Pero no vengo a pelear, dejémonos de agresividades. Después que les pido prestado un baúl para una gira y hasta eso te niegan.

Es como decías son estos malos conceptos en los que lo tienen a uno, ¡este será mamón! Martha Luna igual, después de que vino a ver una vez, vino otra, y otra, y me dice: "cómo no te conocí cuando dirigí El Tranvía, tú me pudiste haber ayudado mucho".

3.4 Repertorio.

El caso de este grupo en cuanto a la formación de repertorio, entendido como el capital escénico que va dando cuenta de la historia de su presencia como tal en el campo teatral, es peculiar, ya que el propio director no se ha definido explícitamente en este sentido. De cualquier modo nos encontramos frente a un conjunto de trabajos determinados que han dado el sello que hace reconocer a los **Actores del Método** y por los que se le recuerda,

1. **¿Hola quién está allí?**, de William Saroyan (1987). Primer montaje.
2. **La Gaviota**, de Anton Chéjov (1989). "Ejercicio actoral que se llevó a cabo en diferentes habitaciones de la casa-sede. Un experimento que tuvo pocas representaciones"⁸⁸.
3. **Háblame de la lluvia**, de Tennessee Williams, (1990) "Un montaje con poca difusión. Se trabajó con un doble reparto de actores"⁸⁹.
4. **Pétalos Perennes**, de Luis Zapata (1991). Se representó en varias de las habitaciones de la casa-sede (aún no se construía el foro). Los dos protagonistas intercambiaban papeles entre sí, día tras día.
5. **Cruce de vías**, de Carlos Solórzano (1991). "Tres actrices hacían el mismo papel en diferentes etapas del personaje"⁹⁰.

⁸⁸ René Pereyra, entrevista personal, inédita, 1995.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Idem.

6. **Baño de pájaro**, de Leonard Melfi (1990). "Fue de nuestras primeras obras con grandes trabajos actorales. Dos actrices hacían el mismo papel. Introducimos el video en este montaje"⁹¹.
7. **Los niños prohibidos**, de Jesús González Dávila. (1991). Dirección de Nube Valbuena.
8. **Purificación en la calle de Cristo**, de René Marqués (1991). "Se hicieron dos elencos, uno masculino y otro femenino. Gustó mucho más el de los hombres haciendo de mujeres"⁹².
9. **Pedro Páramo**, de Juan Rulfo. Adaptación de la novela. Montaje tradicional que conmemora el día de muertos. "Se combina la novela de Rulfo con el folklore nacional de baile, canto, máscaras, flores, velas, etcétera"⁹³.
10. **Los hijos de Kennedy**, de Robert Patrick (1992). Visión nostálgica de los años 60 y sus símbolos identificables para la juventud.
11. **La noche de los asesinos**, de José de Triana. Dirigida por Zaide Silvia Gutiérrez. "Su trabajo fue de primera al igual que el de los jóvenes actores de nuestro grupo"⁹⁴.
12. **La puta vida I**, de Reynaldo Povod (1993). La obra se estrena junto con el montaje del Actors'Studio de Nueva York: **North of Providence**, continuando así con el intercambio que empezó a realizarse en el año de 1992 entre los grupos de ambos países.

⁹¹ Idem.

⁹² Idem.

⁹³ Idem.

⁹⁴ Idem.

13. **La puta vida II**, de Reynaldo Povod (1994). Forma parte de una trilogía. "Es una obra representativa del mundo latino en Nueva York. Tan sólo por el título provocó que la delegación Cuauhtémoc multara a nuestro grupo ¡por faltas a la moral!"⁹⁵.

14. **Norte de Providencia**, de Edward Allan Baker (1995). Drama en un acto de dos personajes. "Representó otra cátedra de actuación por parte de nuestros actores. La obra se montó en pago a la visita que hicieron a nuestro foro actores de Nueva York con el mismo montaje en inglés"⁹⁶.

15. **Vincent...Autorretrato** (1995). "Obra incomprendida por algunos críticos. Para nosotros fue un trabajo importante porque mezcló el Método con otros elementos, poco usados por nosotros"⁹⁷.

3.5 Actividades pedagógicas.

Entrevistadora: ¿Cuáles serían las premisas pedagógicas que determinan tu trabajo, tu enseñanza?
René Pereyra: Strasberg siempre le dijo al actor: "parta de cero". ¿Qué quiere decir eso?, que se deje conducir, que sea dócil, humilde, eso es algo muy difícil de pedir a los actores.

⁹⁵ Idem.

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ Idem.

Otra característica primordial para que esto funcione es aprender a ser generoso, dejar de ser egoísta. En esta carrera donde el ego pulula y es determinante en tantos actores, aquí le pedimos al actor que deje de ser personalista y se interese por los demás. "El actor que no se conmueve ante el dolor humano, no puede ser buen actor", decía Strasberg y hay que darse a la generosidad, desprenderse. Ahora bien, no la "generosidad" de dar regalitos a la gente, hay chavos que confunden y vienen con una manzana pal' maestro, le agradezco mucho, pero no es eso. Es darse con la gente, saber escuchar, saber estar, colaborar; en fin, preocuparse por el compañero, eso es y en escena se ve.

En mi experiencia de enseñanza en México, me doy cuenta que es difícil. A veces me pregunto ¿qué haría Strasberg si hubiera venido a este país a enseñar, cómo le haría? A veces la veo negra, porque de repente algunas "estrellas" han entrado como cometas y no aguantan. Se van rápido y me da pena por ellos, no porque yo me ponga a dudar si lo que sé sirve o vale, sino por ellos, pues situarlas en su lugar es difícil. Hablo de gente conocida que han premiado. Viene una señorita y en dos clases se pone a llorar, pero no porque yo la haya ofendido, sino que se dio cuenta que no sabía nada, se puso a llorar, se aterró. Luego viene su marido y me dice "pues no sé qué le hiciste a mi mujer, pero te lo agradezco, porque llegó a la casa con otro panorama". Ella dice: "nunca en mi carrera de actriz me había pasado nada como el día de hoy con esta clase".

Nos hace falta tumbarnos muchas cosas que no sirven y esto está relacionado con esta disciplina, desprenderse del ego y saber que no sé nada, punto y abiertos. Batallo mucho en ese sentido, por ejemplo en la disciplina. Sabemos que el mexicano llega tarde, inventa mil pretextos, eso mismo le ocurre en su proceso como actor. Yo les digo a los muchachos que eso nos pone en desventaja con los anglos. Allá veía logros inmediatos, pero por la tenacidad y entrega que tienen,

y que falta aquí, ésta es una condición fundamental para el actor mexicano. Es un asunto cultural muy grueso, muy arraigado. Y me dicen "es que toma en cuenta que somos mexicanos", pero yo les digo, "no señor, pues yo soy igual que ustedes". Esos vicios se quitan, es cuestión de querer golpear la raíz y se quita.

Para lograr una buena comprensión de esto es necesario desprenderse de muchas cosas que uno trae de educación, de moral y no para que uno se vuelva amoral o libertino; se trata de cosas que nos impiden ir más aprisa. El actor del **Método** -decía Elia Kazan- cuando está en el escenario tiene que despojarse de prejuicios, de religiones, de moral, de todo; para el mexicano eso es difícil, le pesa muchísimo.

Ahora bien, en el terreno de la enseñanza, específicamente hablando del *sensory work*, el proceso del trabajo en **El Método** comprende un conjunto de ejercicios que tienen como objetivo primordial ayudar al actor a romper canales expresivos que no le permiten "dejarse ser" en el escenario, los básicos serían:

a) **La Relajación**, parte primordial. Esta le ayudará al actor a quitar tensiones físicas y mentales. Tensión es igual que obstrucción de las emociones experimentadas por el actor.

b) **Ejercicios terapéuticos o de desbloqueo**, enfrentan al actor con otras facetas de su misma personalidad que no tiene registradas (agrandan su capacidad interpretativa).

c) **Ejercicios de interrelación, de observación**: brindan al actor la habilidad de ser generoso en escena, de darse y de interesarse más por el trabajo del compañero.

d) **La Improvisación** como medio para impedir que el actor mecanice su trabajo y caiga en patrones verbales y de conducta. A través de la improvisación, el actor aborda los textos y los personajes, al mismo tiempo pule su imaginación creadora.

Entrevistadora: ¿El Método apuesta, independientemente de la nacionalidad mexicana o anglosajona, por un ser humano que se permita ser, para después actuar?

René Pererya: Exacto. No quiero decir que nadie pueda. Si me he quedado aquí es porque creo que se puede y porque además Strasberg me dijo alguna vez que El Método funciona más para los latinos por toda la emotividad que tenemos. Decía que los anglos son más "friones" que nosotros. Pero se puede, es cuestión de quitar estas barreritas que impiden que uno vaya más allá, y luego lo que viene es como pan caliente. El mexicano, hablo del que está en mis clases, todo lo deja para mañana en su proceso, no puede hacer un ejercicio de violencia hoy, "para mañana", se va y no lo practica nunca. Regresa y se le vuelve a presentar el problema, hace conciencia y lo deja otra vez, eso aletarga un proceso actoral.

A través de las sensaciones, Strasberg conduce al actor a que se sensibilice y en un país machista como México se batalla. Yo tengo un ejercicio donde al actor (varón) le pongo un ramo de flores, música clásica, una vela y a ver qué hace. ¿Qué se persigue?, pues que se sensibilice. Es terrible que haya algunos actores cuyos patrones culturales sean Gloria Trevi. A mí me da mucha pena no porque no me guste la Trevi, sino porque pensemos que ahí se cierra el mundo. Ahora es obligatorio para los **Actores del Método** asistir a diferentes eventos. Por ejemplo, hoy todo mundo tiene que traer a clase tareas, críticas de cine, de teatro, una visita a la ópera, a la danza y a un museo. Vamos a ver a qué nos motivó cada espectáculo, porque a través de la sensibilidad podremos lograr mejores resultados en escena. Pero en este país en donde el varón no se deja sentir, donde se es cerrado, entonces ¿cómo nos podemos llamar representantes del género humano? que eso es el actor, representante de las emociones humanas. Todo lo que el ser humano esconde, se traga y no dice, el actor tiene la obligación de hacerlo en escena. ¿Cómo lo

vamos a poder hacer (con credibilidad) si traemos bloqueada la sensibilidad misma, si no nos interesamos por el género humano, si estamos nomás con nosotros? Hay un chorro de patrones de los que uno tiene que despojarse. Claro que se puede y aquí estoy de terco porque he visto buenos resultados en aquellos que sí se dejan. La tarea no es fácil porque a los que hay que enseñar también son a los que ya están arriba, pues ellos de alguna manera son líderes.

Ahora yo ya no acepto en las clases a gente que no haya estudiado, antes lo hice; a petición de los antiguos ahora requerimos de niveles. Sin embargo, doy chance si veo chavos sensibles cuando vienen a hablar conmigo. Lo más curioso es que ya traen vicios actorales copiados de la televisión, del mal cine que vemos o alguna mala escuelita por la que pasaron. Acabo de correr a una niña que estaba a prueba un mes, traía una serie de artificios, de artimañas actorales, ¿dónde las aprendió, si nunca había actuado en su vida? Contra todo eso uno tiene que luchar.

Ante jóvenes muy tercos y reacios a dejarse conducir, ya no quiero tener paciencia, creo que soy una persona con la que se puede dialogar bien en clase y llevarse bien como amigo afuera, pero la paciencia cada vez es menos. Esto me hace diferente a Strasberg, él no tenía paciencia. Lee te mandaba por un tubo así (de rápido). No es que deba parecerme a él, cada quién tiene sus límites o su método para aguantar o tolerar a un actor. Creo que soy paciente, pero después de diez años, veo que no hay que serlo tanto. He logrado, me gusta, que me vean como su amigo, somos cuates, porque yo lo fui de los maestros que tuve y creo que es la mejor manera de interrelacionarse, no atemorizándolos, no jodiéndolos en el sentido de atacar su integridad humana y exponerlos en clase.

Entrevistadora: ¿Cuál sería la premisa, en lo referente al sistema de actuación, que permite diferenciar entre ir más allá de la intimidad del actor y explorar en torno de aquello que se necesita para la escena, sin tener que "joder" al actor, como dices?

René Pererya: Claro, es chistoso, porque **El Método** efectivamente conlleva al actor a que toque fondo, hasta lo más íntimo, pero a la hora de estar verbalizando, nunca nadie se entera de nada. Esa es la parte que Strasberg siempre cuidó. En la relajación por ejemplo, a través del sonido uno tiene que soltar la neta, hablar de cosas que nunca habla y nadie se entera de qué estas diciendo. A través de los subtextos, el actor en el texto va a confesar verdades que nunca le dice a nadie, o sea es un lenguaje implícito y uno tiene que aprender del subtexto, todo eso nos lleva a exponernos tal cual somos, disfrazándonos a través del personaje y de los textos, pudiéramos decir. Entonces el público siempre tendrá la duda: ¿será cierto?, se me hace que este cuate es así o asado, pero usted ya esta más allá de preocuparse si se le va a notar o se le va a descubrir algo. Uno tiene que romper esa barrera.

Definitivamente todos los ejercicios llevan a una profundidad total. Finalmente "la actuación es un acto de confesión", dice Strasberg, así como el que es creyente se confiesa ante un cura y sale feliz y purificado, así debe ser aquí. Claro, para llegar a eso hay que tocar fondo, eso a muchos actores les aterriza, pero no se atenta para nada con la cuestión íntima.

Hay ejercicios donde de repente al actor se le suelta la lengua y empieza a decir cosas. Entonces les digo: "pausa, eso está demasiado íntimo, no nos interesa, hábleme en balbuceos o dígame otros texto. Por ahí no es. Usted sabe qué es lo que está diciendo, a nosotros no nos interesa lo que dice, sino lo que proyecta, ese es nuestro interés". Y es una manera muy sana de compenetrarte, tocar fondo, pero que no te sientes que estás invadido en tu intimidad. Eso es lo

que creo que se confunde con los malos maestros que atacan y le dan al actor ahí en donde duele y lo exponen terriblemente, pretendiendo que se libere de sus prejuicios, de sus broncas y al contrario lo trauman más, le afirman mecanismos de defensa. Lo que nosotros tratamos es que no los haya, que en escena salga directito del alma, del espíritu hacia el público, esa es la diferencia.

3.6. Elementos artístico-teatrales.

Entrevistadora: ¿Cuáles serían las premisas estrictamente teatrales de **El Método**?

René Pereyra: El traslado de la cotidianeidad a la escena. El teatro debe tener la magia de la primera vez. El espectador siempre ve por el ojo de una cerradura, observa a las personas que están adentro sin que ellas lo vean. Veálos ¿cómo hablan, cómo se mueven, qué hacen?, esa es la característica que debe tener su trabajo en el escenario, como si nadie lo estuviera viendo. Esa característica de no estar actuando debe estar presente en cualquier montaje para que el público sea realmente involucrado. Cosas como las que pasaban en la obra **Hola quién esta allí**, por ejemplo, cuando el Sheriff va a matar al joven, en tres ocasiones alguien del público se levantó a quitarle la pistola al actor. ¡Eso era muy padre!, lograr que la gente crea que era de a de veras, pero el actor sabe que no, eso es el gran hallazgo de Lee. Es decir, 90% personaje, 10% actor en escena. En la obra **Purificación en la calle de Cristo** era impresionante ver cómo salía llorando la gente, porque Hortensia se había muerto de cáncer y luego veían al actor Roberto Soto aparecer con toda tranquilidad, se acabó la escena ya no hay nada. Al otro día venía gente a volverla a ver y era lo mismo, ¿cómo lograr eso? Tuve el enorme gusto de tener a Eugenio Barba en mi clase,

me preguntó: "¿cómo logras que tus actores se conecten una y otra vez, entren y salgan y la emoción este ahí, igual?" Entonces les hicimos un ejercicio de sensibilidad, *sensory work*, que busca volver los objetos en lo que tú quieras (tu imaginación creativa). Luego viene un monólogo y corte y se deja el ejercicio. Después vuelves a hacerlo y te vuelves a conectar y te vuelven a pasar cosas. El día que estás inspirado estás genial, pero cuando no, también estás muy bien. Es lo que dice Lee, los ejercicios sensoriales están diseñados para no confiar en la inspiración. Lo malo de los actores es que confían en la inspiración; es como quien escribe, no siempre está inspirado, a veces sí. En la actuación igual, pero con el *sensory work* estás siempre ahí. Para Barba esto fue un descubrimiento, le parecía maravilloso. Allí estaban todos haciendo el objeto personal, luego cortábamos, hablábamos y lo volvíamos a hacer.

Lee decía que los actores no somos seres iluminados ni escogidos de dios, como muchos creen. Cualquiera albañil que venga sea dócil y se someta al trabajo puede hacerlo porque ama, odia, ceta y desea, igual que usted y que cualquiera. Los sentimientos son universales, ahí están, sólo quien se deje conducir puede lograr cosas. Agréguele a eso el talento, la herencia, entonces ahí están los superdotados, pero en general gente disciplinada y que le entra lo puede hacer. Hay unos que de plano tardan más, pues son más lentos, más torpes o se consienten más. Aún así **El Método** es universal y funciona. No es exclusivo de los anglos como lo decía alguien, el asunto es que los anglos son más aventados, tienen menos prejuicios que nosotros, tienen menos moral, a nosotros todavía nos detiene el temor, el qué dirá mi mamá o dios, prejuicios así.

Strasberg dice que "para ser buen actor hay que ser buen humano", un gran ser humano no es un hombre pendejo. De repente uno dice es que fulano es muy buena persona, pues sí, pero eso no es suficiente, eso es diferente a ser gran ser humano.

A veces en escena hay que ser cabrón, porque eso lo traemos reprimido, todos tenemos ganas de violentarnos, cuando esas cosas afloran en el escenario entonces viene cierta moral. Tiene que ver con lo que Anthony Hopkins dice, "hay ciertos trabajos que me permiten la posibilidad de sacar todas las enfermedades que traigo adentro". Y él es un hombre apacible, maravilloso, pero dice que el personaje que hizo en la película El Silencio de los Inocentes, le hizo ser enfermo. Esa es la actuación, poder permitirse ser enfermo y sucio en escena, pero con *conciencia* para manejar esta cosa.

Entrevistadora: ¿Por qué eliges las obras que montas?

René Pereyra: Sin falsa modestia soy una gente que ama al ser humano, quiero mucho a la gente, luego me doy mis frentazos, cada rato son peores, pero todavía le tengo fe al ser humano. Lo que me preocupa mucho es ¿por qué la deshumanización de la gente?, ¿por qué estamos tan solos? Todos necesitamos afecto y lo podemos tener enfrente, pero ¿por qué lo rechazamos?, ¿por qué no nos comunicamos? Yo casi siempre trato de que mis temas, las obras que monto hablen de eso, no me importa del país que sean. En ese sentido pienso que el sentimiento es universal, en el mundo la gente cada vez esta más sola, toda la gente necesitamos que nos den un apapacho, un abrazo, un beso, una caricia. Mis temas siempre hablan de eso porque considero que hoy, más que nunca, el ser humano esta más solo y más terriblemente enclaustrado en unas paredes tontamente construidas, hacia allá voy.

3.7 Estrategias económicas para el desarrollo y permanencia para de un proyecto teatral.

René Pereyra: Todavía no se logra una estabilidad económica como para que la gente de aquí viva de lo que hacemos. En dos ocasiones nos han favorecido con becas, es un agradecimiento que tengo para el FONCA y La fundación ROCKEFELLER, de esta última fueron 75 millones de pesos que se gastaron con 17 actores que fueron a Nueva York un mes (1992). Hice tres montajes y hubo que pagar avión, hospedaje y alimentos en Nueva York. Ahí se acabó el dinero, pero lo que nos trajimos fue maravilloso, una gran satisfacción. Nuestro público estuvo formado por gentes como Al Pacino, Robert Duval, los grandes gentes del *Actors' Studio*. Llevamos **Pedro Páramo**, **Purificación en la calle de Cristo** y **Los hijos de Kennedy**. El mejor pago es que la gente veía las obras hasta tres o cuatro veces y eso era padre, de pie bravos y bravos. ¿A qué se debió esto? Sucede que en el *Actors' Studio* nunca habían visto las enseñanzas de Strasberg en español, eso los tenía maravillados y para los actores nuevos que ya no estudiaron con Strasberg fue como un descubrir, dicen que ahorita allá se habla de **El Método** como algo utópico, y que era la primera vez que veían en una puesta en escena lo que se les ha dicho mucho en clases, ese trabajo de equipo. En nuestro trabajo todo lo vieron conjuntado.

Con lo que nos dio el FONCA se acabó de construir el forito, las gradas, todo lo de afuera y preparé los montajes de **Pedro Páramo** y **Purificación en la calle de Cristo**. Estás han sido las dos únicas ocasiones en que hemos sido favorecidos, fuera de ahí todo ha salido de lo que el cine me da. Las cuotas se han manejado igual desde el principio, hay gente que no tiene lana, hay gente que dice espérame tantito y ese tantito es un año. De repente hay chavos que saben que doy becas

y soy buena onda y quieren una. Yo les digo que primero se deben hacer méritos, aquí hay que partírsela como los que tienen beca, que ya tienen ocho o diez años conmigo y que han hecho muchas cosas. Después encantado, pero al principio no. Menos como está ahorita la cosa, en realidad manejo más de cuarenta actores, pero más de veinte no pagan, entonces esto es casi una labor titánica.

¿Cómo sobrevive el foro? Quién sabe. Ahorita nuestros gastos son de luz, teléfono, manutención del foro y la producción de los montajes que en realidad, salvo ahora en **Van Gogh** que me salió muy carito, no los acostumbro hacer caros. Ahora ya se pagan 40 pesos por función, pero un 80% son cuates, son cortesías y pagan 10 pesos. ¿Quién sabe cuál será la solución para acabar con esto? Nuestra cafetería fue una petición de la gente de por aquí, hay pocos lugares donde ir o están retiraditos, la hicimos también con sacrificio para tener cafecito y sus mesas afuera. Cuando hay teatro nos va bien, la gente se toma el café o el pastelito, pero tampoco es un lugar que nos dé para pagar deudas (ésta tuvo que cerrar a raíz de la reglamentación en la colonia Condesa, que niega permisos para giros comerciales que ocupen banquetas).

3.8 Sede/Foro.

Entrevistadora: ¿Cuándo apareció formalmente la sede de los **Actores del Método** en la ciudad de México, después de cuánto tiempo y acciones?

René Pereyra: Fueron dos años a un lado del Foro Shakespeare (1985-1987). Luego un año que no hubo dónde y fue muy triste porque estábamos sin un quinto. Por fortuna el grupo ha sido fuerte, los pilares siempre han estado y me siguieron hasta Naucalpan, allá mi hermana tenía casa

y ahí les daba clases. Luego Nube Valbuena (actriz fundadora del grupo) por ahí tuvo un departamentito que dejó, aquí cerca en Cozumel, también ahí di clases. No había dónde. Duramos año y medio sin nada, sin dónde enseñar, pero buscábamos. Hasta dar con este lugar (en 1989) en el que ya tenemos siete años (Veracruz 107 Col. Roma). Vinieron películas como **Gringo Viejo** y **Romero**, en las que me pagaron mucho. Fueron películas muy millonarias, gracias a esos ahorros se logró comprar este espacio.

3.9 Autorreflexión.

Entrevistadora: A diez años de actividad ininterrumpida ¿qué reflexión harías sobre tu trabajo?

René Pereyra: Definitivamente hay grandes logros. A nivel administrativo sigo lamentando, yo quisiera que mis actores ya vivieran bien de esto, de lo que nuestros montajes pudieran generar. Ahí es dónde creo que seguimos siendo independientes porque no hay quien te eche la mano. He visto montajes pavorosos, que tienen nóminas de tal o cual institución y la verdad no me da envidia, pero me duele mucho que mi gente no gane. Aquí sigue viniendo mucho público y la entrada es cortesía. La SEP me echa la mano porque voy a pedirles, vienen y pagan 5 ó 10 pesos, que apenas alcanzan para la luz. La promoción en radio me ayuda mucho y la gente se va muy complacida y todo, pero los boletos son a mitad de precio o gratis. Ya quisiera cantar victoria y tener una entrada permanente de dinero a taquilla para darle sueldo a mi gente. Por desgracia muchos de ellos tienen que salir a buscar a un lugar en donde les pagan bien, digo desgracia

porque siento la necesidad de que estén aquí en algunos montajes, luego regresan. Eso es lo que ha pasado en diez años.

Entrevistadora: ¿Cómo evaluarías los resultados obtenidos con el grupo de actores que constituye la base de tu estructura actoral?

René Pereyra: Hablar de "resultados" o "logros" con los pilares del grupo es muy relativo. Al decidirme quedar en México he apostado a tener "grandes actores". Con muchos de ellos lo he logrado. El trabajo que hacen en escena mis actores fuertes difícilmente lo ve uno en la escena mexicana. La manera que tienen de hablar con la verdad en escena, de sentir, de creer, de poder transmitir y contagiar con ello al espectador, rara vez lo siente uno en otros escenarios, con otro tipo de actores.

Desde ese punto de vista hay grandes logros. No todos lo alcanzan o lo han alcanzado. El éxito en el trabajo de *El Método* en el escenario se mide en "las agallas" que puede tener el actor para "mostrarse" en escena, para "desnudarse" el alma. Mis mejores exponentes en este renglón son sin duda Roberto Soto, Nube Valbuena, Rocío Flores, Javier Rivas; y entre los más jóvenes debo mencionar a Gabriel Pascual, Mauricio Huerta, Sergio Medrano, Gabriela Murray y Manuel Ulloa.

Entrevistadora: A fin de cuentas, ¿por qué haces teatro?, ¿por qué esta insistencia, a qué terquedad responde?

René Pereyra: ¿Qué masoquismo tan grande? Pues no sé. Cada vez me enamoro más de enseñar. Cuando empecé venía con el deseo de hacer bien las cosas, como maestro. Pero a medida que han pasado los años me ha apasionado mucho, lo disfruto tanto y sé que puedo ayudar, tengo la facilidad. Aquí han venido dos maestras de Nueva York y lo más padre es que voy allá y me

ponen a dar la clase. Ellas me han dado mucha más seguridad, dicen que quizás por haber estado tan cerca del maestro hago el teatro más puro de Strasberg, allá nadie lo está haciendo así. Eso me ha dado mucha confianza, veo la manera de poder conducir a los actores, que no los jodo y que además me dan resultados, entonces me he ido apasionando más.

Tengo muchos motivos para decir que ya no voy a hacer teatro, porque no ganamos, porque sigo teniendo el deseo de ayudar a mi mamá. Me casé en Nueva York, mi mujer dijo tú estás loco y con todo derecho se fue. Esos son motivos para decir ya me voy, me dedicó a otra cosa, "a un trabajo decente". Creo que es una necesidad, ni siquiera puedo decir que es lo único que sé hacer porque de repente me he dedicado al diseño de la ropa y lo hago bien, me gusta mucho, creo que tengo gusto para enseñarle a una mujer a verse bonita. Eso me apasiona, sé que no lo haría mal. Escribo bien, me encanta, me prometieron publicar un libro con toda una serie de cuentos que tengo, eso me gusta. Pero en definitiva la actuación es primordial en mí. El cine me apasiona terriblemente, es como un deseo frustrado que tengo, ahí no empiezo a dirigir todavía, he insistido y he estado muy cerca de la dirección de cine, ojalá se me haga. Tengo mucho que decir por medio de la cámara. Pero nos vamos a morir en la raya pues, siempre con esta necesidad grande...

4. Taller del Sótano. Entidad con terreno ganado.

El siguiente testimonio reúne las entrevistas realizadas por separado a Teresa Rábago y José Acosta fundadores del Taller del Sótano. Se complementa con los aportes escritos por Néstor Galván, quien ingresara al grupo en 1992 y quien coordinara el grupo en 1995.

Taller del Sótano es el grupo de más corta trayectoria de los reunidos en esta investigación y al que se eligió por los logros escénicos obtenidos en tan sólo seis años de trayectoria, caracterizada en su más reciente época por la falta de continuidad.

4.1. Antecedentes (Influencias decisivas).

José Acosta Navas estudió en el Centro Universitario de Teatro (CUT) de la UNAM. Terminó la carrera de Ciencias de la Comunicación y para licenciarse escribió la tesis Comunicación Alternativa a través del Teatro, en el año de 1989, por lo cual se reúne con Teresa Rábago para adentrarse en la experimentación teatral. Desde la aparición de su primer espectáculo Alicia se ha reconocido su calidad como director de escena. El teatro de Acosta Navas tiene una marcada influencia de Brecht y Grotowski; en él se explora la expresión del actor partiendo de su cuerpo como un todo integrador de experiencias, emociones y signos que pueden emanar de éste. El director del Sótano no gusta de la actuación realista, pues considera al proceso que vive la humanidad actualmente, determinado por el lenguaje fragmentario de la multiplicidad de imágenes que "bombardean" al ser humano.

Teresa Rábago es una actriz que hoy se encuentra en la madurez de su quehacer, ha ido destacando en el terreno del teatro independiente por su calidad interpretativa, por la entrega que se le sabe en cada uno de los montajes donde ha participado como integrante del grupo Taller del Sótano.

Tere Rábago: Vengo de la vida. He hecho escuela, pero nunca me acabó de gustar terminar una carrera. Me costó mucho trabajo reconocer mi potencial de trabajo fuerte. Soy buena actriz, pero a uno le cuesta reconocer lo que tiene de bueno. Viví un camino de gran dolor porque "el teatro tenía que hacerse con dolor y sufrimiento". Empezaba a ser una actriz de segunda categoría porque no encontraba el camino. Siempre me llamaban para suplir actrices, primero eran todas las universitarias y luego a ver si había algo para mí. Eso no era culpa de nadie, sino de la posición en la que me ponía en la vida. He aprendido mucho de observar y traigo una vocación auténtica, en el sentido de que dicen que uno es actor a pesar de sí mismo. Yo no, yo lo gozo mucho. Soy esto porque esto fui siempre, tomé la decisión de ser actriz a los diez y seis años y siempre he caminado paralelamente al teatro. Es el trabajo, la vida, los compañeros, el enfrentar la existencia cotidiana, asumirme con todas mis limitaciones lo que me ha ayudado mucho (en la profesión). En los últimos seis años me he preocupado más por la técnica, de alguna manera mi trabajo era lírico, pero ¿qué pasaba con la voz, el cuerpo, la proyección y el entendido claro del texto? El teatro requiere de una gran cultura y de una gran información, aunque después te olvides de ella, es algo que tienes que aprender y luego olvidarlo, porque el teatro no es un trabajo intelectual, sino completamente orgánico.

Con José Acosta di un brinco enorme, fue un parteaguas para mí. Soy otra gente antes y después de Alicia⁹⁸. Agradezco mucho lo que viví antes, pues me enseñó todos los sabotajes que me hacía mí misma y toda esa manera de no darme mi dimensión y aceptar cualquier cosa (con tal de trabajar). En cinco años en el grupo aprendí, crecí e hice lo que no había hecho en quince. *Néstor Galván*.⁹⁹ Tengo la impresión de haber tratado siempre de encontrar algo que perdí. Buscando mis propias huellas me encuentro ahora en este proceso que se llama **Taller del Sótano**. Es difícil desprenderse, alejarse de uno mismo, a fin de poder emitir un juicio objetivo acerca de un hecho en el cual estamos inmersos con toda la poca sabiduría, con la desesperación de no saber con certeza nada, con la duda constante.

Debo reconocerme siempre en cada montaje, reconocer la sintonía de mi corazón, la dirección hacia la cual apunta el faro de mi locura. Hablar sobre el **Taller del Sótano** me significa una gran insatisfacción y un gran orgullo; existen muchísimos momentos de alegría, de fraternidad, de creatividad; pero también grandes momentos de dolor, de rencor, de incógnitas, de esperanza postergada.

Mi experiencia con la vida grupal tiene sus antecedentes desde la época estudiantil (años 70), en la cual coincidí con varios compañeros en la necesidad de intensificar nuestra práctica académica, por lo que decidimos quedarnos a trabajar extraclases. La euforia y la pasión juvenil nos llevaban por caminos desgarrados y poco creadores. El signo de aquellos tiempos era el de la búsqueda, de la definición personal, de modo que las relaciones personales influan

⁹⁸ Alicia, 1989. Primer montaje (monólogo) dirigido por José Acosta Navas en un sótano de la colonia Roma.

⁹⁹ En 1995 asume la responsabilidad del grupo durante la temporada de la obra *Fuga en Mí*, a causa de la ausencia por trabajo y experimentación del director fundador.

determinantemente en nuestro quehacer como actores aprendices. Nunca tuvimos algún resultado concreto.

Al finalizar la carrera de teatro (INBA), la generación a la cual pertenezco se distinguió por su capacidad de trabajo, de organización y de interés en seguir cerca de aquellos maestros que, nos parecía entonces, nos dejaban una enseñanza profesional sólida. Junto con ellos formamos otro grupo que realizó tres o cuatro montajes profesionales. La aventura terminó casi por las mismas razones que nuestro primer intento de hacer un grupo siendo estudiantes, es decir, las relaciones interpersonales entre los propios maestros, la división de clases sociales al interior del grupo, la "inteligencia" se impuso a la intuición y las relaciones de poder terminaron por separar lo que de por sí nació desunido. Un impulso de terror al salir del vientre escolar nos hizo escondernos en nosotros mismos; eso, y no una coincidencia de principios estéticos-teatrales, fue lo que hizo surgir aquel grupo que terminó por desaparecer, porque no merecía la vida.

A mi paso por la Universidad Veracruzana ocurrió algo similar, pero con el agravante de que allí se peleaba por dinero, por las ricas plazas que la universidad ofrecía a sus maestros. Existía en apariencia unión entre algunos elementos que conformaban un grupo alrededor de la directora, pero la unidad se fincaba más en aspectos amistosos. La confrontación de las ideas artísticas brillaba por su ausencia. Los montajes se hacían desde la perspectiva única de la cabeza del grupo. No existía comunicación entre actores. Cada uno se salvaba como mejor podía, eran tiempos de naufragio colectivo.

La guerra entre los señores feudales (los tres directores de las tres diferentes compañías) por conquistar y permanecer en los puestos de mayor resonancia artístico-política permeó las relaciones intragrupalas, todos debíamos ser enemigos de los actores de los otros grupos para

manifestar la incondicionalidad con nuestro jefe. La derrota fue nuestra y la gallina de los huevos de oro pasó a manos de otros.

Con esta carga de experiencia grupal -no muy favorable-, conviviendo con la mística teatral que existía entonces en otros países sobre el trabajo de grupo y reforzada con la experiencia de algunos años de no pertenecer a nada ni a nadie, de trabajar solo, de deambular y arrastrar los pensamientos a la salida de cada función porque no hay con quién compartirlos, librando batallas secretas con esos actores de oficio que todo lo resuelven con "la técnica"; defendiéndome de las burlas de aquellos otros que acusan con dedo flamígero mis actuaciones "neuróticas", a los que no puedo enfrentar porque en cierto modo tienen razón, aunque yo prefería tales excentricidades porque le daban a la escena, al espectador y a mi ser interno una sensación de totalidad, de penetración con algo más aparte de mi indivisa persona. En fin, con esas contradicciones a cuestas, me enfrento con la invitación de Rodolfo Arias para trabajar con el **Taller del Sótano** en el montaje para el Gran Festival de la Ciudad de México, **El Otro Exilio. Homenaje a Camus**, en 1992.

4.1.1. Nacimiento del grupo.

Tere Rábago: El proyecto en **Taller del Sótano** nace sin la intención de llamarse de una manera especial. José Acosta necesitaba hacer un trabajo para su tesis, quería revisar el teatro como un medio de comunicación, para lo cual tenía que hacer un montaje y sobre éste realizar una serie de estudios: desde la perspectiva de él, desde la perspectiva de la actriz y finalmente, con el trabajo

armado, qué pasaba con el público a partir de ciertas estímulos que se le presentaban. Se organizaron fichas y cuestionarios para este efecto. José tenía muy calculado ¿dónde tenía que ser?, ¿en qué espacio?, ¿cuál era el objetivo de esto?, ni siquiera se intentaba un proyecto para el público, no había un espacio formal para hacerlo, no había funciones programadas ni mucho menos esto que sustenta un montaje, no había sueldo, nada más que el interés de poner a prueba un ejercicio escénico. Por mi parte, se trataba de poner en ejercicio mi capacidad creativa, mi ser actriz, mi profesión, para también medir un poco dónde andaba mi termómetro, mi vida, mi ser, ¿qué estaba pasando? Yo me divertí haciendo una especie de tesis personal de mi profesión sin que nadie supiera. Este trabajo se publicó, hay una tesis impresa¹⁰⁰. La mitad de ese trabajo teórico es a partir del monólogo de Alicia, basado en textos de Darío Fo.

La sorpresa, no lo esperábamos, fue que por alguna razón alguien se entusiasmó muchísimo con el asunto y dijo que la prensa tenía que verlo, luego que el público y acabó siendo un asunto que se convirtió en funciones para la gente. Como estábamos en cualquier sótano, de cualquier casa abandonada de la colonia Roma, pedíamos donativo, al final de la obra sacábamos el sombrerito o poníamos ahí un sobre para que la gente pusiera algún dinero, luego ya con lo que quedaba en la canastita nos íbamos a comer bisquets y café con leche en Obregón.

Ahí se gestan, por la propia fuerza, dinámica y dimensión del trabajo las bases de lo que ahora es el proyecto de **El Taller del Sótano**.

¹⁰⁰ Acosta, José y Alcazar, Claudia. " Comunicación alternativa a través del teatro", Tesis de Licenciatura en Ciencias y Técnicas de la Información, Universidad del Nuevo Mundo, México, D.F., 1995.

José Acosta: Cuando empezamos a trabajar no nos proponíamos cumplir seis años. Más bien surgió como producto de una necesidad de explorar y experimentar sobre nuestras posibilidades. La invitación a Teresa fue la de hacer teatro, simplemente, ni siquiera para presentarlo al público; sino reunirse y trabajar para experimentar con el cuerpo, la voz, las emociones, ¿qué es lo que comunica al público, la palabra o la emoción del actor, o su posibilidad de estar en presente, en el aquí y ahora, dentro de una situación teatral? Con el afán de averiguar estas cosas, de ver qué posibilidades teníamos, empezamos a trabajar eligiendo como plataforma teórica las propuestas de Grotowski sin dar demasiada importancia a la adaptación sobre la dramaturgia en términos literarios, sino en términos emotivos. ¿Cómo iba transitando la actriz? ¿Cómo podría pasar de una emoción a otra? Para lograr esto no hace falta la lógica que tiene el lenguaje de la palabra, emotivamente encontramos que no resultaba así. Teresa y yo trabajamos durante algunos meses luego presentamos este trabajo a grupos pequeños para evaluar los resultados en función de la tesis y así se acercaron amigos, periodistas y gente que nos dijo preséntelo al público.

Tere Rábago: Ya cuando habíamos sido comentados por la crítica a causa de nuestro trabajo en **Alicia y De nota roja**, necesitábamos subsidios y las instituciones nos pedían ser algo, llamarnos de alguna manera, poner en la solicitud alguna cosa, una huella o una escupida que de alguna manera nos identificara. Platicando un día en un café Arturo Ríos dice "y por qué no se llama **Taller del Sótano**, ¿no empezaron ustedes dos en un sótano?" Pero ni taller éramos. En realidad éramos tres gentes, que pueden considerarse profesionales, porque ya teníamos cierta experiencia y un trabajo reconocido en el teatro. Tal vez no tenía que llamarse taller, hasta grupo o qué sé yo, pero el nombre nos pareció maravilloso en su momento y así empezó la entelequia del **Taller del Sótano**, porque para nosotros era una cosa, pero para los fines burocráticos y para la imagen en

la gente empezamos a ser otra. Porque las cosas tienen que tener un nombre, una forma, una razón y sentido, sino ¿cómo?

Néstor Galván: Si bien es cierto que el nombre ya existía desde De Nota Roja, no fue sino hasta el montaje de **El Otro Exilio** cuando se planteó formalmente la posibilidad de reunirse en torno a una expectativa común.

El éxito de **El Otro Exilio** nos hizo sentir que habíamos descubierto una nueva forma de trabajar, lo que habíamos logrado en conjunto nos fortalecía frente a nosotros mismos. Parecía natural la consecuencia de permanecer juntos para seguir explotando nuestra pequeña mina de oro. Que consistía en la buena fe y la absoluta disposición de los actores a lanzarse al abismo del que no se tiene certeza si tiene fondo o no. La energía que se desarrollaba a partir de la identificación con las imágenes, las palabras, la visión afectiva del director -energía que se encabalgaba con el movimiento corporal- estallaba de repente en imágenes sublimes, coherentes y dignas de ser escenificadas. La confianza mutua entre director y actores constituía una plataforma perfecta para la entrega de unos y otros. Era cierto: la relación amorosa entre los seres teatrales constituía la piedra angular del edificio artístico del teatro.

Un aspecto determinante para la cohesión del grupo fue, y así ha continuado, la plena identificación de los actores con los postulados del director; la filosofía de la vida y sus consecuencias escénicas hacían eco en el alma del actor quien las procesaba y se afirmaba como persona y como creador.

Pero desde el nacimiento del grupo ya traía sus propias contradicciones internas. Arturo Ríos, el actor que realizaba el papel de Camus, en **El Otro Exilio**, decidió salir del grupo para realizar una película. En el fondo existía una lucha interna entre el ser individuo o el ser colectivo.

¿Qué tiene de bueno un grupo que no me otorga mi lugar privilegiado de actor con experiencia, con trayectoria? ¿Qué necesidad tengo de confrontarme artísticamente con otros actores, si yo ya tengo bien ganado un cierto lugar en el medio? ¿Y, además, tengo que someterme a la organización interna para realizar oficios como barrer, ir de compras, hacer promoción, en síntesis, hacerme cargo del grupo, de mi quehacer personal en él? En cierta medida es más generoso y modesto hacer mutis en vez de permanecer allí entablado pequeñas batallas pírricas contra los otros, quejándose de la falta de dinero, buscando siempre la preeminencia, buscando insertar mi ego por encima de los demás. Estar en un grupo para hablar siempre de mí y que los demás hablen de mí, es estar en contra de aquello por lo que luchas. Esta lucha sorda, invisible, silenciosa, se ha ido dando a lo largo de la vida de **Taller del Sótano**. Nadie la dice, ni la enarbola porque sería duramente criticado, pero existe inconscientemente. Ser individuo y ser colectivo, esto es, que arrastramos con nuestro pedazo de realidad hacia el grupo; toda la enfermedad social, la parafernalia del medio artístico nos envenena; nadie puede escapar a ella porque ahí nos hemos creado y educado. Nuestras más caras fantasías cohabitan con las imágenes holywoodenses en donde el triunfo individualista se exagera hasta el hastío, hasta la frustración.

Ahora bien, no se trata de dar golpe de estado, el director es el que manda porque tiene capacidad para ello, pero el actor es el que ejecuta; el director no puede ejecutar ni el actor puede mandar; director y actor son complementos; el uno razona y el otro realiza; en la medida en que exista una estrecha convivencia de afectos, visiones, coincidencias entre el que piensa y el que hace, entonces podemos augurar una posibilidad de victoria artística. ¿En dónde se reúnen la inteligencia y la ejecución? En el corazón. El corazón es el puente que los une. Por eso son tan

importantes las buenas relaciones interpersonales basadas en el respeto mutuo, la tolerancia, el cariño y la alegría de estar creando juntos.

4.2 Objetivos del proyecto.

En virtud de que **Taller del Sótano** nace sin expectativas predeterminadas no se pudo abrir este rubro en el cual se pretende captar las metas y objetivos del proyecto. Esto parece poner en evidencia la postura del director y deriva hacia el resto de los integrantes la realidad que señala al grupo; del mismo modo da muestra de lo que sucede en la actualidad con algunos grupos de reciente formación.

4.3. Concepción de Independencia.

Teresa Rábago: Un grupo que se encierra en su interior nunca trasciende humanamente. Si se trata de ir al mundo como un grupo independiente la gente que integra el equipo tiene que ser muy capaz, entregada y dispuesta a olvidarse del esquema en el que se ha entendido el trabajo del actor (o sea individual). Lamentablemente todo se esquematiza, se anquilosa y el trabajo teatral también se burocratiza y se vuelve una "hueva".

La transición de los años 1992-1993 y parte de 1994 fue una etapa fundamental para el **Taller del Sótano** porque entendimos de qué se trataba el mecanismo. En el proceso de trabajo

todo se conjuntó para mí, tuve una fuerte capacidad para abrirme a las relaciones públicas. Finalmente es lo que se hace, entender la posición del otro, saber que necesitábamos del apoyo, tener la suficiente humildad para aceptar la ayuda, el servicio, que si en un sentido lo merecemos, en otro no. Nadie merece nada en la vida. Pero tuve la capacidad para darle a los dineros que íbamos recibiendo el cauce adecuado.

Taller del Sótano está en ese lugar por su trabajo. Los amigos de estos que se ven con tanto prejuicio, el contubernio entre el artista y el funcionario se puede trabajar con bastante limpieza y claridad. Ves a la gente cuando la necesitas, no tienes que invitarlo a diario a comer, a parte ni pa' ti tienes. Así se hacen los contactos coyunturales.

Cuando llegamos al estreno de **El Otro Exilio** logramos levantar una producción sabiendo todo: los costos, las medidas de los muebles, cómo estuvo el infierno de pagar y arreglártelas con la gente, la fotografía, el programa, entonces entendimos que *ya éramos un grupo, ahí supimos que estábamos en esa posición.*

Yo veo que el grupo tiene una capacidad impresionante: Rodolfo Arias es carpintero, Moisés Manzano hace cualquier cosa con un alambre, pinta, dibuja; José Acosta cuenta con una amplia capacidad organizativa, gran generosidad y paciencia infinita; yo soy bastante capaz para relacionarme con la gente. La exigencia para nosotros en ese momento era de *Fachos*. Yo era una verdadera "perra" que exigía y todo mundo andaba apurado, me decían la *kamikazi*, porque no había forma de pensar nada, todo el día era hacer, el compromiso, la cita. Pero en ese momento el rigor era necesario para poder acceder a un territorio donde se nos trataba como profesionales. No se me iba nada ni una llamada, es importantísimo un agradecimiento, volver a hablarle a la persona que te recibió, esa gente al rato vuelve a estar en otro escritorio, la tienes que ver otra

vez, y se dice: ¡ay qué mezquindad!. ¡No! Si quieres entrar a ese mundo de competencia tienes que hablar con los funcionarios, aunque no lo quieras. Insisto en esto porque esta es la verdadera razón de un grupo independiente.

La independencia la traes en la cabeza y en el proyecto que estás haciendo. En el momento que trabajas para otros fines ya no eres independiente. Si hubiésemos dicho: vamos a hacer otro proyecto para que nos vuelvan a invitar a Manizales, entonces ya no eres independiente, ya no estás pensando en tu momento histórico, creativo, personal, único. La independencia es interna y mental, es tu posición política-social-artística en el escenario. Lo demás son las gestiones necesarias para que el resultado final de tu trabajo funcione.

Eso es un grupo independiente, aquel que cuenta con una coordinación perfectamente clara; es decir, que sabe las reglas del juego. En el grupo hay un director, es quien puede decir cómo estás haciendo las cosas. Tú te quedas, tú te vas. Te parezca o no. Tampoco toma decisiones arbitrarias, siempre se pregunta, se toma opinión, todos lo discutimos. Finalmente si un director está al frente es porque el grupo quiere, cuando se quiere otra cosa, entonces pasará otra cosa.

Para la mejor funcionalidad del grupo debe tenerse claro todo: dónde se gastó el dinero, quién lo va a administrar, quién se encarga de las llamadas y de qué manera, quién se hace tonto y quién no, quién trabaja más que otros, quién carga la carreta y quién se queda atrás. Eso arma un equipo de trabajo. Pero tampoco adentro del asunto hay ningún misterio. La cuestión real es que el trabajo esté vivo y tenga calidad y sea ahí donde pones todo el interés.

La condición del actor de un grupo independiente no tiene que ver con las perspectivas de alguien que individualmente intenta colocarse, trascender, tener nombre y posición. Un actor que trabaja solo crea un tipo de expectativas. Un actor que trabaja en grupo se ve, trasciende y

consigue un nombre, un respeto y un lugar en este planeta. No es cierto que pertenecer a un grupo implica perderte en el anonimato. Depende del grupo y de lo que hagas. Si eres parte de una dinámica real de trabajo, el grupo está vivo. Tú estás vivo. En lo particular nunca había sido más "famosa", más trascendida, más saludada que desde que entré a la dinámica del **Taller del Sótano**; porque finalmente en el escenario pasaba lo que yo quería hacer y decir. Algo de verdad se puede conseguir en ese sentido. Si te importa el teatro puedes hacer un grupo independiente, si no te importa no puedes.

José Acosta: Somos independientes aunque digan que la pasamos apoyados por el gobierno con becas y subsidios. Independientes en la medida que vamos a seguir trabajando; si tenemos presupuesto para una producción y el público pueda ver la obra es una cosa. Nosotros seguimos trabajando en la investigación teatral, en el lenguaje escénico. Aunque el espectáculo finalmente no se presente. No trabajamos una obra por encargo, siempre surge de las necesidades del grupo, después de preguntas fundamentales que nos hacemos y a las cuales hay que tratar de responder a lo largo de un montaje. No tratamos de encontrar verdades para compartir con el público, sino dudas, preguntas existenciales.

La independencia no es cómo se produce. ¿Cómo va a producir un grupo si no tiene un solo centavo? Ninguno en el Sótano podemos vivir de lo que hacemos. Todos tenemos otras cosas, televisión, radio, doblaje, comerciales, porque no podemos vivir de esto; la cuestión es no comprometerlo. Es decir, no tener que hacer un teatro que por obligación nos permita vivir del teatro, porque entonces entraríamos a una serie de concesiones con el público (tener espectáculos muy populares que atrajeran a mucha gente). Me atrevo a decir que somos profesionales en la medida que se vive *para* esto, no es que se viva *de* esto. La preparación, la formación, el empeño,

el rigor con que trabajamos a veces es superior al que hay en el teatro comercial. Incluso si nuestro teatro no es reconocido es porque comete transgresiones, rompe esquemas tradicionales sobre la visión del mundo, de la vida. Proponemos un nuevo lenguaje escénico, lo intentamos, estamos en la batalla por encontrarlo.

Néstor Galván: En una entrevista, con motivo de la reposición de **Jardín de Pulpos**, comenté que **Taller del Sótano** era resultado de una política cultural. A excepción de **Alicia**, todos los montajes del grupo han recibido ayuda financiera de las instituciones culturales más importantes: Gran Festival de la Ciudad de México, Festival Cervantino, IMSS, UNAM, INBA, FONCA. Esto se debe a que las decisiones, en cada institución, ya no las toma una sola persona, sino que existe un cuerpo colegiado que aporta sus opiniones y tiende a democratizar más la toma de las decisiones. Dentro de estos cuerpos colegiados siempre ha habido alguien que nos conoce, que nos ha seguido en nuestro sueño. En un momento fue José Solé, en otro Mario Espinosa, compañero nuestro en los años de juventud. Ahora, Luis de Tavira trata de echarnos la mano y no por ello nos sentimos atados a una reciprocidad de ningún tipo. Nuestra independencia estriba en la calidad que seamos capaces de inyectar a nuestro trabajo; todos, actores, director, escenógrafo, iluminador y productor. Si seguimos produciendo espectáculos interesantes para un sector de la población tendremos la independencia de decidir sobre nosotros mismos.

Hasta ahora hemos dependido, no sólo del presupuesto de las instituciones culturales, sino de la estética de moda. Nuestro trabajo hace brillar a las instituciones y a nosotros nos hace brillar el apoyo de ellas. No es lo mismo trabajar en el teatro de la Alianza Francesa, a donde no va nadie, que en El Galeón, en donde se recibe más audiencia. Sí, hemos sido los consentido de la política cultural del momento. Pero no es ningún favor el que nos otorgan, es simplemente la

ejecución de las obligaciones que el estado tiene para con la comunidad artística. La obligación del estado es distribuir los recursos económicos que emanan del pueblo, en diferentes áreas.

La independencia, como la libertad y el amor, se ganan, se conquistan, no son atribución espontánea de ninguna institución o designio divino, se conquistan día a día y se defienden cotidianamente. El amor no es sólo un sentimiento que aparece resplandeciente durante alguna tarde de nuestra vida; el verdadero amor es aquel que se gana a fuerza de voluntad, voluntad de razón, del deseo de amar y el deseo lo provoca la necesidad de amar. Lo mismo ocurre con la libertad y la independencia. ¿Queremos ser libres o independientes? Hay que arriesgarse, hay que jugar a perderlo todo, en cada acto, en cada intermedio, en cada montaje, en cada ensayo.

Es nuestro derecho y nuestra gana intentar nuevos horizontes para el teatro, no nos basta lo que ya existe como patrimonio de unos cuantos. ¿Que quién da el dinero? ¿Que quién nos va a regalar o a rentar un espacio? ¿Cuántas antesalas, cuántas burocráticas sonrisas burlonas hay que resistir? No importa, eso es lo de menos. Lo prioritario es crear nuestro propio espacio para la creación y si ésta lo es auténticamente, jamás nos ataremos a ninguna dependencia. El día que dejemos de creer en la creación escénica como posibilidad artística, ese día perderemos nuestra independencia, nos enajenaremos de nosotros mismos.

Entrevistadora: Una vez reconocida la condición de grupo independiente, y como consecuencia del hecho mismo, ¿los integrantes del Sótano asumieron conscientemente los roles de trabajo fundamentales para el funcionamiento de la agrupación?

Teresa Rábago: Sí. Cuando desde afuera se identificó al grupo, sabíamos que ya éramos una entidad, quería decir que lo que sucede con nosotros vale, siempre y cuando diga **Taller del Sótano**. En 1994 el grupo es ya una entidad completamente identificada. En un acto de intuición

femenina me retiro del equipo por seis meses, para dejar que fluya otro tipo de energía, para que ellos tomen los roles que yo había asumido, pues ya me había convertido en una monopolista de todos los sucesos. Es muy importante saber en qué momento el grupo requiere de cierto aire, para que no recaiga en una sola gente todo, ni el beneficio ni la carga de trabajo. Los grupos no pueden anquilosarse, no pueden llegar al punto último de su estabilidad total porque ahí se mueren, tiene que fluir la gente y las ideas. Todo lo que yo hacía parecía una cosa verdaderamente espantosa, aterradora, enorme, ellos mismos ya están viendo que no lo es. Ellos creían que ir a hablar con alguien era un asunto muy complicado. Ahora ya hacen todo, sin necesidad de que yo esté presente.

Somos una asociación civil firmada ante notario público, vamos a ver para qué nos sirve, no sabemos manejarlo, pero habremos de aprenderlo. En la asociación civil estamos los fundadores. El grupo tiene una estructura, sigue siendo independiente porque en este momento, el día de hoy, sé que están metidos en un cuarto, en un salón prestado para ensayos, haciendo lo que se les da la gana con su teatralidad, con su capacidad creativa, con su ser artístico y humano.

Lo más importante de los grupos es el proceso, no los estrenos, nunca se sabe con exactitud ¿cuánto va a durar una temporada?, ¿cuánto vas a ganar?, ¿dónde te vas a presentar?, por eso esa no está la prioridad. Lo importante es que creer en el trabajo y preocuparte por saber cómo andas física, mental, síquica, emocional y espiritualmente.

Néstor Galván: La organización interna del grupo siempre ha sido de sobrevivencia. Como si en una travesía marítima todos los marineros y el capitán se hubieran echado de cabeza al mar dejando sólo a unos cuantos pasajeros en el barco y esto, sin saber absolutamente nada de

navegación, se las tienen que ingeniar para no naufragar. Así se han ido otorgando roles en este grupo, el que se trepó antes al barco siente que sabe más y desarrolla más actividades, el que se trepó al último espera un poco a ver en qué lugar estorba menos o si puede ayudar en algo. ¿Cuál es tu natural inclinación? Si es el trabajo intelectual o manual, si sabes hacer cuentas o si eres lo medianamente ordenado para llevar un archivo, pues colaboras en algo porque el objetivo colectivo es no sucumbir.

La base del **Taller del Sótano**, la constituían seis personas en 1994, entre éstas se distribuían los roles, pero sin que nadie dejase de colaborar con los demás. Esto ha constituido la relación de fraternidad entre los integrantes del grupo, el compartir todas las tareas sin que alguien se queje. Pero, al mismo tiempo ha ido desgastando a la gente. El esfuerzo y el tiempo invertido no es remunerado y la gente empieza a tener problemas económicos, problemas hogareños y la presión extrateatral comienza a hacer mella en la resistencia de los actores. La buena voluntad de navegar juntos se va mermando.

El proceso de un grupo independiente que no cuenta con los recursos propios está siempre limitado por los tiempos que marca la institución, por eso la dinámica interna siempre es cambiante; los roles van cambiando, nunca son duraderos. Dependerá siempre del compromiso pactado con quien haya otorgado el dinero para la producción.

Podríamos elegir ser un grupo auténticamente "underground", es decir, no depender absolutamente de nadie, ni de los críticos, ni del público, mucho menos de la institución. Lanzarse a la calle, al verdadero sótano de la ciudad, de la sociedad. El que quiera vernos que nos busque. Convertirnos en los apestados, no seguirle el juego al sistema, ser rigurosamente independientes, correr el riesgo hasta el fondo. Pero todos nosotros hemos sido educados bajo principios

pequeñoburgueses y aspiramos a ser reconocidos por el público que va a las salas de teatro, los que pueden pagar un boleto. Anhelamos el "éxito" que otorga el consenso de los "otros".

4.4 Repertorio.

Néstor Galván: El grupo aún no tiene infraestructura para pretender que los montajes que se realizan vayan configurando un repertorio. Ahora nuestro repertorio significa solamente un dato para el currículum. La obra que más se ha acercado a la constitución de un repertorio es **El Otro Exilio**, porque no es tan complicada de reponer, ni escénica, ni actoralmente. **Jardín de Pulpos** estaba encaminada hacia ese renglón. El problema con esta obra es el reparto, porque siempre que pensamos en su reposición, tenemos que invitar a tres actores más que no están en el grupo y nunca nos hemos dado a la tarea de trabajar para que esos personajes existan en el elenco estable del grupo. **El Taller del Sótano** ha regido sus destinos principalmente desde la óptica del director y en ésta no se ha contemplado la posibilidad del repertorio activo. Siempre ha sido más atractivo para todos un nuevo montaje o una gira que consolidar el repertorio.

Creo que llegado el momento de decidir la creación del repertorio, tanto **El Otro Exilio** como **Jardín de Pulpos** encabezarían la lista.

Para poder establecer un repertorio la infraestructura económica es fundamental. Un ingreso mensual que permita a los actores dedicarse por completo al grupo; una cantidad de dinero para adquirir una bodega y poder guardar decentemente todas las producciones que se van

haciendo. No tener que rehacer casi toda la producción cada vez que la vayas a vender porque las cosas se arrugaron, se rompieron o se perdieron.

1. **Alicia** (1989-1990), autoría y dirección de José Acosta Navas. Actúa Teresa Rábago. Escenificación realizada en el sótano de una vieja casona.
2. **De nota roja**, de José Acosta. Actúan Teresa Rábago y Arturo Ríos (1991). Un tratamiento sobre el mito de Medea, buscando adaptarlo a la época actual.
3. **El Otro Exilio, Homenaje a Albert Camus** (1992). Autoría y dirección de José Acosta Nava. En el marco de la Primera Convocatoria de Teatro 1992 (IMSS, ISSSTE, INBA).
4. **Jardín de Pulpos** (1993) autoría y dirección Aristides Vargas. Obra original del grupo Malayerba del Ecuador.
5. **Fuga en Mí** (1995), autoría y dirección de José Navas Acosta.
6. **Amor de Luna**, (1995-1996), autor Rosa Sabugar y Acosta, director José Acosta Navas. Obra dirigida al público infantil.

4.5 Actividades Pedagógicas.

José Acosta considera a **Taller del Sótano** como un espacio de investigación en sí mismo, sin tiempo y espacio concretos, los elementos pedagógicos que tienen que ver con la experimentación aparecen mucho mejor expuestos cuando el director habla de los elementos artístico-teatrales. Para Acosta Navas, en este momento no existe la necesidad de formar escuela, esto insistimos se debe, por un lado, a la corta edad del grupo, y por el otro, a esa especie de ejercicio que pone en duda

la vigencia de un grupo en el que, invariablemente, a lo largo de los años se diseña un perfil pedagógico que organiza y direcciona las actividades de una agrupación.

4.6 Elementos artístico-teatrales.

José Acosta: Ahora me preocupan mucho los orígenes del teatro. Cuando estaba en la Universidad no me importaba, decía bueno qué más da cómo fue el teatro hace cinco mil años, de qué me sirve. Pero ahora me cuestiono mucho esto porque en aquella época seguramente el teatro satisfacía una necesidad espiritual en el público. Si actualmente el público no acude al teatro es porque no encuentra la satisfacción o no percibe la necesidad. En el Sótano nos proponemos, no quiere decir que lo logremos, hacer un teatro que vuelva hacia allá, no a los orígenes, a la forma original, pero sí que recupere este vínculo, esta comunión con el espectador. Este es un camino lleno de incertidumbre, lo mismo puedes hacer un montaje maravilloso y haberle dado al clavo y en el siguiente tener un fracaso espantoso, es que no nos atenemos a lo que ya funcionó. **El Otro Exilio** es una estructura que nos permitiría seguir trabajando por allá, pero no lo hacemos porque necesitamos seguir aprendiendo, seguirnos cuestionando. Si nos detenemos en que ya encontramos cómo, vamos a empezar a repetirnos y nos puede ocurrir lo que a muchos grupos independientes: el estancamiento y a la vuelta de diez años ya no hay nada que proponer, porque se han acomodado en una forma de hacer el teatro, con un cierto sector del público y ya pueden estar bastante cómodos.

Entrevistadora: ¿Estarías pensando en la necesidad de repensar los procesos empleados por otros grupos -quienes cuentan con más de diez años de trabajo continuo- los cuales al adoptar sus específicas metodologías de trabajo se reconocen como entidades con definición, en cuanto a estilos o escuelas? ¿Ustedes no estarían en la posición de crear un tendencia, un estilo que los defina?

José Acosta: Yo creo que eso se va dando. Todo tiene que ver con una visión del mundo. Yo no digo que las cosas deberían de ser de una forma o de otra. Te puedo hablar de lo que nosotros hacemos, porque estamos buscando cómo alcanzar la síntesis. Por ejemplo, no trabajamos el realismo porque pienso que vivimos en una época demasiado bombardeada por estímulos en donde la información corre a una velocidad enorme. Me pregunto si uno necesita saber la historia de una madre para sufrir el dolor de ella cuando el hijo muere. ¿Qué tal si simplemente nos enteremos de que son madre e hijo y vemos el dolor auténtico que la actriz nos puede comunicar? Nosotros nos movemos por esta línea y esto va modificando nuestro lenguaje (lenguaje estético a nivel de imágenes) y también nuestro trabajo a nivel actoral; esto determina cómo ir evolucionando en emociones, en tránsitos, en mantener abierta la conciencia del espectador, como lo pensaba Brecht.

Ante esto alguien podría decir que ya se hizo en los años setentas. Todo se ha hecho, la cuestión es el cómo, el qué, el cuándo, dónde, a quién, para qué se hacen las cosas. No por ser un grupo que trabaja en la experimentación teatral podemos negar todo lo que otros investigadores han hecho antes. ¿Entonces de qué nos alimentamos, qué proponemos? Cuando alguien me dice que lo que hago ya se hizo, yo digo sí y qué. Entonces, ¿el realismo ya no podría hacerse? Porque lleva haciéndose por más de cincuenta años, entonces, ¿ya no se podría hacer todo lo que fuera

realista? En cambio, cuando se toman hilos de otros investigadores inmediatamente se dice ¡ay, eso se nota que es como tal! No lo negamos, estamos abiertos, aprendiendo del mundo, de toda la gente que va adelante de nosotros, hacerlo de otra manera sería como cerrarnos y creernos genios, no lo somos. Somos trabajadores del arte escénico.

Cuando inicia un proyecto yo no sé ni qué personajes van a ser ni cómo tienen que ser, los vamos construyendo juntos, los actores y yo. No hay algún imperativo por llegar a alguna parte simplemente estamos investigando en nosotros mismos la condición humana y mostrando el resultado, compartiéndolo con el público. No como una forma de deber ser, sino como una posibilidad de vivir de otra manera. Y aquí considero que el espectáculo solamente es complementado por la imaginación, la experiencia, la cultura (me refiero a lo que se ha vivido, no lo que se ha leído) y en ese momento se establece una comunión. Pero el público no está acostumbrado a eso, ellos quieren todo digerido; no sé por qué el teatro tiene que entenderse, si no se entiende la danza, la música, la arquitectura, pero el teatro sí. La gente considera pensar como un fastidio, una carga, no como una forma de entretenerse, de meterse a un mundo ajeno e indagar qué está ocurriendo en el escenario, qué está ocurriendo en mí, de acuerdo a mi vida, a mi experiencia. Por el contrario, la gente necesita que la lógica formal le diga que esto es rojo o azul. Eso nos aleja del público y es cuando me dicen que debería de hacer otro tipo de teatro, para que jalara más, pero yo pienso que van a jalar a una forma de percepción y de vida que a mí no me interesa que jalen.

Néstor Galván: La aportación más importante y trascendente del proyecto el Sótano, y que de alguna manera ha ido germinando en todos los posteriores montajes del grupo, fue la de iniciar un proyecto con una hipótesis de trabajo que se trata de demostrar durante el proceso del montaje

y sus representaciones al público. El punto esencial consiste en que el público logrará ser atrapado si lo que ocurre sobre el escenario son emociones vivas que lo fascinen y le abran la puerta a una identificación para penetrar al viaje del actor. Si esto ocurre así, el resto de los elementos teatrales pasan a una esfera inferior de importancia. Para lograrlo, el actor es el sujeto de interés del director lo cual le permite hacerse dueño del material dramático, reconstituyéndolo en base a improvisaciones, en un proceso de retroalimentación mutua, a través de los textos ya escritos, imágenes y todo tipo de estímulos que no necesariamente son dramáticos en sí. Al mismo tiempo, se prescinde de otros elementos ajenos al actor, como la escenografía, la iluminación, la música grabada, etcétera.

Durante una segunda etapa de desarrollo de la hipótesis, se cayó en cuenta que los elementos teatrales que rodean al actor, no sólo no le son ajenos, sino que son parte intrínseca al hecho teatral.

Para el montaje **De nota Roja** se incorporaron dos actores más atraídos por este tipo de trabajo, con lo cual se van dimensionando los hallazgos de este lenguaje, sin que lleguen a una definición radical.

Para el tercer montaje, **El Otro Exilio**, las incipientes pistas dejadas en el montaje anterior se definieron con mayor amplitud. Se tuvo que plantear el equilibrio escénico, el tono de las escenas, así como el ritmo de la obra. Otro elemento importante fue el manejo del tiempo, en el sentido de que la obra no transcurre anecdótica y linealmente, sino a partir de los recuerdos del protagonista (Camus apócrifo y a punto de morir), se narra la historia de cualquier ser humano. La problemática de llevar esto a escena obliga a la utilización de un lenguaje casi cinematográfico, plagado de *flashbacks* y saltos en el tiempo, donde la integración de un sofisticado diseño de luces

y música confluyen para la creación de una estética propia, sencilla y elegante, que desde entonces caracteriza al grupo.

A partir de este momento el grupo hace consciente la necesidad de permanencia, con el objeto de no perder los logros obtenidos: un lenguaje eficaz y un equipo humano valioso.

En **Jardín de Pulpos** el método desarrollado por nuestro equipo de trabajo permitió que el director argentino Arístides Vargas, pudiera realizar su concepto escénico en dos meses de trabajo intensivo

Amor de luna nace a los cuatro años de formado el grupo. Los integrantes del grupo incluyen sus necesidades familiares dentro de los planes de trabajo. La convivencia con los hijos de algunos de los miembros del grupo, crea la necesidad de abordar un trabajo especialmente dedicado a ellos. El principal enemigo a vencer: la tradición comercial de lo que se considera teatro infantil. ¿Cómo proseguir nuestra ruta estética, ahora dirigida a ese público? ¿Cómo pelear contra tantas obras para niños llenas de presupuesto y de *clichés* que devienen en éxitos económicos ya probados por todos? El propósito fundamental era establecer una comunicación con la inteligencia de los niños. Incorporamos aquellos temas que suelen ser de ámbito exclusivo del mundo adulto: la guerra, el *stress* cotidiano, la soledad, la fuerza de voluntad, el perdón, la amistad y el orden cíclico que gobierna la naturaleza. El trabajo corporal de los actores que ya es un sello característico del grupo, fue nuestro caballo de batalla, incorporamos música en vivo, canciones y efectos visuales que no por pobres menos efectivos.

Fuga en Mí. Aquí se ha procurado volver al camino de los riesgos, por lo que se prescindió absolutamente de una historia, de un texto dramático y se retomó la hipótesis de una manera más contundente: el actor es quien carga con el peso casi total del montaje. Se diseñó una

atmósfera sonora, "música", que se genera a partir de todos los sonidos presentes en la escena y la incorporación de elementos musicales, en este caso acordeones que son ejecutados por los actores. Los personajes, los diálogos, las circunstancias, fueron producto de las improvisaciones realizadas durante el proceso de ensayos. El punto de partida esencial lo constituyó una serie de reflexiones filosóficas del director-autor, mismas que tuvieron que ser teatralizadas por los actores. La idea fundamental era ofrecer un espectáculo no tradicional accesible al público. Al igual que en los montajes anteriores, la historia no se adivina en la primera lectura, sino que se encuentra oculta en el segundo plano, tomando el lugar preponderante a la percepción del espectador, una serie de imágenes o postales nostálgicas que son compartidas inconscientemente por todos. Demostrar que todos los hombres estamos hechos de lo mismo, era parte de las premisas del concepto general. Por primera vez, un proyecto escénico del **Taller del Sótano** se ve cargado de un humor que nos permite abordar temas delicados con gran potencia de penetración.

Improvisar

Néstor Galván: Primero el director da pautas, genera sus necesidades de expresión, ofrece su visión del mundo al resto del equipo hasta ir acordando líneas de trabajo; lecturas, confrontación de lecturas, imágenes, lluvia de ideas. Luego se pasa a la etapa de las improvisaciones en la que se encuentran presentes el director, el escritor y los actores. El director plantea una improvisación que parte del material de lectura analizado o con base alguna imagen o idea que se intuye, se plantea una hipótesis y los actores se lanzan a descubrir las posibilidades dramáticas. Autor y director toman notas de las improvisaciones, se las llevan y las retrabajan en privado. Regresan al día o la semana siguiente y plantean, a su vez, una escena dramática; los actores retoman su improvisación, ahora retocada por la pluma del autor, y vuelven a improvisar; se verifica si la

hipótesis fue verdadera o no y se va seleccionando el material. Después de intensa etapa de trabajo, se reúne todo el material seleccionado, entre el director y el autor, estructuran dramáticamente cada una de las escenas seleccionadas hasta lograr darle la coherencia escénica a todo el material y tener lo que se considera el texto o la obra.

En la etapa siguiente se corre toda la obra varias veces tal y como quedó improvisada. Después, el director ajusta, cambia de lugar o elimina algunas escenas; se entra a la etapa del montaje en sí. Luego viene el problema del vestuario, la utilería, la escenografía e iluminación hasta llegar al estreno.

Idealmente todo está planteado, pero en la práctica ocurren imprevistos, el tiempo termina por echarse encima, de modo que en el mismo día del estreno ocurren cambios en la estructura, aparece una escena nueva, se elimina otra o se cambia de lugar alguna más.

Uno de los principales problemas de este método es el actor. El director cree que por el hecho de haber improvisado muy bien una escena el actor ha resuelto el problema. No se explica por qué en escena, durante la representación esta brillantez se va perdiendo hasta de plano quedar como una escena cualquiera, llena de *clichés* y falta la frescura con la que se improvisó. Al paso del tiempo, con la experiencia de otros montajes, se llegó a la conclusión de que faltaba una etapa de trabajo en el supuesto método. Descubrimos que la improvisación y el montaje son dos cosas diferentes, cada una con lenguajes distintos; no se puede insertar una improvisación tal cual en la estructura dramática. Al momento de quedar conformado el texto, tendríamos que empezar desde cero a enfrentar la obra. Apropiarse la obra como si no hubiera sido improvisada por nosotros. Pero la eterna falta de tiempo siempre conduce a la precipitación y si el actor no ha llegado hasta el fin de su trabajo se intenta pasar por alto ese "pequeño detalle". El actor tiene que comprender

la totalidad del montaje y no sólo fragmentariamente. Para ello, es necesario que el texto esté definido con anticipación. El actor requiere de suficiente tiempo para dialogar con su material.

En cuanto a la dirección de actores, grandes y costosos yerros se cometieron. En principio, la línea a seguir era la de la total libertad para que cada función fuera diferente, no repetir de memoria los textos ni los movimientos; descubrimos que cada uno de los actores, en apariencia, tenía la libertad de cambiar y de ajustarse a los cambios propuestos por el compañero, pero lo único que ocurría era que unas funciones eran muy brillantes y otras un fracaso. El actor no sabe qué hacer con la libertad, está constreñido a lo que el director señale como camino; esto, ha sido un gran obstáculo para el desarrollo pleno de los conceptos de la dirección. La gran lección es que en la medida en que un actor se sujete a un marcaje o a una partitura de acciones físicas, entonces tiene la posibilidad de liberarse; lo que cambia a diario, no son los movimientos, ni las palabras, sino los estímulos, las imágenes. Si no existe nada a lo cual sujetarse, si existe una libertad plena y total, a priori, no hay posibilidad de libertad escénica. Si el actor no encuentra la inspiración durante una función, sabe que puede acudir a lo que está trazado, al acuerdo colectivo.

El proceso en **Fuga en Mí**, fue uno de los más desgastantes para el grupo, porque las relaciones director-autor habían llegado a niveles de poca paciencia. Sumando a esto se puede observar que el caos imperante en el método seguido terminó por eliminar aquella disposición, confianza, amor y entrega mutua que antes había. Al mismo tiempo el grupo se enfrascaba en la difícil tarea de desentrañar los misterios filosóficos y dramáticos de los postulados del director-autor, estaba obligado también a descubrir el método de trabajo a seguir. La ecuación planteada para este montaje era del último grado de dificultad: no sólo era improvisar para indagar personajes, imágenes, emociones, sino también había que encontrar circunstancias, personajes,

diálogos y trama. Por parte del director-autor se intentó establecer el caos como un postulado de creación: ¿por qué todo tiene que ser entendido racionalmente? Probablemente él tenía la razón y ahí queda el montaje para corroborarlo, pero a costa de una de las crisis más fuertes que el grupo ha vivido, tres de los actores que conformaban la plantilla fuerte quedaron fuera del montaje. Se puede especular y esgrimir justificaciones de otra índole, pero en el fondo se desató una lucha interna contra la falta de tacto y sensibilidad para trabajar con los actores.

El director-autor realiza cotidianamente un diario de trabajo en el que va anotando su poesía personal, su filosofía de la vida, sus problemas con la comprensión del mundo, sus más caros anhelos, sus más dolorosos fracasos, una bitácora de navegación. El director-autor juntó todo ese material a manera de enunciados, tal cual lo escribe uno en su diario, pensamientos escritos, y así lo pasó al grupo, para que éste a su vez, lo fuera traduciendo en drama, en escena. Es interesantísimo el proyecto, pero siento que requiere de una madurez mucho más alta que la que el grupo posee. Una madurez artística y humana que sólo se consigue con la fuerza de voluntad para saber qué es lo que se pretende artísticamente. Creo que el actor se está quedando rezagado por los planteamientos del director-autor. Mientras que el director plantea una ecuación del último grado, el actor a duras penas cuenta con los dedos para resolver una operación matemática. Para resolver ese problema fundamental el director no cuenta con otras herramientas más que su labor de convencimiento, los actores no cuenta ni siquiera con el tiempo necesario.

4.7 Estrategias económicas para el desarrollo y permanencia de un proyecto teatral.

Entrevistadora: Para poder llevar a cabo los proyectos es necesario diseñar estrategias para sobrevivir al proceso, ¿cuáles han diseñado ustedes, cuáles les han funcionado?

José Acosta: ¡Uy!, te puedo hablar de todo lo que no nos ha funcionado. Siempre hemos creído que hemos fallado en las estrategias de promoción, nunca hemos tenido las adecuadas porque no nos hemos dirigido al público al cual consideramos le puede interesar nuestra propuesta artística. Nunca hemos llegado a ellos porque no tenemos una infraestructura atrás que nos permita hacerlo. Aquí todo lo hacen los actores, ellos van y reparten la foto, escriben el boletín de prensa. Si queremos saber qué personas vienen para saber qué les pareció, qué opinan, no para entrar en el terreno de las concesiones, sino para saber qué pasa con el público, qué piensa, no nos da tiempo, no tenemos posibilidades ni recursos.

Mucha gente que ha pasado por el grupo ha tenido que irse porque no encuentra las condiciones económicas para comprometerse a permanecer durante años con un grupo, con un trabajo tan arduo y tan poco remunerado. Eso nos ha fallado. Dificilmente hemos podido saber cuál es el montaje que sigue para el grupo, hay una especie de discontinuidad en nuestro trabajo porque tampoco hay un plan de trabajar juntos toda la vida. Ha sido un decir: ahora hay este montaje ¿quiénes le entran?.

Entrevistadora: A juzgar por la dinámica de trabajo y los resultados comprobados por aquellos grupos, con una experiencia de por lo menos diez años de actividad en conjunto, parecería que aquellos apuestan por una independencia que sienta sus bases si bien en su ideología y en su propuesta artística; también, y sobre todo, en la definición de un proyecto económico susceptible

de sostener el hacer artístico, lo que yo llamaría la capacidad autogestiva. La autogestión no sería más que tratar de acercarse las propias herramientas económicas y materiales para garantizar el desarrollo y permanencia de un proyecto. Tú qué pensarías, ¿habría que seguir insistiendo por estos caminos o aparecería alguna otra alternativa que en combinación con las instituciones, pudiesen garantizar los medios para proveer la infraestructura necesaria a todo creador?

José Acosta: A veces pienso que la planeación, la estrategia adecuada y el ordenamiento perfecto de todo lo que tiene que ver con la infraestructura, con la autogestión te obliga a estar haciendo un cierto trabajo permanentemente. Y cuando pienso lo contrario, es como si tuviera el compromiso de estrenar una obra para dentro de cuatro meses, pero ¿qué obra, realmente me interesa? ¿A la gente del grupo, al Taller nos va cuestionar? Es como preguntarse ¿para qué se hace el teatro? me tendría que ir hasta allá. Yo hago el teatro para entender más de la vida, no lo hago porque entienda más. En los procesos voy entendiendo, me voy cuestionando y descubriendo cosas lindas, también, pero eso no puede ser calculado. De enero a febrero vamos a hacer esto y de marzo a mayo vamos a hacer esto otro. Sin embargo, creo que para sostener la independencia, para sostener a un grupo necesitas de estrategias y dineros. Entonces es como una contradicción, como una necesidad de estabilidad, de planeación, de estrategia, y por otro lado, preguntarse cómo lograr todo esto.

4.8 Sede/Foro.

José Acosta: No tenemos un centro de operaciones, un lugar en donde ensayar. Tenemos que andar como gitanos, cargando cosas de un lugar para otro, porque los espacios que cordialmente nos ofrecen los prestan determinados días. Hemos ensayado en todo México. Desde luego éstas no son las condiciones óptimas para el desarrollo del trabajo. Uno puede ver el teatro europeo y preguntarse ¿por qué los actores y los directores de allá son así de maravillosos? Porque las condiciones de trabajo son otras.

Si nosotros pudiéramos contar con un lugar en donde se empieza a trabajar a las diez de la mañana y se acaba a las ocho de la noche, sería lo mejor. Y que todas esas horas se ocuparan no en estar ensayando la escena, sino de seminarios de psicología, de antropología, de historia, de danza, de acrobacia, de esgrima, de tiro al blanco, de ajedrez; no sé cuántas actividades se le pueden dar a un actor para que se forme integralmente. Es como pedir a un actor que tenga un trabajo emotivo enorme, un abanico de posibilidades maravilloso, cuando toda su vida ha estado llena de pisotones, apachurrones, complejos y traumas, de falta de liberación.

Creo que ningún grupo de teatro tiene las condiciones óptimas. Aunque recibas ciento cincuenta o doscientos mil pesos no garantiza la producción. Puede pensarse que es mucho, pero si consideras que hemos trabajado en un montaje siete u ocho meses, y haces el pago de todos los gastos, viene quedando nada.

Siempre hemos querido un lugar para trabajar, pero ¿qué lugar?, ¿va a ser el que nosotros queramos o va a ser el que se pudo? Y resulta que es el patio de atrás de una casa al que le pones techo, eso te condiciona a que hagas determinado tipo de teatro, no el que tú quieres, sino una

obra que se pueda adaptar a un espacio determinado. Entonces tener un espacio te va limitando si no es el espacio ideal. ¿Cuál sería? A lo mejor un teatro como El Galeón, con todas las posibilidades de jugarlo a la italiana, arena, isabelino, usar telones o no, o de que el público se mueva por el espacio, en fin. Cuando un grupo por fin consigue un espacio para establecerse, pienso que de alguna manera se incorpora al *stablishment*. No quisiera que pareciera una crítica a los grupos que lo han hecho, porque también me encantaría hacerlo, simplemente hablo de los pros y de los contras. Lo que pasa es que a veces nos cuesta mucho trabajo encontrar los pros, o tampoco queremos ver los contras.

Néstor Galván: A todos nos encantaría tener una sede, pero existe el prejuicio de sentir que nos estamos vendiendo, o que nos estamos condenando al infierno que significa administrar un lugar, en vez de ocuparse sólo de la creación artística.

Si la política cultural continua favoreciéndonos -o sea, si nuestros cuates permanecen en el poder-, no sería raro que muy pronto tuviéramos una sede. Entonces el proyecto de grupo independiente, románticamente entendido, se vendería abajo para dar lugar a una compañía profesional a la que se le exigiría todo y aunque la compañía pudiera responder con todo, la exigencia crecería hasta lo imposible al grado de defenestrarnos y lanzarnos de nuevo a la calle.

La sede tendría la ventaja de que el público que se va creando alrededor del **Taller del Sótano**, puede ir identificando no sólo las obras, sino también al grupo y a su sede. Aunque no se escenifique ninguna obra, la sede, permanentemente te hace estar presente.

La sede implica crecimiento, y crecer siempre da un poco de miedo. A veces, preferimos seguir siendo el "romántico grupo de actores esforzados que, como gitanos, deambulan por los rincones de la ciudad pidiendo la limosna de un espacio donde trabajar". Es latente el temor de

que al crecer se pierda la capacidad creadora, el entusiasmo vital que te da la falta de responsabilidades aún más grandes.

4.9 Autorreflexión.

José Acosta: El resultado del trabajo del grupo ha sido muy sabroso, nos ha permitido viajar, estar en festivales, en México, en E.U., en Centroamérica, en Sudamérica y nos ha ido bien, la gente allá nos ha recibido muy cordialmente. Sí me preguntas cuál es el futuro del **Taller del Sótano**, te digo que no lo sé. ¿Qué pasa con los actores, con el público?, ¿y ahora qué sigue, qué queremos hacer?, ¿queremos hacer algo todos los que estamos o ya no queremos o ya estamos cansados también? Sin embargo, sentimos que hay que seguir jalando la carreta porque el **Taller del Sótano** logró de repente cierto sitio dentro del teatro mexicano y entonces ¿hay que seguir con eso, hay que cargarlo?, pues tampoco...

Entrevistadora: ¿No es demasiada persecución?

José Acosta: Sí, hay cierto delirio de persecución y de tener que estar trabajando. En esto que te digo: yo hago teatro para entender la vida, entonces cada cuánto puedo estar haciendo teatro con un grupo que a mi me interesa, no lo sé... Mira, yo me voy dentro de una semana a Culiacán a dirigir un montaje, son otras condiciones, desde luego haré lo mejor y compartiré lo más con aquél grupo. Pero el grupo de experimentación, de lenguaje, y de investigación es éste. Aunque yo tampoco puedo estarme sacando de la manga un montaje cada seis meses, porque no es cierto que hemos aprendido y asimilado y reflexionado nada, entonces nos empezáramos a repetir. De

repente la gente del grupo está cansada y otra vez viene el cuestionamiento, ¿hacemos otro montaje, están dispuestos a subirse a otro barco que no sabemos a dónde va a llegar, durante otros seis, ocho meses, un año y a dedicarle cuatro o cinco horas diarias a esto a ver qué pasa?. La gente también tiene derecho a decidir que quiere otra forma de vida, hacer otras cosas, o hacer otro tipo de teatro o cine o televisión. Por eso la puerta tiene que estar abierta permanentemente para que verdaderamente nos sintamos independientes. Si firmamos un contrato de trabajo para los próximos diez años nos hundimos.

Entrevistadora: ¿Podría decirse que la dinámica de vida del **Taller del Sótano** se rige por la incertidumbre, esa que hace un nudo en la garganta, pero aun así con el deseo de estar en escena?

José Acosta: La incertidumbre es como es la vida. Lo que pasa es que esas son cosas que tampoco queremos ver, pero la vida es incierta y hay que vivirla. A Culiacán me voy ahora con mi esposa, con mis hijos, los vamos a cambiar de escuela y nos vamos tres meses allá todos a vivir una aventura, un viaje, ¿a ver cómo es la vida? Todo lo nuevo nos llena de pánico, vivimos la incertidumbre como es la vida, mientras aquí está otro montaje más del **Taller del Sótano**, quizás venga otro, quizás no, a lo mejor dirige otra gente, no sé qué va a pasar, pero no es tan dolorosa esta incertidumbre. Si hay coincidencia una vez más ¡pues entremóslle!, ¿no coincidimos?, no tenemos que trabajar a fuerza, al contrario. En cambio los grupos en cuanto van adquiriendo prestigio sienten que por fin ahí pueden echar las anclas. Yo provoco a que los actores vivan, ¿cómo ser mejor actor si no se vive más, si no se conoce toda la condición humana, desde todas sus posibilidades y sus procesos vitales?

Néstor Galván: La crisis significa cambio, crecimiento o estancamiento y disolución. El **Taller del Sótano** vive ahora una de sus crisis más profundas. Tiene que resolver si quiere sobrevivir o

no. El director, que había sido el encargado de dar los rumbos estéticos del grupo, estará fuera durante un año. El resto tiene que decidir si le interesa continuar dándole vida al proyecto, al sueño común: *hacerse cargo del Taller del Sótano*. Ha habido mucha retórica romántica, producto de la poca capacidad para generar una visión artística de la realidad. De pronto se percibe que se está en un grupo únicamente porque nadie obtiene trabajo en otro lado, o por el *status* que se consigue estando en uno de los pocos grupos independientes más exitosos del país.

Hay que cambiar las coordenadas de pertenencia. Hay que reordenar los métodos de trabajo. Se debe sanear la comunicación intergrupal. Es necesario extirpar los pequeños cánceres que todos arrastramos al interior del grupo, producto de nuestro inevitable contacto con la realidad. Se dice que en el medio ambiente teatral existe un canibalismo brutal que impide que la estirpe se congrese. Erradicar este tipo de convivencia sería una prioridad, porque si no, de qué sirve estar encerrados en un grupo, embarrándonos unos a otros de las enfermedades y vicios del exterior.

Es verdad que cada uno de los montajes han sido catalogados por la crítica especializada y por el público en general de "exitosos". Siempre se refieren al Sótano como el grupo ejemplar, pero siempre queda la duda, ¿a costa de qué? A costa de la pérdida del espíritu divino, que es la única cosa que nos hace ser uno con todos en el escenario. El *Taller del Sótano* es un espacio que debe preservarse contra viento y marea como un lugar de experimentación, no como una escuela de formación. Pero para experimentar hay que tener horas de vuelo, hay que tener una visión muy particular de la realidad, se debe tener un punto de vista sobre todas las cosas, estructurar un proyecto personal de lo que queremos ser como individuos y como grupo.

Los horizontes que se nos presentan en este momento están tamizados de incertidumbre, estamos viviendo cambios sustanciales y eso, habla bien de los intereses del grupo. El grupo es joven aún y ha pagado un poco caro la osadía de insertarse en el mundo artístico teatral en tan breve tiempo. A punto de desintegrarse, los elementos clave del **Taller del Sótano** se toman un respiro, un espacio para la reflexión de lo que ha sido este transcurso grupal y la esperanza está firme en regresar con nuevos bríos, enriquecidos con otras experiencias fuera del ámbito protector del grupo. Se tiene la intuición de que es obligatorio correr el riesgo de desaparecer como entidad, a fin de reafirmar su existencia, su autenticidad, nuestra necesidad de permanecer y proseguir como un conjunto. Una de las fórmulas de subsistencia como unidad ha sido la gran capacidad humana de todos los integrantes para relacionarse unos con otros, de perdonar y ser perdonados, de cometer libremente todos los errores, porque si no nos permitimos equivocarnos, no podremos comprender la totalidad; hay que mostrarse unos con otros tal como somos, con defectos y virtudes, entregarse apasionadamente al sueño común de aportar nuestro potencial creativo desde estructuras y formas distintas de las ya conocidas: no por afán *snob*, sino como una urgente necesidad individual, que es lo que nos ha hecho pelear contra nosotros mismos, contra los obstáculos que se presenten para salvaguardar a la estirpe, la raza en extinción -aparentemente- de teatreros; linaje que hemos heredado desde los abuelos de Grecia. Eso significa un honor y un placer que difícilmente otro tipo de intérpretes podrá sentir nunca. Nuestro sueño común: hacer el teatro que se ponga en contacto con el alma de los espectadores para que juntos, creadores y público, nos elevemos, aunque sea por un instante, hasta alcanzar un destello de la divinidad; ¿para qué?, para sentirnos menos abandonados, para compartir la soledad y la incertidumbre.

5. Recapitulación. Consideraciones finales.

El conjunto de testimonios anteriores nos permite tener una referencia directa de la situación vivida por los grupos del teatro independiente durante quince años (1980-1995), tiempo caracterizado por el deterioro económico, la transformación social y política en el país, así como por una latente inquietud y dedicación de los teatristas por elevar el nivel de calidad y sus propuestas artísticas.

La voz de nuestros protagonistas trae a nuestra atención un tema que no es solamente de interés de los grupos entrevistados. Creemos que ofrece también un camino para entender la importancia de este tipo de teatro en los años finales del siglo XX. Aunque el teatro independiente pasa por una especie de redefinición, parece hacer referencia a la realidad de la que se desprende, a partir de la pluralidad de visiones teatrales.

A través del relato, la primera voz de los informantes, se nos ha proyectado hacia un pasado reciente (años 80 y 90) en el cual la manifestación del llamado teatro independiente, se vivió de manera muy singular por cada agrupación, pero al mismo tiempo resulta una muestra representativa sobre el mismo fenómeno. Los grupos que hemos entrevistado tienen una historia de más de cinco años trabajando en conjunto, las experiencias sistematizadas bien pueden referirse a más de un grupo, de ahí que constituyan la representatividad de este objeto de estudio.

Lo valioso del capítulo es que resalta las peculiaridades en cuanto a enfoques, por parte de cada testimoniante. Así pues, y en cuanto al tema central, mientras para **Contigo...América** ser independiente constituye un bastión de lucha no sólo ideológica, sino social (humanista) y evidentemente artística, en la que cabe la adaptabilidad a los tiempos actuales, con lo que asume

la búsqueda renovada de estrategias de interacción con la institución oficial; para el grupo de **La Trouppe** su proyecto artístico no se determina tanto por esta definición, sino por el trabajo en sí mismo, con el cual ha ido demostrando a lo largo de los años la validez de su autonomía como pequeña empresa teatral. Aquí no importa ser o no reconocidos como independientes, es decir legitimados, cuando lo fundamental aparece en la actitud de sentirse y saberse como tal, y en concretizarlo en las relaciones cotidianas de trabajo. Por su parte los **Actores del Método**, como agrupación no parece tener claridad respecto a la independencia teatral, aunque reconocen la autonomía ideológica y artística de su propuesta, también aspiran a la comercialización de su producto estético. Aquí parece estar ausente una definición de fondo sobre lo independiente, para el director del grupo es un estigma serlo, ya que el teatrista independiente es aquel que está segregado y olvidado de los presupuestos culturales, como ellos. En la actitud y la acción cotidiana **Actores del Método**, resulta un grupo independiente porque define, defiende e impulsa su lucha de acción teatral a partir de sus postulados artísticos. Por otra parte, el grupo **Taller del Sótano**, a pesar de tener una claridad absoluta acerca de lo que representa ser independiente como actitud y filosofía de vida, emparentándose con los enfoques aportados por los grupos anteriores, no muestra la misma claridad para definir los destinos y proyectos de su grupo. La razón estaría en la *"poca edad"* del grupo, luego entonces falta de madurez del proyecto y de cada uno de sus integrantes -como grupo-, para definirse en este sentido.

Ahora bien, en la etapa de análisis de los testimonios hemos detectado ciertas palabras, que pueden ofrecer una clave para la interpretación de las diferentes experiencias refiriéndose al mismo asunto: la vida en el teatro independiente.

La **incertidumbre**, factor determinante que invariablemente acompaña a un teatrista independiente. Causada en primera instancia por la falta de infraestructura y presupuestos y que se extiende al terreno de lo simbólico, cuando se acepta vivirla como motivo que activa el potencial creativo, dando fuerza y consolidación a un proyecto creador. Entonces la incertidumbre se incorpora a la vida del teatrista como un factor de motivación que le permite sobrevivir, lo cual no quiere referirse únicamente al aspecto económico; incluso se expresa que pese a ella el acto creativo conlleva una ganancia espiritual, emocional, inmaterial que amortigua el problema económico.

Acostumbrados a lidiar con la incertidumbre los teatristas independientes atentan continuamente contra el equilibrio de la vida, sistemáticamente demandado por todas las instituciones (educación, familia, iglesia) que norman la vida y exigen al individuo ser un sujeto social estable, es decir, que tenga un trabajo productivo para la sociedad. Con su postura de vida y de creación los teatristas entrevistados parecen contradecir lo anterior. Baste recordar que en casi todas las autorreflexiones queda como colofón seguir apostando por esto a pesar de los pesares.

En correspondencia con lo anterior aparece otra clave: la **humanidad**, referente de todos los creadores teatrales de nuestros testimonios. Tanto desde la óptica del amor al ser humano, como desde la crítica al propio hombre, con ganas de hacerle caer en cuenta que el rescate de lo fundamentalmente humano es lo principal en mitad de un mundo irracional, conformista, violento, y desenfrenadamente depredador.

¿Será esta la razón que subyace a la decisión de formar un grupo de teatro? ¿Será acaso el grupo -célula básica de un proyecto-, el que estará ejemplificando la alternativa social en el trabajo colectivo? Para pertenecer a un grupo ha de manejarse un sentido de conjunto, lo

estrictamente individual no funciona. En los grupos de nuestro estudio es obligada la referencia al trabajo colectivo, a la importancia de la suma de saberes, suma de esfuerzos para concretar un logro común, sobre todo, expresado necesariamente en la puesta en escena. Esto deviene en una especie de educación por lo otro, más allá de lo mío, está el proyecto del otro, los otros, que es mío a fin de cuentas. En el resultado final veré expresado mi deseo individual, en la conclusión (la obra de teatro) reconoceré mi propia conclusión. De esta manera un grupo me brinda la posibilidad de ser y hacer en los otros, para los otros y por supuesto para mí. Para hacerlo deber haber un conjunto de elementos, humildad, voluntad, dedicación, o como dicen nuestros informantes, amor a esto, al teatro; o sea a los hombres y mujeres, la humanidad. Sin la emoción viva, sin el sentido de verdad, recursos que todos los teatristas ejercitan a diario, y en los que coinciden quizás con diferentes acercamientos o nombres, nada de esto sería posible.

CAPITULO 3. ANÁLISIS DEL TEATRO INDEPENDIENTE DESDE LA PERSPECTIVA QUE OFRECE LA SOCIOLOGIA DE LA CULTURA

1. Introducción.

En el presente capítulo se pretende a través del análisis, comprobar la hipótesis rectora de nuestra investigación, la cual asume que actualmente en México no existe un movimiento de teatro independiente. En el primer capítulo hemos podido observar cómo un conjunto de eventos, sea organizados desde la institución o desde la iniciativa de los propios grupos independientes no condujeron a la consolidación de dicho movimiento. A causa de los diferentes enfoques al respecto del tema. Enfoques que comprometen una postura frente a sí mismo (individuo-grupo) y frente al teatro nacional oficialista.

Aceptamos la existencia del teatro independiente como aquel que es capaz de ofrecer, por medio de la presencia y fundamento de un grupo, la creación continua de un proyecto artístico. Aceptamos también que el teatro independiente se basa en la proyección de un plan artístico que busca fines más elevados que el mero entretenimiento. Estos fines encuentran su realización cuando los teatristas independientes contribuyen con sus trabajos al refuerzo y enriquecimiento de la cultura de donde ellos mismos se desprenden. De modo que, ¿aceptamos la importancia de los grupos independientes en constante movimiento, pero no aceptamos la existencia de un

movimiento de teatro independiente?. No es mero juego de palabras. La razón es que los años 80 y 90 marcados por los retrocesos económicos (presencia decisiva del neoliberalismo económico) no permitieron consolidar la fuerza infraestructural de las agrupaciones de teatristas. Aunado a esto, durante los años enunciados las distintas agrupaciones han ido asumiendo nuevas rutas de trabajo, las cuales comprometen discursos artísticos renovados, lo que supone una búsqueda de síntesis entre discurso y forma (político y estético). Aunque se puede argumentar que quince años de trabajo ininterrumpido lleva al plano de las constataciones, en este caso, este lapso de tiempo les ha permitido comprobar algunas hipótesis, sin embargo el camino sigue siendo el del experimento y la comprobación que no termina, un proceso inacabado paradójicamente definido por logros muy bien definidos. Esto se observa con mayor evidencia en los años 90, en los cuales los grupos han salido sólo lo necesario de sus propios laboratorios, entregados a resolver sus principales apremios en todos sentidos. Por eso enfatizamos que no se trata de un movimiento unificado, que permita describir y orientar las direcciones que siguen diferentes grupos en torno de un tópico común, el teatro independiente.

Ahora bien, el siguiente paso es confrontar lo dicho hasta aquí, por nosotros y por los hacedores del teatro, con los instrumentos de la sociología de la cultura¹⁰¹, entendida como un discurso crítico que permite:

- 1) Contextualizar y relacionar las expresiones de cada grupo, con el campo cultural en el que participan;

¹⁰¹ Conceptos: los campos culturales, de Pierre Bourdieu (Francia). La sociología de la cultura de Canclini y Rosales Ayala (México), la política cultural, la economía de la cultura y la gestión cultural, de Jesús Martín Barbero (Colombia) y el imaginario social, de Castoriadis (Argentina).

2) profundizar el conocimiento de los factores que condicionan y a veces determinan las opciones que pueden tomarse para mantener o enriquecer proyectos;

3) comparar las semejanzas y diferencias entre los grupos en aspectos como origen, propuesta escénica, concepción de independencia y estrategias de financiamiento, buscando romper los estereotipos que existen sobre el teatro independiente.

2. El teatro independiente: un agente del campo teatral mexicano.

El teatro forma parte del campo cultural, específicamente del campo artístico. Bourdieu⁵² llama campo cultural al "sistema de relaciones que incluye a artistas, editores, marchantes, críticos, público, que determina las condiciones específicas de producción y circulación de los productos". A cada uno de los participantes de dicho sistema de relaciones los reconoce como agentes del campo.

Hemos elegido este concepto (campo cultural) con el fin de clarificar el lugar que ocupa el teatro independiente dentro del campo teatral mexicano. Al respecto coincidimos con el sociólogo Néstor García Canclini⁵³ cuando reconoce la utilidad de este concepto para el análisis del campo artístico, puesto que resulta pertinente para estudiar el fenómeno inmerso en un campo cultural determinado ya que permite "mediar entre la estructura y la superestructura, así como

⁵² Bourdieu, Pierre, en *Algunas propiedades de los campos*, en Sociología de la Cultura, México, 1984, CNCA-Grijalbo.

⁵³ Canclini, Néstor, *¿Qué es el campo cultural?*, en Sociología y Cultura, México, 1984, CNCA-Grijalbo, p.p. 17-21.

entre lo social y lo individual", con lo que "se contribuye a evitar el deductivismo mecánico empleado hasta la fecha en el análisis sociológico del arte y de la literatura"⁵⁴. Esto será una guía necesaria para atender el problema que nos ocupa sin "achacar" toda la responsabilidad a la esfera económica.

¿Por qué elegir este enfoque para estudiar el campo teatral independiente? Porque se sabe a la vida social misma estructurada en campos que funcionan con una relativa autonomía, pero en relación con el movimiento que guardan con su propio campo (sea científico, sea cultural). Es necesario atender al movimiento interno de un fenómeno -perteneciente a un campo-, para entender el funcionamiento del cuerpo total. No podría entenderse a profundidad el teatro independiente, sin estudiarlo como una de las formas de estructuración del teatro en general y como un agente del campo teatral mexicano.

Un campo cultural se constituye "por la existencia de un capital común, el cual debe entenderse como el conocimiento, las habilidades o creencias recuperadas y asimiladas a lo largo del tiempo de existencia del campo"⁵⁵. En cuanto al teatro se cuenta con un capital común que compete tanto al teatro mexicano en general, como al teatro independiente en particular.

"En la medida que el investigador no logra comprender una obra, un libro, una escritura, (un movimiento artístico), sin conocer la historia del campo de producción de la obra, entonces existe un campo"⁵⁶. En los años 90, definir tajantemente qué es el teatro independiente

54 Idem.

55 Canclini, Néstor, Introducción: La sociología de Bourdieu, Pierre, en Sociología y Cultura, México, 1984, CNCA-Grijalbo.

56 Idem.

representaría una ligereza rotunda, pues eso no garantiza la comprensión de su historia, funcionamiento y transformación, de allí que usamos la afirmación anterior como una pista fundamental para comprender el terreno donde estábamos situados. En definitiva, estamos en un momento donde no se logra comprender con certeza qué es el fenómeno independiente, así que entendido como agente del campo teatral mexicano podremos acceder a su mejor entendimiento e interpretación.

Haber recurrido en el primer capítulo de esta investigación a una aproximación de la historia del teatro independiente aunque conocida, pero no sistematizada, nos permitió establecer los cimientos de la estructura de nuestra investigación en torno a este indefinible fenómeno teatral.

La exposición conceptual y analítica del presente capítulo nos llevará a ofrecer respuestas sobre una de los ejes apenas esbozados con anterioridad y que se refiere a la legitimidad. Creemos que una de las razones por las que el llamado teatro independiente no ha conseguido presencia decisiva en el medio teatral de México, es a causa de este proceso de legitimidad que otorga el sistema de relaciones sociales y en el que se está inmerso como algo inherente al ser.

¿Qué ha dado al teatro su condición de legítimo a lo largo de la historia? La legitimidad ha sido ganada en virtud de que su existencia se justifica con el conjunto de obras dramáticas y puestas en escena representadas por algunos cientos de actores y actrices y dirigidas por directores quienes han llevado a los diversos escenarios un cuantioso número de autores de todas las nacionalidades y épocas.

El teatro como parte del campo cultural (artístico) universal ha desarrollado y entregado un abundante capital a la sociedad -entendido como obra escrita y representada- la cual lo ha recibido en su calidad de crítico especializado o de espectador.

Desde todos los tiempos el teatro pugñó por conseguir su espacio de legitimidad dentro del concierto de las Bellas Artes, de manera particular y consciente esto se expresó en la época isabelina (Cfr, Bourdieu, 1978).

Queremos poner un par de ejemplos que describen brevemente cómo se ha dado el proceso de legitimación de las expresiones teatrales en México, para entender por consecuencia el caso del teatro independiente de los años 90.

En los primeros años de la década de los 20 aparece el Género Chico, llamado así por "los conocedores y críticos autorizados" de entonces; con esto se proyectaba a esta manifestación cultural en la periferia de "lo aceptable", al margen de "lo legítimo". En su lugar, legítima era la zarzuela, el teatro fino y serio, destinado a la gente fina y seria de la sociedad porfiriana.

Por otra parte, en la segunda mitad de los años 20, cuando el grupo de los Contemporáneos⁵⁷ impulsa el Teatro de Ulises, de nueva cuenta la "crítica especializada lanza sus petardos"⁵⁸, matizados proyectiles verbales que movían a reconocer aquel bello *gesto* de los jóvenes artistas; pero para decidir a fin de cuentas que los promotores, inquietos y geniales -para otros campos de la cultura como: la escritura, la poesía, la escenografía o la producción escénica-, no lo eran tanto a los ojos (legítimos) del gran Padre Teatro.

⁵⁷ Schneider, Luis Mario, *Fragas y vesta del teatro experimental en México. (Teatro de Ulises, Escolares del Teatro, Teatro de Orientación)*, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, Ediciones El Equilibrista, México, 1995.

⁵⁸ Las comillas quieren resaltar la función de la crítica especializada, la cual desde los lugares del poder cultural afirma el estado de cosas, es decir, la política cultural en turno otorga y cada campo toma para retribuir más adelante al centro, al poder. Esta crítica constituía la voz autorizada para decidir el sentido, definición y poder, en otros términos la aceptación o rechazo a toda aquellas manifestaciones que no eran apoyadas desde el campo teatral legítimo. Como parte del sistema de interrelaciones la crítica especializada ha contribuido a diseñar entre los consumidores del teatro las preferencias y desacuerdos con respecto a aquellos grupos o individuos que aparecen como "subversivos" del campo teatral legítimo, los independientes.

Las consecuentes manifestaciones de teatro experimental (años 30) fueron gozando de mayor simpatía por la institución la cual fue formalizando la antesala de la legitimación de un teatro que aunque no profesional, necesario para formar a los espectadores que el teatro necesitaba. Es como se brinda apoyo al Teatro de Orientación (años 30)⁵⁹ en cuanto a presupuestos y apoyos logísticos, para dar lugar al proyecto de "orientar" a un desorientado público mexicano carente de la indispensable apreciación estética necesaria al teatro legitimado desde el Instituto Nacional de Bellas Artes. Así, se utiliza un fenómeno aparecido desde la "herejía" -como lo nombra Bourdieu- con la pretensión de formar a las generaciones futuras quienes con seguridad aplaudirían los montajes hechos desde la visión oficial. El apoyo decidido a la iniciativa del Teatro de Orientación pronto fue un proyecto burocrático que sólo buscó asegurar la nomina de los que allí participaban y los consumidores necesarios en lo futuro.

Vemos cómo es recurrente la omnipresencia de la institución oficial, quien otorga legitimidad a aquellos que habrán de conservar y respaldar los propósitos y proyectos institucionales, cuando ocurre lo contrario se les da inexistencia oficial. Para el caso del llamado teatro independiente que cobra una presencia absoluta en los años 60 y 70, desde lo oficial, se miró a la naciente expresión como un jovenzuelo quien no daría mucha lata, si grita ya se callará, si alza el puño ya se cansará. En la ciudad de México la constitución de los grupos independientes aparece sin incomodar al campo teatral oficial; mejor aún, el paternalismo de la política cultural en turno lo abriga y empieza a designarle presupuestos "necesarios". Aquí se aprecia esa

⁵⁹ Proyecto impulsado por Celestino Gorostiza, proyecto que pese a haber sido generado como parte del proyecto teatral oficial, va cambiando su definición. Schneider, Luis Mario, *Teatro Orientación*, en *Fragas y gesta del teatro experimental en México*, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, Ediciones El Equilibrista, México, 1995, p.p.85-279.

interrelación simbólica establecida entre quienes ya estaban y los recién llegados. "En el plano de las interrelaciones que se dan en todo campo de la cultura (política o arte) los sujetos que integran este campo se relacionan, a pesar de sí mismos, en una lucha por conservar lo que define una línea dada por los conservadores, por un lado; y por el otro, la fuerza, el empuje de los recién llegados quienes generalmente tratarán de subvertir el orden establecido con ánimo de insertarse en la estructura <en el campo> con mucha mayor decisión y presencia. La lucha no es necesariamente de clases, sino por la legitimidad en el campo, por el rejuego del poder, de poseer y decidir sobre el capital acumulado en el campo"⁶⁰.

No cabe duda que a la aparición de los grupos independientes la lucha descrita por Bourdieu se estableció. Baste recordar la postura radical de los teatristas independientes de los años 70, quienes no se permitían mantener relación alguna con el aparato oficialista, ya que por un lado este tendería a compararlos y por representaba la tentación de traicionar su propia subversión. Cuando estos grupos independientes expresaban su absoluto rechazo a las políticas gubernamentales a través de sus espectáculos, al mismo tiempo defendían el teatro alternativo que estaban generando, entonces se encontraban inmersos en la lucha por la legitimidad, aunque no se expresara abiertamente.

Hagamos el enlace con nuestros grupos de estudio, ubicados en los años 80. Como lo refieren los testimonios recogidos entre aquellos, que señalizan la manifestación de estos grupos en su conjunto, los teatristas independientes se fueron insertándose paulatinamente en el campo

⁶⁰ "Quienes participan en el campo tienen intereses comunes, un lenguaje, una complicidad objetiva que subyace a todos los antagonismos(...) intervenir en la lucha contribuye a la reproducción del juego mediante la creencia en el valor del juego. Sobre esta complicidad básica se construyen las posiciones enfrentadas. Quienes dominan el capital acumulado, fundamentalmente del poder o de la autoridad del campo, tienden a adoptar estrategias de conservación y ortodoxia, en tanto los más desprovistos de capital, o recién llegados, prefieren las estrategias de subversión, de herejía." (Bourdieu, Pierre, "¿Qué es el campo cultural?", en *Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu*, Sociedad y Cultura, CNCA-Grijalbo, 1984, México)

teatral. Éste, campo legítimo, el del teatro nacional, les permitió una limitada cercanía a los espacios, asignándoles presupuestos. De ahí va surgiendo una interrelación más estudiada en la que destacan aquellos grupos, quienes tramando estrategias de reconocida inteligencia y efectividad consiguen penetrar el campo. Por su parte, la institución diseñaba estrategias para poder abrir caminos únicos donde podrían transitar sólo unos cuantos independientes. Aquellos grupos que supieron proponer un proyecto que se insertara de algún modo al plan de acción del campo teatral nacional, los audaces, inteligentes y conciliadores, los que saben negociar, los que ven más allá del apoyo sexenal fueron haciéndose sentir en importancia y presencia.

En los años 80 aquellos grupos que hoy cumplen de quince a veinte años (**Marionetas de la esquina, Contigo...América, La Trouppe**) sembraron la semilla que buscaba atraer la atención de la institución para propiciar acciones muy concretas y conscientes para acceder a la legitimidad frente al teatro institucional, el cual sin excusa determinó la línea a seguir con sus procedimientos y políticas culturales sexenales.

El reconocimiento a los procesos de grupo se ha ido ganando al paso de más de una década de esfuerzos loables en algunos casos, por lo que no resulta gratuito que en la actualidad los grupos que hemos elegido como ejemplos de estas experiencias representativas hayan o sigan teniendo "apoyos" de las instituciones oficiales. Esto ha sido resultado de un largo proceso, de quince años, en que se han diseñado estrategias y alternativas viables intentando incidir en la producción teatral mexicana, por lo que son "favorecidos" por el presupuesto oficial. Por supuesto es necesario reconocer objetivamente que sólo algunos han dado esta lucha permanente y persistente, por lo que han llegado, a cobrar cierta legitimidad ante la política teatral del estado. En distinta circunstancia se encontrarían aquellos, quienes sin un lugar legitimado dentro del

campo, se autodenominan marginales: los independientes, incluso, hasta de los mismísimos independientes del teatro nacional. Esto quizás no porque sean "malos" per se, sino porque el teatro independiente no ha sido capaz de manifestarse como un movimiento unificador que repercute de manera definitiva en el proyecto del teatro nacional.

Lo que aparece como una constante es que sobreviven a la institución y a las políticas culturales del sexenio aquellos grupos que han conseguido avances significativos, producto de sus búsquedas y compromisos personales, con lo que se confirma nuestra hipótesis: el teatro independiente en México no ha llegado a constituirse como un *movimiento*, puesto que al atender (los grupos) sus urgentes particularidades no han tenido la capacidad y, sobre todo, el tiempo para desarrollar esta expresión como evidencia unitaria. No han conseguido generar un proyecto creador que aglutine las coincidencias y especialmente las divergencias de las diversas agrupaciones independientes con el que se trabaje por su legitimación en un campo que históricamente no ha dejado entrar a los "herejes", a los atentorios del poder central.

Finalmente, esto nos llevaría al planteamiento de un reto fundamental para todo teatrista que está o aspira ingresar en el campo teatral, especialmente aquel que pretende conformar un grupo. Parafraseando a Bourdieu confirmamos que ser teatrista es dominar lo necesario de la historia del teatro como para saber conducirse como teatrista dentro del campo teatral (Cfr, Bourdieu, 1984). Si se tiene una concepción determinista de la historia del ser y hacer teatral, el resultado será un seudoteatrlista que pase su vida haciendo "obritas de tiatro" a la luz de sus personalísimos criterios sin ir hacia el mundo en movimiento, lo cual implica entrar en el juego antagónico de la ortodoxia y la heterodoxia. Es decir, sin proyecto creador y conciencia histórica del campo teatral de pertenencia, no es posible insertarse decidida y propositivamente en él, con

miras a generar y conformar los elementos nuevos que han de sumarse al campo y han de transformarlo en un capital del que todos, hacedores, críticos especializados y espectadores participemos, gocemos y trascendamos.

"Cuando la gente puede limitarse a dejar actuar su habitus (que implica el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes, de lo que está en juego <en el campo>) para obedecer a la necesidad del campo y satisfacer las exigencias inscritas en él, en ningún momento siente que está cumpliendo con un deber y aún menos busca la maximización del provecho específico. Así, tiene la ganancia suplementaria de verse y ser vista como persona perfectamente desinteresada"⁶¹.

3. Política Cultural.

¿Para qué y por qué una política cultural, como contexto del teatro independiente? Esta definición se ofrece al debate social, sobre todo, "ante el desprestigio de los políticos y su incapacidad para dar respuestas reales a los problemas concretos de la sociedad. Con la modernidad la cultura se autonomiza y se hacen necesarios campos especializados"⁶²; que los trabajadores de la cultura se profesionalicen, es lo que hace posible la legitimación dentro de un campo. Un proceso de legitimación debe estar directamente relacionado con el diseño de una política cultural consecuente con el proyecto de una nación. Si el teatro pertenece al campo del arte, ¿por qué no incorporar a

⁶¹ Idem.

⁶² Martín Barbero, Jesús. Notas de clase. Curso Internacional (OEA-ICETEX). *Especialización en Gerencia y Gestión Cultural*. Universidad de Nuestra Señora del Rosario, Santa Fe de Bogotá, Colombia, julio-agosto 1996.

todas las manifestaciones, incluidos los independientes, a un plan que tenga consecuencia con la dinámica actual del país?.

3.1. Definición.

"La política cultural es una correlación de fuerzas, en la cual cada uno de los grupos sociales intenta obtener el consenso, la hegemonía. Una política cultural consiste en proteger ciertas líneas culturales y desinteresarse, desechar o bloquear otras. Sin duda el fenómeno que sobredetermina la vida cultural es indiscutiblemente la crisis económica:

- a) disminución del presupuesto estatal destinado a la cultura,
- b) creciente cesión de espacios exclusivos antes del estado, a la participación privada, conformando una direccionalidad que podía calificarse como privatización del arte,
- c) surgimiento o refuncionalización de nuevos medios de transmitir la cultura como: radio, televisión, video, libro de bolsillo, fotonovela e historieta que conforman el mundo de la cultura a domicilio"⁶³.

Aunque es cierto que el aspecto económico es un factor determinante en la vida cultural, en los terrenos del teatro mexicano también se encuentra otro factor decisivo, la estancamiento artístico, denominado por todos como crisis. Esta se ve expresada en un sin número de montajes desarrollados en los últimos años en donde se advierte una falta de relación entre lo que se quiere

⁶³ Galindo, Carmen, en *Políticas Culturales para un México Democrático*, Revista Zorda, Nos. 5-6, México, 1989, p.p. 73-78.

decir y cómo decirlo (entonces los montajes dejan ver una incongruencia en sí mismos). De modo que, no sólo la dimensión económica es consecuencia de una política cultural y teatral incongruente. Sino también la falta de un proyecto artístico que demuestre el capital teatral susceptible de enriquecer la cultura del país.

3.2. Historia.

Resulta necesario ofrecer un breve marco histórico que haga referencia a la política cultural de los últimos quince años, que es el tiempo del que se ocupa nuestro estudio.

"Con José López Portillo (1976-1982) se asumió el papel de Mecenas: se protegerá, auspiciará y dará el dinero a los artistas, como si saliera de su propio bolsillo. Como típico programa de gobierno se observó un gasto sin control. Se postergaron los apoyos a la infraestructura cultural, pero se derrochaba con el fin de demostrar "espiritualidad". Tanto la burocracia, como el presidente, entendían la cultura como aquello patrocinable sin problemas: exposiciones, libros, pintores y simposios. Desatendiendo a las instituciones para atender con fervor a las inauguraciones.

La fiebre del mecenazgo sembraba en toda Secretaría de Estado y organismo descentralizado, direcciones de difusión cultural, cientos de miles de invitaciones, cocteles en donde se gastó lo que debía pagarse a conferenciantes.

Con Miguel de la Madrid (1982-1988) se declara que la situación heredada del gobierno anterior es inmodificable. La cultura es en este sexenio elemento de segunda categoría, un caos

ornamental. Sin presupuesto los proyectos artísticos e instituciones quedaban al garete sumidos en las ruinas del autocontrol. Desde este gobierno se difunde el nuevo evangelio de la modernización. Modernizar es crecer económicamente, liquidar el corporativismo poco funcional, depositar la clave de lo contemporáneo en el avance tecnológico y en la imitación de estilos de asimilación tecnológica de las sociedades latinoamericanas, eliminar las prácticas inviables, es decir, reducir al mínimo el estado benefactor, diseñado desde el mandato de Luis Echeverría (1970-1976).

Al gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) le urgía volver más eficiente el sector ya modernizado. "Las prioridades son las prioridades" y a la cultura oficial (CNCA) no le incumbe contrarrestar la monotonía y la circularidad implacable de las vidas de la mayoría. El CNCA quiere cambiar, divertirse, entretenerse, reflexionar de "otra manera" y ciertamente sus oportunidades podrían ser distintas, pero la inercia le vence. La cultura oficial no toma en cuenta que no se puede aprehender o acceder a un bien cultural si no se sabe cómo. Para los funcionarios sólo existen los ofrecimientos restringidos; no hay tiempo para presupuestos, campañas de información y formación del gusto. Se destinan presupuestos para generar elefantes blancos que en nada atienden el problema de fondo.

Al gobierno de Ernesto Zedillo (1994-2000) le ha tocado observar la intervención de la sociedad civil (la cual busca contrarrestar la parte oficialista que sigue viendo la cultura como un recurso secundario), la creación libre de los bienes espirituales (en todos los terrenos del arte), la manifestación de las necesidades expresivas, desafiando a la censura y la difusión convencional.

En este período (segunda mitad de los años 90) se actualiza el análisis de la política cultural que Carlos Monsiváis hiciera en el año de 1989. "Fuera de la institución, aprovechando la ayuda

de algunos funcionarios los creadores individuales y los grupos han hecho posible gran parte de la historia cultural mexicana. Sin los creadores que trabajan auspiciados, la mayoría de las veces, por sí mismos no se comprendería cabalmente el derroche, la ignorancia, la falta de perspectivas de la cultura oficial. Sin el auge vertiginoso de la burguesía inepta, sin el uso politiquero de los recursos, sin los dispendios salvajes, el crecimiento cultural podría ser más amplio y habría esfuerzos sostenidos. Son esfuerzos de particulares los que impulsan y sostienen grupos de danza, teatro, cine, video, etcétera. Aún así, son muy visibles los límites de la sociedad civil, ya que se han encarecido en demasía las actividades culturales y sólo el estado está en condiciones de ofrecer a las mayorías mínimos servicios de cultura. Sin la "ayuda" gubernamental muy pocos grupos pueden sostener sus trabajos y a esa ayuda rige el patrimonio colérico que rezaba: "no les pago para que me peguen"⁶⁴. Amparados en esta filosofía los burócratas hacen literalmente suyo el presupuesto y condicionan la publicidad a la alabanza y el trato a la cortesanía. Es inútil alegar que el gobierno no es el dueño del dinero, sino el responsable de su administración racional. En la práctica los funcionarios se sienten mecenas (con dinero ajeno), que si quisieran invertirían en las cosas verdaderamente útiles. "⁶⁵

Conclusiones:

En general, el fracaso de las políticas culturales aplicadas a lo largo de los últimos quince años, dentro de los cuales se han gestado y desarrollado los grupos de teatro independiente elegidos para este estudio, se debe al criterio sexenal que cancela el proyecto del gobierno anterior sin realizar

⁶⁴ Frase atribuida al ex-presidente de la república, José López Portillo.

⁶⁵ Cfr. Carlos Monsiváis, Revista Zúda, México, 1989, Claves Latinoamericanas, Factor, El Juglar.

un análisis crítico antes de desaparecerlo; en su lugar se minimiza lo que se ha conseguido en cada plan sexenal y, por supuesto, se inventa uno nuevo. Ayudándonos de Monsiváis afirmamos que "si en verdad todos los proyectos que se producen en el terreno cultural (teatral) no sirven, por qué no decirlo abierta, explícita y críticamente", con el ánimo de replantear y no así resanar lo mal hecho, encubriéndolo con "planes renovados" y en estricta correspondencia con el proceso cultural artístico del país. Esta es la esencia del antagonismo entre la política cultural oficialista y los proyectos de creadores artísticos, especialmente de los teatristas independientes. En virtud del mecenazgo y el cuatismo los grupos artísticos que han ingresado a los presupuestos designados son sólo algunos y no siempre los mejores, basta recordar la Primera Muestra de Teatro (1992) derivada de la Primera Convocatoria a Proyectos en Co-inversión. En la que el único grupo independiente, es decir desconocido, que participó fue **Taller del Sótano** ⁶⁶.

3.3 La política cultural del México de los años 90.

Actualmente, en el ámbito de la política cultural en México, como en la mayoría de los países latinoamericanos, se observa un fenómeno entendido en dos aspectos, a decir de García Canclini, "por un lado, está el desplazamiento de la acción estatal en el campo de la cultura y, por el otro, el avance de la iniciativa privada" a este respecto. "La reorganización económica de las sociedades latinoamericanas ha provocado la reducción del gasto estatal en los servicios sociales y culturales

⁶⁶ En su momento tuvimos la oportunidad de cubrir periódicamente la Muestra de Teatro y en particular de realizar la reseña crítica al trabajo del grupo Taller del Sótano, El Otro Bailío. Homenaje a Albert Camus, agosto de 1992, Revista TIEMPO, No. 2626.

cediendo la iniciativa y el usufructo a grandes empresas nacionales y trasnacionales. Ante esta panorámica en el continente no se ha entrado al debate del financiamiento a la cultura, puesto que las prioridades son en otros campos⁶⁷.

Este es el contexto en el cual los grupos independientes han buscado sobrevivir. Con la incorporación de la cultura al sistema del mercado cultural, las pequeñas empresas culturales tienen como destino la desaparición. Aquellos teatristas independientes que se plantean la adaptación (*Contigo...América, La Trouppé, Taller del Sótano*) como estrategia de sobrevivencia han tenido que entrar en la dinámica actual y dialogar en términos de la política cultural en turno y de la mercadotecnia con los productores privados o a manera de convenios con las instituciones del estado. Del mismo modo, hay agrupaciones que no parecen querer abandonar su postura radicalizada que les condena a la definitiva extinción o a la inercia (*Cleta*).

Ante esta situación en mucho ayudaría "redefinir los papeles del estado, de las empresas privadas y de los movimientos sociales. Ya no pueden ser los mismos que cuando los estados (elitistas, populistas o socializantes) eran más fuertes y las demandas culturales y los costos de su satisfacción, menores, ni había el desarrollo de la sociedad civil con que hoy contamos"⁶⁸. Hoy día resultan inoperantes las posturas de ciertos grupos, *Mascarones*, por ejemplo; que parecen no dirigirse hacia nuevas perspectivas de desarrollo artístico, puesto que se han quedado en la dimensión de los años 70.

⁶⁷ Guzmán, Miguel Angel, *Entrevista a Néstor García Canclini. ¿Quién paga la Cultura?*, en *Zurda*, México, Nos. 5-6, 1989, *Claves Latinoamericanas*, Factor, El Juglar, p.p. 40-44.

⁶⁸ Idem.

"En México la política cultural está muy condicionada por el modelo de articulación entre el estado y la iniciativa privada. No se trataría de adoptar fórmulas o modelos que en otras latitudes han aparecido como respuesta estricta a los procesos sociales, económicos y políticos específicos. Sino que esas posibilidades buscan renovar las polémicas e ir más allá del mero rechazo o adopción de fondos venidos de la iniciativa privada".

"Los países que han reconocido más sus instituciones y sus medios de comunicación, Italia y Francia entre ellos, tienen estudios sobre recepción de bienes culturales simbólicos, que permiten diseñar políticas adecuadas al interés de los usuarios. En México sólo se cuenta con estudios de "raiting" que buscan confirmar o desconfirmar los grandes movimientos de audiencia, pero se carece de estadísticas confiables y sistematizadas sobre el comportamiento de la población ante los principales bienes simbólicos"⁶⁹.

En términos generales se buscaría apreciar que "en el debate internacional el financiamiento se conecta con cuestiones como la descentralización y democratización de las iniciativas culturales; el estudio, diagnóstico y evaluación de cuáles son las necesidades y expectativas de los públicos; las exigencias que plantea al desarrollo cultural en este fin de siglo; el avance tecnológico de las comunicaciones y su impacto en la renovación de las prácticas culturales tradicionales"⁷⁰.

Ante esta perspectiva el panorama inmediato y mediato del trabajo artístico en México aparece como muy complicado, en la medida que en términos sociopolíticos no se puede mejorar mucho, "puesto que nos encontramos en las peores condiciones estructurales para consolidar la

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Idem.

efervescencia y lucidez de amplios sectores sociales avocados a los procesos culturales en el país.⁷¹

Sin embargo, las transformaciones de la cultura y de la cultura política no sólo son efecto del agobio económico y los retrocesos ideológicos. "También debiéramos registrar fuertes cambios en la estructura de los mercados simbólicos, en las relaciones entre lo culto, lo popular, lo masivo; entre las tradiciones, la modernidad y las búsquedas posmodernas". En definitiva el sentido, en cuanto a los procesos de grupo independiente, debiera dirigirse hacia la renovación y la claridad de la situación actual. Como diría Braidot, de *Contigo...América*, renovarse en consecuencia con las dinámicas actuales de la realidad. Esto implica que los grupos no sólo se adapten a las circunstancias, sino que diseñen un proyecto de acción que les permita insertarse en la esfera de la política teatral, en donde ellos mismos son quienes han de contribuir a su diseño, elaboración y sobre todo evaluación.

Por eso es fundamental tener conocimiento del "fenómeno mundial que no se debe básicamente a modificaciones económicas, sino a otra organización de la cultura. Habría que tomar en cuenta también que, generar hábitos intelectuales y estéticos implica transformaciones de los sistemas de producción y circulación de los bienes culturales expresados de la siguiente forma:

a) disminuye el papel de los productores directos (artistas, artesanos, diseñadores) en la elaboración y administración de los procesos sociales de significación que pasaron a ser tarea de grandes empresas,

71 *Idem.*

b) y se subordinan los sistemas locales y regionales de producción y difusión culturales a los canales y reglas del mercado internacional⁷².

Así las cosas, en México las políticas culturales sexenales cambiaron en diseño más que en definición, en esencia el teatro independiente no encontró apoyo para erigirse como un proyecto a largo plazo, capaz de incidir en el formato oficial. Aunado a esto "la recesión y el estancamiento de toda la década de los ochenta, que regresaron el producto interno y los salarios, en casi todos los países de América Latina, a cifras de la década anterior"⁷³ determinaron el recorte de presupuestos para la generación de bienes simbólicos (arte, ciencia, tecnología) con el fin de auspiciar aquello que sí se consideraba cultura, por supuesto el teatro independiente, joven principiante, no lo era.

4. Política cultural y Mercado.

Es momento de adelantar algunas prevenciones en cuanto a la relación entre política cultural y mercado. En recientes fechas la cultura, por ende las actividades artísticas, en tanto se le piensa

⁷² Idem.

⁷³ Idem.

como un bien simbólico de consumo⁷⁴, ha ingresado al sistema del mercado cultural. Atendamos sus pro y sus contras.

El problema no es únicamente que la política cultural implementada como reiteración de los planes de gobierno anteriores sirva de pantalla para los dispendios y malas administraciones, sino que en los tiempos actuales la cultura, el teatro mismo, han sido proyectados hacia el mercado, en el que los criterios que rigen son más administrativos, que los de la propia naturaleza de la cultura y el arte. De modo que en estos tiempos de neoliberalismo económico la cultura, el arte, el teatro son una mercancía que se vende; y en términos de la administración más dura una mercancía que vale más dinero en la medida que capte la mayor atención del mayor número de personas. Así "la cultura tiende a convertirse en chatarra, reciclable, desechable"⁷⁵.

En este sentido el mercado se atribuye la autoridad para cohesionar a la sociedad y organizarla; quiere autodenominarse como una instancia capaz de organizar, incluso decidir el valor esencial de una obra de arte. Puede ser que para la lógica de mercado, del activo en circulación, esto funcione, pero en términos del valor simbólico el mercado no puede crear un "horizonte de sentido"⁷⁶, como bien lo puede hacer la ciencia social, el arte, la cultura misma. El mercado cultural sólo engendra satisfactores inmediatos, efímeros, por lo que en su búsqueda de

74 Concepto introducido por Bourdieu, al referirse al mercado de bienes simbólicos (bienes materiales creados por el hombre que corresponden a los terrenos de lo simbólico y la abstracción). Bourdieu explicita tres formas de producción cultural: burgués, medio y popular. Estos modos de producir cultura se diferencian por la composición de sus públicos (culto/ popular), por la naturaleza de las obras producidas (obras de arte/ mensajes de consumo masivo) y por las ideologías político-estéticas que los expresan (esteticismo/pragmatismo). Los tres sistemas coexisten dentro de la misma sociedad capitalista, porque ésta es quien organiza la distribución (desigual) de todos los bienes materiales y simbólicos. Bourdieu, Pierre, *La marcha del bienes simbólicos*, París, Centre de sociologie Européenne, 1970, en Canchim, *Sociología de la cultura*, CNCA, Grijalbo, México, 1984, p.p. 21-22.

75 Martín Barbero, Jesús, Notas de clase. Curso Internacional (OEA-ICETEX). Especialización en Gerencia y Gestión Cultural. Universidad de Nuestra Señora del Rosario, Santa Fe de Bogotá, Colombia, julio-agosto 1996.

76 Idem.

rentabilidad no estimula el incremento del capital, como dice Bourdieu no retribuye historia, tradición, "habitus", o sea, aquello que da sentido a una cultura.

"La sociedad necesita sedimentación, tradiciones, otra temporalidad diferente a la del mercado, el cual no permite construir identidades. El mercado traduce las realidades de acuerdo a sus necesidades, su lógica se funde con el proceso de producción de los objetos y lo que impera es la tecnología no así los contenidos que construyen sentido. El mercado tiende a limitar lo público y pone una prisión a la política; intenta reducir el estado. De modo que va devaluando el espacio público simbólico y fragmenta lo social provocando un comportamiento de apropiación de la cultura"⁷⁷. Es aquí en donde llamamos a la atención, al peligro, que incluso ya está en marcha, de que el mercado no sólo se haga cargo de los modos y estrategias de financiamiento, sino de la redefinición de lo que es, desde su perspectiva la cultura, el arte, el teatro.

Ante este panorama, el maestro Martín Barbero⁷⁸ se pregunta: ¿Qué es lo gestionable y lo no gestionable en la cultura? Y nosotros enfatizamos ¿en el teatro?

"La cultura (se puede aplicar al teatro) es gestionable sólo a la luz que tiene de no gestionable, de lo que tiene de experiencia simbólica, que no puede ser metida en los formatos del resto de la producción humana, de la pura administración de recursos. Si hay que traducir la cultura (el teatro) a los formatos de la administración ha de tenerse la claridad de lo negociable y lo que no lo es. Al traducir la propuesta cultural (teatral) al idioma de la gestión se habla de planeación, recursos, financiación y "marketing" únicamente. Lo gestionable precisa escenarios,

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Idem.

modos, medios y actores culturales (teatrales). Gestionar es entonces hacer las conexiones estratégicas del campo cultural determinado con los otros campos de lo social, ya que la cultura está articulada con otros campos, el político, el social, el ciudadano, etcétera⁷⁹.

Lo gestionable es en última instancia tener que poner en relación a todas las manifestaciones de la cultura (del teatro) con la posibilidad de crítica y análisis permanente de los procesos y proyectos que tendrían que participar invariablemente de una política cultural nacional. Eso sí se puede gestionar, no los métodos, los procesos artísticos ni las líneas discursivas de los espectáculos escénicos, desde luego nos referimos a los que van más allá de la frivolidad y el divertimento por el divertimento. Mucho menos permitir que el mercado decida qué grupo de teatro es el más financiable porque es el que vende más, con lo que determina una forma mercantilista de hacer el teatro. Lo que no puede gestionarse en el teatro es la capacidad de significar y su valor estético intrínseco, eso que lo lleva a hacer que la gente se sienta concernida, que vea en el escenario sus esperanzas, sus miedos, sus realidades, sus utopías. Esta significación es lo que construye lo social que el mercado no puede hacer. "Es trabajo del artista (teatrta) decir esto en un idioma que el otro entienda para que se vaya ganando legitimidad al paso del tiempo. El arte (teatro) puede devolver la memoria a un pueblo, el mercado no"⁸⁰.

79 Idem.

80 Idem.

5. Política Cultural versus proyectos independientes.

Es menester mencionar la relación que se establece entre la política cultural y los proyectos independientes. Aunque una relación de oposición a causa, como hemos anotado antes, de la falta de proyección y planeación consecuente con un proyecto cultural nacional de inclusión, y no como la existente selección preferencial basada en la burocracia, los amiguismos y, sobre todo, en las subjetivas decisiones de los funcionarios en turno. Se trata pues de situar y aplicar los conceptos antes anotados sobre los casos específicos de nuestro estudio.

5.1. Estrategias la para supervivencia en el campo teatral mexicano.

Inmersos, como sea, en este juego de política cultural los grupos de teatro independiente han diseñado y puesto en práctica estrategias diversas con el fin de insertarse en el plan cultural vigente. La perspicacia, pero sobre todo la urgencia, de los creadores teatrales (los sobrevivientes a quince años de caprichos sexenales), les ha llevado a proyectar estrategias económicas que definen no un año o dos de trabajo, sino un proyecto a largo plazo con la mira de poder participar del sistema de presupuestos y de acuerdo a un proyecto consolidado; lo que representaría formar parte activa y fundamental en la toma de decisiones, con presencia más real que figurada, pensada e integrada a una política cultural y teatral seria, cosa que permitiría apenas una intentona por generar un movimiento de los teatristas independientes.

Las estrategias inteligentes han sabido "coquetear" y cruzar el fango sin mancharse, evitando ser cooptados por el sistema oficial de la cultura mexicana y salir intactas con recursos para propiciar proyecto de manera permanente, de ahí que grupos como **La Trouppé** han logrado conformar y consolidar una importante infraestructura teatral propia, en base a la venta de funciones al estado, con las que fueron generando un soporte económico capaz de financiar sus proyectos a largo plazo. Es necesario precisar que sólo es en la etapa más reciente cuando la institución ha contratado de manera más constante al grupo.

Taller del Sótano por su parte ha desarrollado la estrategia del entrevistante, como le llamamos aquí, se trata del teatrsta que tiene que cumplir funciones de gestor y representante de la agrupación con el fin de asegurar los presupuestos necesarios para el trabajo de producción y que, lejos de cuatachismos y padrinazgos aprovecha, cuando están detrás de los escritorios, las figuras de servidores públicos. La estrategia inteligente no es condenar a la institución per se, sino aprovechar los lugares de poder de decisión que tienen los funcionarios y que hacen posible destinar los presupuestos para el trabajo escénico, para lo cual es necesaria la agotable tarea de las entrevistas y la concertación de citas. Desde el punto de vista de las relaciones sociales al interior de la política cultural vigente, la agrupación **Taller del Sótano** ha conseguido un lugar en el campo teatral, a causa de que en los puestos decisivos han contado con amigos o conocidos de épocas pasadas quienes reconocen y valoran además su trayectoria de investigación y experimentación teatral. Pero no es una "suerte" conseguir los apoyos necesarios con lo que el grupo dio de qué hablar en poco tiempo; también y, sobre todo, se ha debido a la calidad de su trabajo escénico lo cual les permitió concursar, junto a otros proyectos propuestos. E n realidad este tipo de relación a fin de cuentas trae prestigio para la institución que apoya a un

grupo de indudable calidad y se asume como parte de la propia gestión oficial de destinación de presupuestos.

Contigo... América por su definición ideológica declaradamente antioficialista, antigobierno, ha definido el proyecto económico de su propuesta teatral a partir de la recaudación de aportes económicos venidos de particulares, quienes han soportado el proyecto del grupo por quince años. Sin embargo, el grupo ha sabido negociar presupuestos con la institución, pero sólo después de haber definido su autonomía como creadores artísticos y junto a esto demostrar un proyecto estable y viable para el presupuesto teatral.

Otra "suerte" ha corrido **Actores del Método**, un grupo que desde su formación vive la marginación sistemática de los presupuestos oficiales. El malinchismo ha sido uno de los peores enemigos de esta agrupación, pues sus detractores parten del supuesto de que el director René Pereyra, es un oportunista quien se jacta de haber aprendido directamente del maestro Lee Strasberg la teoría de actuación de El Método. Del testimonio ofrecido por Pereyra se desprende que se trata de una permanente descalificación a un proyecto que por ser mexicano no es creíble se respalde en las técnicas usadas en el *Actor's Studio*, método que ha dado grandes figuras al cine norteamericano, De Niro, Pacino, por citar algunos. En este sentido para la política cultural teatral vigente parece ser fundamental el concepto de lo propio y de lo ajeno, aunque no se explícita, se aboga por expresiones culturales propias al país, apelando a un proyecto de nacionalismo cultural. Preguntaríamos: ¿por qué Stanislavski ha sido aceptado por la institución y difundido en todas sus escuelas oficiales de teatro? ¿Por qué ha conseguido pasar a la historia como un creador legítimo, legitimando a su vez su teoría de la actuación y el teatro mismo, a través de la constatación de la misma de manera universal?. A diferencia de Lee Strasberg, quien en realidad amplió y adaptó

la técnica stanislawsiana al teatro norteamericano, revitalizando así algunos de los conceptos esenciales del maestro ruso, con el fin de hacerlos más asequibles a la cultura de los últimos tiempos, ¿es cuestión de tiempo el problema de la legitimación en el campo teatral, no sólo mexicano, sino internacional?

Ante este panorama parecería que el campo teatral mexicano cuando afirma apoyar la creación nacional juzga innecesario un proyecto que sienta sus bases en una técnica nacida en otro contexto socio-cultural distinto al nuestro. Sin embargo, René Pereyra ha alcanzado favorables resultados con el grupo de actores que ha formado desde 1984, las puestas en escena y las reseñas críticas de su trabajo (incluidas al final del testimonio de cada grupo en esta investigación) son muestra de que resultan pertinentes las adaptaciones en materia de teorías y métodos de actuación que el director ha implementado en su experiencia en el país. Entonces, si el campo teatral reconoce y legitima a Grotowski, Barba o Pinter, el problema no es Strasberg, ni el tiempo, sino los criterios exclusivistas que responden a la línea de la política cultural vigente la cual no se asume como una instancia crítica y analítica, sino como juez de la selección de técnicas de trabajo y de los procesos creativos de los teatristas.

Si esta es la realidad entonces ¿qué tipo de política cultural habría de ser la que asegure la producción, circulación y consumo de todos los bienes simbólicos generados, con excelente calidad, desde el campo teatral, incluidos los independientes, sin importar su impronta estética?, ¿qué política cultural ha de apoyar a todos los agentes activos del campo teatral mexicano? En primera instancia una política cultural "para un México Democrático", como afirma Carmen

Galindo⁸¹. Una política cultural que no priorice el pago de la deuda externa con lo que disminuye, entre otras cosas, el número de las actividades culturales, por lo que se margina a un amplio sector, a los muchos espectadores y a los también muchos creadores artísticos que no son "dignos" de becas y apoyos presupuestales.

"Excelente sería que los bienes culturales llegaran al mayor número de personas y en sentido estricto se cumpliría con la democracia, pero la distribución deja intocados los contenidos como los remitentes o productores de las manifestaciones culturales.

"El reconocimiento de la pluralidad cultural sería un concepto clave. Pluralidad significa que no sólo se debe dejar escuchar a la cultura hegemónica (que es la que generalmente diseña las políticas culturales en boga). Pluralidad significa que una política cultural para un México democrático tiene que encaminarse a hacer visibles las culturas regionales y locales. Una política cultural en la que se incluye a todos los grupos sociales y su derecho a emplear su lengua, sus valores básicos, y sus sistemas de comprender el mundo, de conocer el pasado y su cultura."⁸²

Como en México carecemos de una democracia es obvio que esto se refleja en el campo cultural, por ende en el teatral, en donde no se permite la consecuente inserción de los grupos importantes del teatro independiente al legitimado campo teatral nacional, puesto que son éstos, justamente, los que a partir de sus propuestas escénicas cuestionan el estadio de cosas. Aunque no sobra decir que proyectos apoyados por instituciones como la UNAM o el INBA en realidad no resultan "explícitamente peligrosos, incendiarios o directamente atentadores" del poder central,

⁸¹ Galindo, Carmen, catedrática de la Universidad Nacional Autónoma de México, entrevista personal, agosto 1995.

⁸² Idem.

como Jardín de Pulpos, de Taller del Sótano; La carta del artista adolescente, de Teatro Arena. En su momento Luces de Termidor o El Público, del ahora inexistente grupo Itaca, Baldomero, de Contigo...América, Trópolis, de La Trouppe, Purificación en la calle de Cristo, de Actores del Método. Todos proyectos que han conseguido hacer prevalecer su autonomía artística pese al presupuesto otorgado, además de haber conseguido la síntesis requerida entre forma y contenido. Una de las claves de esto se encuentra indudablemente en su lenguaje estético, amén del ideológico.

Si el teatro independiente no ha sido reconocido en forma oficial como movimiento no se debe únicamente a la ausencia de democracia en las instituciones del país, a la mala calidad de las producciones que lo definen, a la improvisación que marca a algunos grupos o hasta a la permanencia de fórmulas de tan probadas inoperantes e intrascendentes; sino también a que como parte del campo teatral (agente activo, pero fragmentado) no ha logrado consolidar un proyecto que le permita a largo plazo participar de manera decisiva y determinante en el juego de las políticas culturales (teatrales) institucionales.

El "movimiento de teatro independiente mexicano", como algunos insisten en defender, ha ocurrido en el imaginario de los teatristas mucho más que en el plano de lo concreto social político y artístico, en donde el estado lo ha maniatado simplemente ignorándolo.

Aunque idealmente sólo en un régimen democrático puede ser posible un proyecto independiente como movimiento, la presencia y expresión de los mejores proyectos en este terreno han demostrado que "sólo un tipo de teatro con estas características es capaz de aportar olas

nuevas a la gran playa del teatro"⁸³. Es desde este frente que el teatro ha conseguido revitalizarse, repensarse a sí mismo y seguir un camino de búsqueda. Que el plan de política cultural no lo estime conveniente es otro asunto. Entonces sólo en un sistema en el que la política cultural (incluida la teatral) sea justa, crítica y equitativa seríamos testigos de producciones presupuestadas desde la institución, recorriendo todos los espacios escénicos del país con el fin de difundir las experimentaciones como un producto de la búsqueda estética avalada por años de trabajo constante y evolutivo que, incida en la realidad social y cultural de un país porque surge de ella con ella y para ella, y con la intención de llegar a todos los públicos que configuran el espacio de la producción, distribución y consumo de bienes culturales simbólicos⁸⁴.

Si la política cultural de un sexenio apela a la historia, no con determinismo, sino como un proceso que recupera el pasado y estimula el presente destinando a los grupos teatrales independientes presupuestos que les aseguren el trabajo diario y el proyecto futuro, como el de cualquiera trabajador de cualesquiera área de la producción científica o cultural; si el trabajo de ser actor se pagase razonadamente, sin privilegiar a las compañías oficiales (*Compañía Nacional de Teatro* o Compañías universitarias en provincia: *Repertorio* de la universidad de Querétaro o *El Venado* de la universidad de Morelos, por ejemplo) o a aquellos quienes tienen "renombre" en el medio, la producción teatral se estimularía y aumentaría en calidad, proposición y

⁸³ Bruno Bert, entrevista personal, agosto de 1995.

⁸⁴ La llegada de la democracia no se espera pacientemente, ha de provocarse en la acción. En este sentido parece caminar el Teatro Clandestino, que se autodenomina o no como independiente, pero constituye un ejemplo de la generación de espectáculos de indudable factura con la mira a instaurarse un sitio en el campo legitimado. Un proyecto que nace con un propósito de urgencia, para llamar la atención del público sobre las cuestiones políticas, económicas y sociales de vigencia (1994-1996) en el país. Se trata de un trabajo autónomo, al margen del proceso del grupo, que está marcando una posible dirección al teatro independiente por venir en los próximos años. Sobre esto último abundaremos en el apartado de conclusiones.

especialización. Esta sería una clave que permitiría poner a funcionar una estrategia efectiva que quizás conduzca a un movimiento de teatristas autónomos o autogestionados. Mientras no se descentralice la actividad teatral, en provincia no se verán más que grupitos de teatro que seguirán siendo reconocidos sólo por sus paisanos. Y en mitad del monstruo que es la ciudad de México, los grupos no dejarían de ser de los tantos y tantos sin definición; absorbidos, devorados y desaparecidos a causa del ífere de la política cultural en turno, generalmente la del *borrón y cuenta nueva*, es decir, el capricho del *funcionario* detrás del escritorio, cuando debiera ser la del análisis y evaluación del proyecto creador. Se trataría pues de crear una sólida justificación en la política teatral vigente que pague razonadamente el trabajo teatral como respuesta necesaria al desempeño intelectual, físico y anímico de los hacedores que participan del campo escénico⁸⁵.

6. Independencia Teatral. La Autonomía como fundamento de una política teatral democrática.

Una vez trazado el contexto político, económico y social en el que se desenvuelve el teatro, estamos en condiciones de definir el sentido de lo independiente. Luego de anotar una serie de definiciones trataremos de establecer el enlace con la concepción de autonomía, un concepto que señala en mejor medida el fenómeno teatral que estudiamos y que nos permitiría tender puentes hacia la autogestión, un modelo de acción susceptible de aplicación al proceso de grupo teatral;

⁸⁵ Resultaría oportuno revisar los tópicos que en este sentido han quedado consignados en MEMORIA. Mesa de Análisis en materia de Política y Legislación Cultural. Comisión de Cultura. México, febrero de 1996. (LVI de la Cámara de Diputados).

sobre todo, porque nos dirige hacia la búsqueda y consolidación de una política cultural democrática, misma que estaría cuestionando a la en boga, la chambista, la de la dádiva, la que pretende el paternalismo para evitar los costos políticos que tendría la autogestión.

En realidad los fenómenos que van destacándose por presentar nuevas aristas tienen la necesidad implícita de repensarse, luego renombrarse. Nombrar es volver a significar, a dar sentido. El llamado teatro independiente aparece en nuestros días como un proceso de cambio, de transformación, de modo que se hace lógico el planteamiento de intentar re-nombrarlo con el fin de ubicarlo y no así encasillarlo. Ante la inoperancia del concepto (Cfr, Bert, 1995) trazamos como puente conceptual momentáneo el de autonomía, sin el ánimo de obviar las profundidades del caso, más con las ganas de encontrar una pista frente al desgaste natural del término. En función de este contexto resulta oportuno establecer la definición de lo que sería la independencia creativa como *leit motiv* en el sistema de agentes participantes del campo teatral mexicano.

Atendamos primero a algunas definiciones que permitieran concretizar la nuestra propia.

6.1. Independencia⁸⁶

Es falta de dependencia, libertad, autonomía, y especialmente la de un estado que no es tributario ni depende de otro. Es entereza y firmeza de carácter.

⁸⁶

Diccionario de la Lengua Española, Decimonovena edición, Real Academia Española, Madrid 1970.

Ser independiente significa no depender de otro, ser autónomo. Independiente es la persona que sostiene sus derechos u opiniones sin que la dobleguen autoritarismos, halagos ni amenazas. Situación del individuo, estado o grupo que goza de libertad y autonomía.

En Derecho la independencia es entendida como la situación de una colectividad que no está sometida a la autoridad de otra. Únicamente aquellos estados que gozan de soberanía interna y externa pueden llamarse verdaderamente independientes.

Para el campo de la Lógica la independencia se entiende como una relación de oposición entre dos proposiciones, consistentes en que cada una de ellas no puede ser probada a partir de la otra.

6.2 Autonomía.

La autonomía⁸⁷ es el estado y condición de un pueblo que goza de entera independencia política. Es la condición del individuo que de nadie depende en ciertos conceptos. La potestad que dentro del estado pueden gozar municipios, provincias, regiones u otras entidades de él para regir intereses peculiares de su vida interior, mediante normas y órganos de gobiernos propios.

Estado o condición en la que se disfruta de la facultad de dirigirse por sí mismo. Puede ser facultad privativa de un grupo o de una población dentro de una zona geográfica o incluso de un grupo disperso.

⁸⁷ Diccionario de Sociología, (rección de obras de sociología) F.C.E. Henry Pratt Fairchild, editor, 1971, 4a. reimpresión.

Lo autónomo se refiere a la característica de un órgano político, una institución social o un grupo que posee el derecho y el poder de determinar su propia línea de conducta.

En términos del Derecho es la facultad de gobernarse por sus propios actos. Aunada a la política y la administración se entiende como la potestad que dentro del estado pueden gozar municipios, regiones u otra entidades, para regir intereses peculiares de su vida interior mediante normas y órganos de gobierno propios.

Autónomas son las entidades estatales, organismos que desempeñan una actividad pública (presentación de servicios, producción industrial, etcétera) mediante el empleo de recursos de cualquier índole mientras no procedan del presupuesto del estado.

En lo político, lo autónomo no está ligado a una organización o disciplina política. Grupo o partido no ligado a una disciplina superior, sea en relación a un grupo del que originalmente formaba parte, sea en relación a una alianza. (En general los partidos que adoptan el nombre de independiente suelen ser de carácter conservador y se apoyan en la ficción de la independencia de su situación respecto a intereses considerados parciales o no legítimos).

Puede entenderse la autonomía como el hecho de que una realidad esté regida por una ley propia, distinta de otras leyes, pero no forzosamente incompatible con ellas.

En el vocabulario filosófico el término suele usarse en dos sentidos:

I. SENTIDO ONTOLOGICO. Aquí se supone que ciertas esferas de la realidad son autónomas respecto de otras. Así, cuando se postula que la esfera de la realidad orgánica se rige por las leyes distintas que la esfera de la realidad inorgánica, se dice que la primera es autónoma respecto de la segunda. Tal autonomía no implica que una esfera determinada no se rija también por las leyes de otra esfera considerada como más fundamental.

II. SENTIDO ETICO. Aquí se afirma que una ley moral es autónoma cuando tiene en sí misma su fundamento y la razón propia de su legalidad. Este sentido ha sido elaborado especialmente por Kant, la autonomía de la voluntad por lo cual se hace posible el imperativo categórico. En su Fundamentación de la metafísica de las costumbres, Kant indica que la autonomía de la voluntad es la propiedad mediante la cual la voluntad constituye una ley por sí misma. "Elegir siempre de tal modo que la misma voluntad (volición) abarque las máximas de nuestra elección como ley universal". Si un acto es determinado por algo ajeno a la voluntad, es atribuido, consiguientemente, a una coacción externa y no es concebido como moral. En cambio la heteronomía de la voluntad constituye, al entender de dicho autor, el origen de los principios inauténticos de la moral. Mientras los defensores de la heteronomía creen que no hay posibilidad de moral efectiva sin un fundamento ajeno a la voluntad. Kant estima que todos los principios de la heteronomía, sean empíricos o racionales (o derivados del principio de perfección, que puede ser ontológico o teológico), enmascaran el problema de la libertad de la voluntad y, por lo tanto, de la moralidad auténtica de los propios actos. Algunas de estas concepciones, dice Kant, son mejores que otras, por ejemplo, la concepción ontológica de la perfección que se da dentro de los principios racionales es, a su entender, mejor que la concepción teológica, que deriva la moralidad de una voluntad divina absolutamente perfecta. Los partidarios de esta última derivación suelen llamarse adherentes a una moral teónoma⁸⁸.

En apariencia autonomía es estrictamente un sinónimo de independencia. Sin embargo, y pese a las definiciones legitimadas que hemos extraído de diccionarios, aquí pensamos que en

⁸⁸ Diccionario de Filosofía, José Ferrater Mora. Editorial Hennes.

lo general el concepto de Independencia en México se ha utilizado más desde un punto de vista de la historia nacionalista. Es decir, somos un estado independiente que lo celebra cada 15 de septiembre. El concepto de independencia referido al teatro en el contexto de los años setenta se politizó en la medida que los gobiernos autoritarios dejaban caer la mano dura, o todo el peso del Estado, sobre las manifestaciones de protesta civil. En este tenor resultó consecuente autodenominarse teatrista independiente porque de este modo se solidarizaban en palabra y acción con los iniciadores de esta forma de hacer el teatro en América Latina, el movimiento de teatro independiente latinoamericano. Al arribo de los años 80 ser independiente se convirtió en estigma para quienes se autollamaban de este modo y no eran decididamente partidarios del concepto, ya que como hemos dicho en el primer capítulo de esta historia, los activistas de una izquierda radicalizada comenzaron a caracterizarse más por hacer un teatro en el que prevalecían los códigos del panfleto, la arenga y el "distanciamiento" brechtiano. Ser independiente iba causando un poco de resquemor. Aun así los grupos decididos a transformarse asumieron su independencia trabajando en nuevos métodos, en renovadas técnicas de dirección y actuación. Hasta que por allá de la segunda década de los años ochenta aparecen los teatristas jóvenes que tomaron el nombre independiente como queriendo asirse de raíces y tradición, pero también para reconocerse y al mismo tiempo distinguirse de los que hacían del teatro un mero escaparate del divertimento. Con la historia a cuestas los jóvenes independientes ochenteros asumían que serlo era contar con un proyecto creador claro, pero sobre todo, una postura ideológica frente a la manera usual de hacer el teatro. Ser independiente era hacer prevalecer su definición ideológica y artística por sobre el apoyo económico obtenido del Estado. Aunque se trató de discutir el sentido de reconocerse independientes empezaron a aparecer las preguntas, ¿independientes de qué o de quién?,

cuestionamiento que se hacían los grupos incluso en los vestíbulos de las dependencias oficiales que administran el teatro nacional. Ser o no ser comercial, se preguntaban también. Así, el sentido de lo independiente en el teatro pareció cobrar una nueva dirección al arribo de los años noventa cuando los grupos cumplían diez o quince años de existencia. Actualmente y al filo del nuevo siglo, ser independiente no parece ser lo más importante como definición, o "bandera", sino como actitud de vida, de teatro. Es por eso que pensamos en la pertinencia de dar curso a nuestra intuición de volver a pensar el teatro independiente, repensarlo, renombrarlo, resitarlo. No porque el cambio de nomenclatura asegure éxitos, sino al contrario porque los procesos a los que se refería este concepto están tomando formas y dimensiones diferentes a las del pasado, por lo que ante esta etapa de redefinición, o transición, se hace necesario nombrar de nuevo, para distinguir, para distinguirse a sí mismo y a los otros. Un nombre sitúa al poseedor del mismo, dice quién es y qué hace, un nombre nuevo señala eventos nuevos que son producto de las transformaciones sociales, políticas y económicas de los últimos quince años en el país y el mundo entero⁸⁹.

Ante la inoperancia de no precisa mucho y, sobre todo, que no señala una manifestación (lo independiente), el concepto de autonomía puede entenderse como un mediador entre lo que actualmente existe: proyectos de grupos teatrales y lo que se está formando en el devenir mismo. De cualquier modo los teatristas se definen más por una autonomía que les permite establecer las relaciones necesarias con la institución pública o privada buscando financiamientos que den solidez a un proyecto creador de futuro, el de toda la vida. En este sentido se defiende la postura de un

⁸⁹ (Cfr, Bert, 1995). Entrevista inédita. Agosto 1995.

organismo autónomo que define sus preceptos artísticos, estéticos e ideológicos y establece una estricta relación de financiamiento con la institución (independencia creativa). Hablamos pues de autonomía como la entiende Xavier Bornas cuando define la persona autónoma como "aquella cuyo sistema de autorregulación funciona de modo que le permite satisfacer exitosamente tanto las demandas internas como las externas. En este sentido la persona autónoma no tiene por qué confundirse con la persona independiente en el sentido negativo (habitual y manido) del término, como aquella que se basta y se sobra para todo y nunca necesita a nadie"⁹⁰. Un ser (individuo o grupo) que se autorregula es aquel que puede responder activa y creativamente a las preguntas fundamentales: cuándo, cómo, dónde es adecuado usar las habilidades (la premisa teatral-artística propiamente dicha) y activar y desactivar los procesos cognitivos y conductuales (estrategias de interrelación con el campo teatral).

Un proceso en este sentido, promueve la aparición de la autogestión como modelo que permitiría trabajar en autonomía y autorregulación creativas para el hacer teatral.

7. Autogestión.

Ofrecemos los principales elementos que se relacionan con la autogestión. Definición esencial: "un sistema de organización de las actividades sociales que se desarrollan mediante la cooperación de muchas personas (...), para lo cual todos los comprometidos en ellas toman directamente las

⁹⁰ Bornas, Xavier, La autonomía personal en la infancia. Estrategias cognitivas y pautas para su desarrollo, Madrid, 1994, Siglo XXI editores.

decisiones relativas a su conducción, con base a las atribuciones del poder de decisión dadas a la colectividad y que define cada estructura específica de actividades⁹¹".

" Por una parte:

a) Se anula la distinción entre quién toma las decisiones y quién las ejecuta, con referencia a las funciones de toda aquella actividad colectiva organizada sobre la base de la división del trabajo, y por otra;

b) Se establece la autonomía de las decisiones de toda unidad de actividad, o sea que se supera la intervención de voluntades ajenas a las actividades concretas para la definición del proceso de decisiones"⁹².

Ambas determinaciones (a,b) califican el significado de autogestión "como principio elemental que modifica las relaciones sociales y personales en el sentido de la reapropiación del poder de decisión respecto de una determinada esfera de actividades contra cualquier autoridad (aunque esté legitimada por una delegación precedente)"⁹³.

Con respecto al funcionamiento en un sistema social global, ambas determinaciones especifican el significado de la autogestión como "modelo de sociedad socialista alternativo al estatalista burocrático, con lo que buscan, por un lado, superar la lógica autoritaria de la planificación centralizada y la consiguiente apropiación del poder social por parte de los aparatos burocráticos, mediante la atribución de una plena autonomía de gestión a las diversas unidades

⁹¹ Diccionario...

⁹² Idem.

⁹³ Idem.

económicas; por otro lado, redefinir el carácter colectivista de la organización social, tanto a través de la asignación de las responsabilidades y del poder de gestión a cada colectivo de trabajo como mediante la desestructuración del ordenamiento estatal en un sistema de autonomías locales que les ceda el control directo de las condiciones de la reproducción social"⁹⁴.

7.1 Origen.

El origen del concepto de autogestión se deriva del movimiento de los Consejos Obreros difundido por varios países europeos en la primera pos-guerra, de acuerdo con las posiciones "extremistas" u "obreristas" en el ámbito de los partidos socialistas y sucesivamente en la III Internacional sobre el problema de la "socialización" de la economía.

En los años veinte y treinta, restringido el espacio de propuesta de los Consejos, pueden reconocerse elementos importantes de la problemática de la autogestión en la crítica trotskista al papel de la burocracia en el sistema soviético.

"La difusión del término autogestión en la cultura y en el lenguaje político data de los años cincuenta, después de introducir en Yugoslavia un sistema de organización económica y estatal denominado autogestión. Esta experiencia llevó a especificar mejor la noción de autogestión en su nexo con un conjunto de mecanismos y procedimientos articulados dentro de empresas y estructuras político-administrativas. Por otro lado, llevó a connotar la autogestión, ya no como

⁹⁴ Idem.

propuesta extremista, sino como solución práctica del problema de la eficiencia y de la democracia de un sistema socialista"⁹⁵.

Sin embargo, en el sentido institucional sólo se estableció el uso del término con referencia al sistema de organización y representación por Consejos de delegados. Se difundió desde este ámbito la noción de autogestión como un principio muy general, cuyos "supuestos y condiciones de realización no quedan definidos de modo unívoco"⁹⁶ prevaleciendo la dificultad de circunscribir su problemática de modo coherente.

Ha de pensarse que ante la descomposición sustancial de la actual República Yugoslava este modelo no tiene alternativas, menos para el llamado tercer mundo, muchos menos si se piensa aplicarlo al arte. Es justo en el terreno de las sociedades en transición en las que pueden implementarse los modelos alternativos a los autoritarios que han determinado por años. Más adelante especificaremos que las alternativas se encuentran vivas y operativas en la medida que el sujeto autónomo apelando a su habilidad de autorregulación puede acceder a un formato de la autogestión con mucho mayor éxito.

95 Idem.

96 Idem.

7.2 La Autogestión como sistema de organización económica para proyectos culturales en México.

"El problema fundamental de la autogestión es conservar la capacidad de decisión sobre los aspectos elementalmente humanos de la vida. La autogestión ofrece una perspectiva de análisis fundamental, porque en las sociedades contemporáneas se ha generalizado un proceso que tiende a transformar a los ciudadanos en poblaciones asistidas por aparatos institucionales. Cuando los proyectos culturales (donde se incluyen tópicos de vivienda, bienestar comunitario y arte barrial) declaran su carácter autogestivo, lo hacen a partir de la reivindicación de su autonomía e independencia, recursos elementales para conservar su identidad; pero al mismo tiempo, porque saben que la autogestión encierra el germen de una nueva realidad. La autogestión tiene el potencial democratizador de la vida cotidiana que tiende hacia una autonomía integral, donde el contexto cotidiano en el cual se vive adquiere un valor central.

A nivel operativo el ejercicio de la autogestión requiere que se resuelvan de manera eficiente sus premisas, esto es, que se genere una cultura autogestionaria como un proceso que incluya la participación en el diseño, desarrollo y seguimiento de los proyectos. Un proyecto que busque innovar en los campos de la educación, de la salud, de la cultura o de los procesos de capacitación y de educación que se requieren⁹⁷.

⁹⁷ Rosales, Héctor, Conclusiones y perspectivas de investigación, en Cultura, Sociedad Civil y Proyectos Culturales en México, CRIM, UNAM, 1995, p.p. 201-202.

7.3 Autorregulación y teatro.

En el contexto propio del teatro de grupo que aquí nos ocupa creemos que la autogestión puede resultar más efectiva sólo si se acompaña de modelos en espiral, siempre en movimiento, alertas a la transformación, adecuación y cambio, modelos necesarios para llevar a buen éxito los procesos creativos teatrales. La autonomía de una entidad teatral dispuesta a insertarse al campo del trabajo profesional estaría ligada al modelo de la autorregulación como una forma de estructurar los propósitos (teatrales), para darles consecuencia paulatina a través del tiempo.

Aunque con fines estrictamente educativos, el modelo que a continuación se anota, permite reflexionar en el propio sistema de proyectar los propósitos teatrales de un grupo para sí mismo y para el campo en el que se desarrolla.

Los principales elementos a destacar en el proceso de autorregulación son:

1. Demanda interna o externa (qué queremos o qué se quiere de nosotros en el contexto de un proyecto teatral).
2. Identificación de la demanda (saber los objetivos que deseamos alcanzar).
3. Establecer objetivos y criterios (propósitos realistas en el marco de las necesidades del proyecto. Aclarar y especificar la demanda. Si la demanda queda explicitada y satisfecha entonces se contribuye a controlar la ambigüedad).
4. Planificar la acción a realizar.
5. Dirigir el curso de la acción.
6. Controlar permanentemente su rumbo.
7. Rectificar en caso de errores o dificultades (autoobservación).

8. Evaluar los resultados.

9. Proporcionar reforzamientos (interno y/o externo).

Podrá pensarse que el esquema anterior obvia los esfuerzos por plantear un sistema de trabajo autogestionado, pero lo cierto es que lo más complicado es justamente implementarlo sin los recelos de mirarle como un limitador y cohartador de la creatividad y el proceso artístico. Lejos de ello el esquema usado como parte de la metodología del grupo estimula las habilidades creativas de un individuo y un grupo (teatral). La autorregulación es una actividad normal, no compensatoria; presente en cualquier situación de interacción orgánica ambiente. Facilita la lectura de las relaciones entre actor-director, director-creativos, director-productor, grupo independiente-campo teatral. En otras palabras, la autorregulación desarrolla la personalidad (grupo o individuo) autónoma que es capaz de pensar, planear, decidir, elegir en definitiva, un amplio abanico de posibilidades en la medida que se observe y ejecute como un proyecto que incentiva las capacidades de todos y cada uno de los participantes del proyecto de grupo teatral.

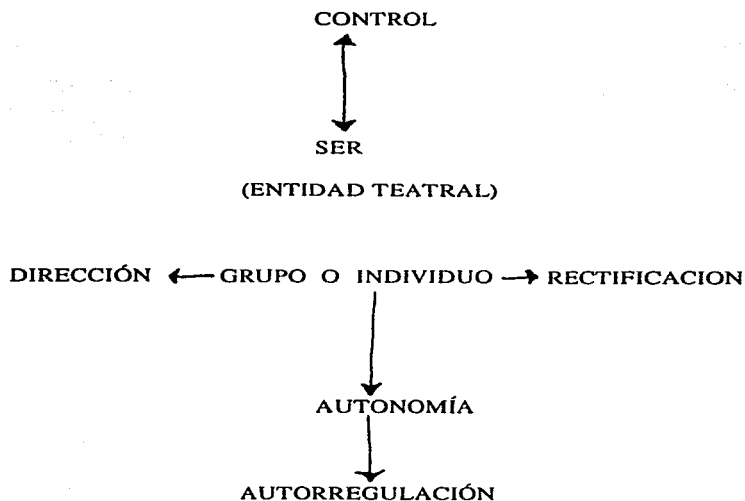


Figura 2. Modelo de autorregulación y teatro.

8. Diferencias y semejanzas (Identidad de un proyecto creador).

El instrumento de la comparación resulta útil para destacar aquellos aspectos que competen a más de un sujeto de estudio y que en el contexto del ensayo comparativo revelan la multiplicidad de opciones con las que diferentes sujetos asumen un mismo tópico. El recurso nos permite incorporar la información significativa de los testimonios utilizados del segundo capítulo de esta

investigación, en donde aparecen los enfoques, puntos de vista y posiciones respecto del teatro de grupo independiente, su trayectoria pasada y presente, así como su proyección a futuro. "En su sentido etimológico la palabra proyecto refiere a algo que se arroja hacia adelante y con lo que uno se compromete"⁹⁸. Un tiempo de quince años en constante actividad confirman la realidad de esta aseveración. Aquí tenemos la experiencia de cuatro entidades grupales, teatristas independientes, que arrojaron hacia adelante ese "algo creativo", un algo teatral, un algo humano conectado con lo estético; ese algo ha caminado a lo largo de un determinado tiempo y al cabo de estos quince años de trabajo para unos (**La Trouppe y Contigo...América**) de diez para otros (**Actores del Método**) y de seis, para los más (**Taller del Sótano**) se han podido concretizar sus primeras metas.

Los grupos que integran esta investigación han demostrado con su trayectoria el proceso siempre adelante que se sabe comprometido y con perspectivas de futuro.

8.1 Origen /Objetivos.

La coincidencia que reúne a todos y que aparece como hilo conductor del proceso a lo largo de los años, es la de la investigación, el aprendizaje y la experimentación que se suceden a causa de un impulso vital, el cual hace posible la concreción de un hacer teatral. Tanto en los grupos veteranos como en los que están en plena madurez, así como en los definitivamente "jóvenes creadores", detectamos una base que se apoya en un sentido de lo histórico social, en donde se

⁹⁸ Idem.

entiende el teatro como un medio de comunicación, intercambio y sentido sociales. Un vehículo que permite instrumentar una impronta eminentemente social, definitivamente sensorial, decididamente visual. Todas las propuestas han nacido con las ganas de reforzar el patrimonio teatral latinoamericano, con el que se pueda contribuir a construir el sentido de lo teatral desde la perspectiva de la propia identidad cultural.

De ahí que para **Contigo...América** sea fundamental no quitar la atención de lo latinoamericano desde su óptica de la resistencia creativa-artística; que **Actores del Método** haya conseguido hacer y sintetizar una lectura de la cultura mexicana de los preceptos de una teoría que se gestó en el contexto de otra realidad social-histórica. Que **La Trouppe** haya retomando las influencias de origen como la Creación Colectiva, tendencia arraigada en el cono sur y del clown ruso, replanteando sus formas y consiguiendo amalgamar éstas con estructuras generadas desde esta realidad mexicana: la carpa, el teatro de revista, el títere, para congregar las voluntades e inteligencias de su gente y dar curso a la realización de un proyecto común. Que **Taller del Sótano**, por su parte, insistiera en una posición filosófica que nutre con la vida misma (la del creador) el quehacer del teatrista, para tratar de contribuir a la construcción de sentido, a través del teatro.

Los cuatro grupos tienen propósitos similares en el sentido de la búsqueda como un concepto inacabado que les lleva a la constante revitalización de los tópicos teatrales de vigencia. Para todos prevalece la necesidad fundamental hacer sobrevivir el concepto de trabajo de grupo en un campo cultural que no le reconoce legitimidad. Es evidente su preocupación en los terrenos económicos; sin embargo, se desprende de la trayectoria de cada uno la insistencia, esa terquedad natural del artista que no se acomoda a lo existente, en ese sentido todos viven etapas de cambio.

Contigo...América celebra en 1996 quince años de vida con un montaje producido por la Universidad Nacional Autónoma de México, saliendo de su foro-sede y asumiendo el reto de renovarse. También con quince años de vida **La Trouppe**, decide que no emprenderá un proyecto nuevo durante algún breve tiempo con el fin de entregarse a la exploración del video, esperando encontrar nuevas herramientas que le permitan renovar el planteamiento central, que es seguir sosteniendo una Compañía de teatro estable y de repertorio (seguirán con las presentaciones del repertorio que han generado en estos años de trabajo).

Actores del Método, por su lado, habiendo cambiado el elenco que acompañó desde su inicio a Pereyra, el director, vive una etapa de búsqueda de estabilidad económica. A diez años de trabajo ininterrumpido ha conseguido un foro estable, propio, a cambio de sacrificar la consolidación de su proyecto de compañía, a causa de la turbulencia económica que vive el país, pero sobre todo, obligado a un replanteamiento que en terrenos de estrategias, el director ha de enfrentar por la necesidad de sostener económicamente el proyecto. En términos artísticos **El Método** parece confirmarse como alternativa de actuación, de ahí que en estos momentos se hable más de una escuela, que de un grupo estable.

Taller del Sótano mantiene un especie de receso necesario, entendido como un proceso de purificación y de enriquecimiento dado por las experiencias externas al grupo. Su director se encuentra fuera dirigiendo teatro en provincia, la plantilla importante del cuadro de actores básico trabaja en diversos proyectos teatrales. El encuentro futuro es un dicho, no se sabe si un hecho.

Aunque no todos los teatristas independientes coincidan en que un conjunto de personas se reúnen para proyectar un propósito común a largo plazo (esto se nota mucho más en agrupaciones jóvenes como **El Sótano**), sin embargo, se aprecia la impronta de materializar la

creación artística a través de un plan de trabajo que en la práctica y con el paso de los años se vaya convirtiendo en un modo de hacer sus cosas y por el cual se reconocerá una identidad dentro del campo teatral.

Así pues en el llamado teatro independiente la diferencia de caracteres, la diversidad de temperamentos e ideologías se reúnen para, a través de un propósito común, derivar un proyecto que engrose el capital teatral mexicano de finales de siglo.

Lo que es coincidencia evidente en todos los creadores de este estudio es que en el centro del asunto se encuentra una total creencia por lo que se hace y cómo se hace, a pesar de los desequilibrios producidos por las economías inestables, las ideologías amalgamadas y por ello confusas y la compleja configuración de nuevos movimientos sociales y culturales. Una creencia que parece apostar por la especie humana, pese a sus contradicciones.

8.2 Repertorio.

Un repertorio constituye la objetivación del capital escénico que determina el habitus de un grupo teatral. Cuando una agrupación cuenta con un repertorio se entiende que le respalda una historia, por lo cual se cobra una importancia decisiva dentro del campo teatral nacional. Esto es producto de un proyecto artístico delineado en este sentido, y la importancia, legitimidad, se gana por el trabajo continuo y sobre todo, por el efecto producido en el campo (social y teatral) a donde se dirige el trabajo.

El repertorio constituye una evidencia del paso concreto de un artista por el espacio-tiempo para el cual trabaja. No todos los grupos que hemos estudiado cuentan con un repertorio en este sentido. A causa de su permanencia de más años de labor ininterrumpida, los dos grupos veteranos **Contigo...América** y **La Trouppé**, pueden echar mano en cualquier momento de obras que han formado parte de su historia. El conjunto de trabajos escénicos con que cuentan permite entender la historia misma de cada agrupación, la tendencia que late, la visión estética que les determina. El repertorio sistematizado como se presenta en el segundo capítulo de esta investigación, permite elaborar una visión a distancia y a futuro de los espectáculos que han formado parte de la historia del teatro de grupo en México.

Para **Contigo...América** se hace fundamental evidenciar en sus trabajos una carga decididamente hacia lo social, encontrándonos entonces con que el 90% de sus puestas en escena traducen la preocupación su enfoque social-humanista de la historia. **Baldomero**, **Donceles 19**, **Costumbres**, **Los motivos del Lobo**, **Los que no usan smoking**, son ejemplos fehacientes de esta realidad.

La Trouppé refleja a través de las obras escritas por la misma Tropa, su filiación a la metáfora visual con la que se pretende que el espectador, niño o adulto, se vincule durante el espectáculo a una proposición de imágenes que estimulen su sensibilidad e imaginación creativa. En general, la investigación de este grupo ha entregado obras que tratando tópicos conocidos por todos, consiguen mover al interés y por supuesto también al divertimento. **Truperías**, **Trópolis**, **Trupeteando**, **RadioTrup**, todos son espectáculos en que no sólo se mueve a "distraer" al espectador, sino a estimular sus capacidades sensibles (visuales, auditivas, sensoriales) más inmediatas.

Para **Taller del Sótano**, el conjunto de espectáculos que marcan su corta historia de vida aparecen como una elección en la que la obra nace a partir de la necesidad del propio grupo, generalmente del director Acosta Navas. De modo que se genera una dramaturgia que como rebote diga también cosas que competan al público; una dramaturgia en donde perviven al mismo tiempo una serie de estímulos, ideas, conceptos, que buscan impactar en la emoción, pero también en la razón. En **Taller del Sótano** hay una tendencia por traducir a través del lenguaje del cuerpo -lo que sucede y se impregna en él- una preocupación esencialista, humanista. De modo que sus trabajos nos introducen a un mundo del desgarramiento que se subraya con el gestus corporal. Todo lo que pasa por el cuerpo va conformando la historia que cada uno va viviendo. Este parece ser el resultado que ha ofrecido el Taller con trabajos como **Alicia, De nota Roja, El Otro Exilio o Jardín de Pulpos**.

René Pereyra ha elegido para los **Actores del Método** obras en las que prevalece una preocupación por el sentido humanista. Así, la mayoría de las obras que conforman el ya amplio repertorio de esta agrupación se podrían definir como intimistas, en donde se enfatiza una profunda visión del aspecto psicologista y que en definitiva corresponde al fundamento teatral que se deriva de la escuela strasbergiana.

Ninguna de las obras de este grupo, a las que hemos asistido como testigos, y que son la mayoría, se escapa a esta definición. Invariablemente en cada una se puede encontrar este conflicto desgarrador que nos proyecta hacia una realidad donde los seres que padecen la insensibilidad propia de la modernidad viven con horror la terrible transformación de lo humano tecnologizado, un grosero "avance de la civilización" que apoya la barbarie de la hambruna, de la muerte sin

razón, de la depredación natural, de la guerra expansionista y fanática, y sobre todo, la soledad del ser humano.

8.3. Actividades Pedagógicas.

Resulta significativo cómo en el caso de los cuatro grupos, unos en su etapa de arranque, otros en el tiempo de su madurez, pero en todos aparece como proceso necesario el trabajo permanente de la búsqueda a través del taller, que refuerza el sentido de la tradición teatral en tanto conocimiento de la historia del teatro y de sus diferentes hacedores de quienes los creadores que aquí nos ocupan han tomado escuela.

El taller confirma la tendencia de la experimentación, la especialización y la profesionalización de los integrantes cada una de estas agrupaciones. Para todos el elemento de la observación es una categoría de rigor con la que se relacionan y desprenden del mundo real, al cual regresan a través del espectáculo. La observación de sí mismo como ente creador, la observación que estimula la creatividad como una herramienta necesaria que, sumada al propósito medular de cada agrupación consigue proyectarse en el campo teatral.

Para los cuatro grupos el elemento de la enseñanza va más allá de los patrones conocidos y oficialistas de la escolarización. Aquí la enseñanza pone atención a un modo personalizado de abordar la realidad. Las diferencias entre cada grupo son naturales y muy sanas.

Contigo...América prefiere el realismo social. En **Actores del Método** el acento se encuentra en la búsqueda psicologista, sensorial que tarde que temprano también incide en lo

social: Por su parte **Taller del Sótano**, enfatiza su investigación pedagógica, que no reconoce conscientemente como tal, a partir del trabajo corporal que genera un conjunto de metáforas visuales en las que en definitiva se descubre también lo social, lo psicológico, lo filosófico y espiritual. Para **La Trouppé** es indispensable el trabajo en lo sensorial, en lo plástico, en el recurso de las técnicas versátiles de iluminación, monería, cámara negra y escenografía, sin quedarse en lo formalista, sino partiendo de un aprendizaje diario basado en la pedagogía infantil, que le resulta indispensable para actualizar su conocimiento sobre la sensibilidad del niño espectador y del adulto con esencia de niño.

Lo que aparece como concepto clave que reúne las diferentes tendencias pedagógicas de estos grupos es la transformación personal de los actores y directores con el propósito de encontrar una evolución, cuasi purificación que no sólo muestra en escena el virtuosismo de una técnica de trabajo, sino también permite apreciar el sentido filosófico, humanista, esencialista que lleva consigo.

En general, las actividades pedagógicas que cada grupo desarrolla, avaladas en las tendencias teatrales que cada uno ha elegido para sustentar sus propuestas escénicas, están encaminadas a conseguir la cohesión de un grupo como fundamento de su trabajo colectivo; por otra parte, a la generación y refuerzo continuo, consecuente con la realidad cambiante, de una filosofía de trabajo que amalgame lo más naturalmente posible lo formal con el contenido. Por eso estas agrupaciones han conseguido dejar huella para contribuir y acrecentar la tradición teatral mexicana⁹⁹.

⁹⁹ Remítirse al conjunto de crítica que se han escrito en los medios periodísticos al respecto de los trabajos de estos grupos y que se encuentran al final de cada una de las entrevistas a los mismos en el capítulo 2.

8.4 Elementos artístico-teatrales.

En ningún otro apartado como en este encontramos la oportunidad para enfatizar en el concepto de la llamada pluralidad, el cual permite interrelacionar las coincidencias y diferencias de los actores sociales inmersos en un mismo contexto, el cual se vive e interpreta desde su muy peculiar historia y visión del mundo. La pluralidad en los términos de las decisiones artísticas adoptadas por cada uno de los hacedores teatrales que aquí se estudian, puede entenderse como una situación harto saludable en la medida que un conjunto diverso de creadores en torno a un objetivo común: el teatro, consiguen engrosar la tradición teatral, luego entonces el capital dramático, en virtud de las múltiples lecturas que del fenómeno en cuestión se pueden hacer.

De aquí se desprende la marcada diferencia que singulariza a cada agrupación teatral independiente, la cual elige desde su propia subjetividad y objetividad la tendencia teatral que más se acerca al cómo decir lo que tiene que contar a través de un espectáculo teatral.

Pese a la marcada diferencia de caminos que los hacedores han elegido para comunicar sus contenidos teatrales encontramos, cómo todos, a fin de cuentas, buscan generar en el espectador una "catarsis cuestionadora, no catarsis del enajenamiento". Una catarsis que mantenga en alerta a un público que no está acostumbrado a desear pensar, una catarsis que confirme, una vez realizado, el acto de la comunicación. Sea a través del realismo (**Contigo...América**), del psicologismo que también pega en lo social (**Actores del Método**), de la creación de metáforas

visuales enfatizadas por desempeños corporales-emocionales de gran vigor venidos del simbolismo y que dan cuenta también de la realidad (**Taller del Sótano**), o de la construcción de imágenes que quieren impactar la sensibilidad más elemental, y no por ello simplista, pero también la más compleja para decir la realidad (**La Trouppé**). Los propósitos de estos grupos autónomos pretenden crear en el espectador algo más que un instante de divertimento. Posibilitar un espacio de encuentro de sí mismos en primera instancia y definitivamente con los espectadores.

Otra de las coincidencias que destaca entre las evidentes diferencias que marcan las escuelas artísticas que sustentan a los diversos grupos, es la de enfatizar en el sentido de la verdad en el teatro. Durante el acontecer escénico la verdad escénica es la única que posibilita la comunicación entre los que miran y los que actúan. Una verdad escénica que se desprende del profundo conocimiento que tiene el teatrista de sí mismo en el proceso de conocimiento y preparación hacia el espectáculo. Un sentido de verdad que no se interrumpe por más "elaborada" que se plantee una partitura escénica.

El sentido de verdad se desprende pues del serio y verdadero conocimiento que el teatrista tiene de su campo de acción y del ánimo de trascendencia que se ejecuta a cada nuevo montaje.

Todo hacedor de teatro busca la armonía de elementos que permitan contar con la atención del público durante los minutos de representación. Este es otro de los elementos que nuestros grupos buscan hacer prevalecer. Una armonía que está en consecuencia directa con el fundamento teatral de donde se desprende.

Un elemento más de coincidencia, enmarcado insistimos en el marco de la diversidad teatral, es el de trabajar en las emociones vivas, las únicas que posibilitan la transmisión y recepción de un evento teatral.

La improvisación aparece también en los cuatro grupos como un instrumento necesario para trascender la posible dureza de una técnica teatral. Esa inmovilidad a la que invariablemente llega todo creador cuando trabaja sobre los elementos conocidos y probados y no se atreve a arriesgar. La improvisación incentiva la capacidad creativa por lo que es posible contrarrestar las peligrosas actitudes acomodaticias para entregar a cambio un teatro vivo, verdadero, en la medida que siempre se plantea dinámico; aunque a veces no resulte y nos parezca que cierta agrupación, la cual nos tenía acostumbrados a una forma de plantear los sucesos, se nos presente de pronto con otro camino propuesto.

En este sentido los cuatro grupos se encuentran en un momento de la *transgresión*, diríamos, a sus propios fundamentos. La **Trouppe** alejándose momentáneamente, no saben cuánto, del teatro, pese a sumergirse en el lenguaje del video, sin embargo sujeto a la premisa de lo teatral.

Taller del Sótano, se atreve a vivir la ausencia del director artífice de todas las premisas del grupo, y en el vivir la vida y sus propios riesgos se apuesta por un regreso que a la vuelta reúna madurez y voluntades de quienes conforman este importante proyecto teatral.

Actores del Método sigue la lucha por sobrevivir a la ausencia de una importante ala del elenco fundador, fundamento del trabajo del grupo; pareciendo que para comprobarse el director la premisa del hacer actuar a todo aquel que esté dispuesto; a la fecha sabemos de la permanencia de su taller en el que se sigue transmitiendo **El Método**.

Contigo...América apuesta por el ojo de un otro director (Miguel Angel Rivera, dirige **Qué pronto se hace tarde, en 1996**) a quien no está acostumbrada la institución. Quizás para replantearse que pese a la edad el grupo cuenta todavía con tela de donde cortar.

Detrás de todos ellos está la tradición milenaria del teatro que parte de la dramaturgia griega, pasando por importantes investigadores que han dado al teatro contemporáneo la razón para seguir contribuyendo con la construcción del sentido social, humanista o utópico de los hombres y mujeres de este fin de siglo. Uno no se topa con hilos negros en ninguno de los proyectos atendidos en este trabajo; sin embargo, se encuentra con los montajes que estos creadores mexicanos han conseguido sintetizar, al traducir a nuestras necesidades culturales a Stanislavki, Strasberg, Grotowski, Brecht, Buenaventura, Santiago García (Creación Colectiva) y Barba, entre los que se sabe han influido el trabajo de estas agrupaciones autónomas.

8.5 Sede/Foro.

Como respuesta institucional que niega legitimidad al teatro independiente, en la década de los años 80, la mayor parte de estos teatristas generaron una estrategia para buscar asegurar el capital de soporte a su proyecto: la creación de un foro-sede. Esto permitía contar con recursos económicos para producir dignamente los montajes. Al consolidar un propio foro los teatristas se liberaron del tremendo peso de las taquillas oficiales que, lejos de pagarles justamente su trabajo restaba importantes ingresos. Es en esta segunda mitad de los años 90 que la estrategia demuestra resultados.

Por un lado el foro ofrece la posibilidad de ser rentado para funciones o ensayos, por lo que genera un ingreso económico más o menos estable. El foro representa también la posibilidad de generar proyectos alternos, no propiamente teatrales, sino interdisciplinarios, con los cuales

también se reciben entradas económicas importantes. Al contar con galería, librería y/o cafetería el foro entra en una dinámica de actividades diarias, en horarios largos, por lo que también se puede esperar un ingreso que contribuya a solidificar la infraestructura con la que ya se cuenta.

De nuestro estudio sólo **Contigo...América y Actores del Método**¹⁰⁰ cuentan con una sede para representar ahí mismo sus trabajos escénicos y sobre esa base material-espacial es que planean y realizan sus espectáculos. Sin embargo, la vida de un foro atrae la amenaza de anarquía en la medida que no se cuente con el propósito debidamente definido y la división de las tareas asegurada en su ejecución. También llega a sacrificarse tiempo con el cual poder dinamizar las acciones en el foro, descuidando de esta manera el terreno de la creación escénica. A la larga esto es afortunado cuando el grupo consigue por lo menos salir tablas, en los dos sentidos económico y teatral. Se complejiza cuando el foro se convierte en el centro de las necesidades sacrificando el proyecto escénico en aras de "levantar" el foro. Durante estas etapas se generan, por cierto, sanas depuraciones en las agrupaciones, puesto que el conjunto termina quedándose con la gente efectivamente activa, la cual contribuye con las tareas colectivas que permiten hacer de ese lugar un espacio para la cultura, y no sólo en términos teóricos, sino reales y concretos. Cuando el grupo consigue que su foro sea una fuente de ingreso para todos los que trabajan para el proyecto, desde el humilde limpiador de pisos, hasta el director del foro, entonces vive la realidad de un proyecto autogestionado el cual permite a quienes trabajan para él entregarse en cuerpo, alma, estómago y sensibilidad, porque se cristaliza una ilusión a través de una concreción valiosa, la remuneración justa por los trabajos realizados; cuando los trabajadores del teatro de grupo pueden

¹⁰⁰ Este último ganó el premio al mejor foro independiente en 1995, otorgado por la asociación de críticos teatrales, en la ciudad de México.

ser capaces de sobrevivir al mundo material, el de la economía cultural del libre mercado, entonces indiscutiblemente han ganado legitimidad dentro del campo teatral. Esto ha podido probarlo en Colombia el Teatro La Candelaria, comandado por Santiago García, quien con una historia de treinta años (1966-1996) cuenta con una estrategia eficaz que permite pagar un sueldo permanente durante un año de actividades a toda su planta de creadores, técnicos y administrativos¹⁰¹.

Lo que se observa con nuestro estudio es que, por lo menos en la ciudad de México, ninguno de los grupos que cuentan con un foro han conseguido construir la personalidad de un "gestor teatral", el trabajador del teatro que sabe y maneja los conceptos de la administración, junto a la sensibilidad y conocimiento del campo teatral mexicano, con los cuales se dedica a establecer las relaciones pertinentes (publicidad, ventas de funciones, becas, apoyos), sea por vía de la iniciativa privada o del estado, con quienes negocie el trabajo artístico que la agrupación genera y que es preciso hacer circular en los terrenos de la distribución de los bienes simbólicos, culturales. ¿Por qué los teatristas a quienes se ha dado en llamar "comerciales" han conseguido sostener una infraestructura que les permite producir y pagar a todos los que tabajan en sus teatros? ¿No será que, aún sin estar oficializada, ya cuentan con esta figura del gestor teatral, que les permite entrar al juego y rejuego del teatro nacional? El gestor teatral no ha de ser necesariamente un actor de formación, un director o un dramaturgo; sino una personalidad entendida de la admistración de la cultura, pero sobre todo, profundamente conocedora y sensible a los haceres del teatro y sus determinantes económicas, estéticas y sociales.

101

García, Santiago, Teoría y Práctica del Teatro, Bogotá, Colombia, 1989, Ediciones Teatro La Candelaria.

Los foros de teatristas independientes no tendrán sentido en el plazo mediano, sobre todo en el escenario de mercado cultural, comandado por el neoliberalismo económico, que les condena a desaparecer, si no adelantan ya un proyecto de autogestión, el cual implica la existencia de roles bien determinados con miras a buscar por un lado la estabilidad económica, pero también y al mismo tiempo, conseguir refundar la noción de trabajo colectivo en donde todos hacen de todo para reforzar una filosofía de grupo, pero que en términos operativos no consigue extraer lo esencial de las capacidades de cada uno de los integrantes de la agrupación. Sólo un modelo de autogestión implementado en las circunstancias actuales del país permitiría el entendido de que sólo haciéndose cargo de sí mismos, de manera decidida, sobre todo económicamente, generando proyectos y acciones de planeación y seguimiento continuas, los grupos podrían asegurarse no sólo el éxito artístico, sino la autonomía económica que permite contender con más soltura por la pertenencia legítima en el campo teatral.

9. El Imaginario social un imaginario también teatral.

El imaginario tiene que ver con los sueños, con los proyectos que encarnan las utopías de los hombres, aquí debiéramos enfatizar de los hacedores de teatro. "Si la vida fuera ésta -decía Mauricio Jiménez, refiriéndose a lo que se debatía y cómo se debatía en Chiapas¹⁰²- no sería necesario el teatro". Pero en realidad la vida no es un permanente diálogo político en donde los

¹⁰² Diálogos de San Andrés, San Cristóbal Chiapas, marzo de 1996.

contrincantes tratan de hacer convivir sus diferencias para armonizar sus coincidencias y por tanto derivar un beneficio que alcance a todos. El teatro, como parte de la cultura, permanece aquí, en nuestras vidas, sobre todo, cuando en el imaginario, y no sólo de los creadores teatrales, sigue viva la recurrente pregunta de ¿por qué el hombre y la mujer inmersos en sus circunstancias?, ¿por qué el hombre, la mujer y sus contradicciones?, ¿por qué sus deseos no manifiestos?

El teatro está, y esa es su función social, para provocar en un niño imágenes que hablan de su pasado, presente y futuro, para decirle que hay formas sensibles de mirar la realidad, para sugerirle que el teatro le puede traer la realidad no como si fuera color de rosa, sino con su propio color cotidiano, pero que siempre cabe la esperanza de un sueño mejor, el de el paraíso de veras terrenal (**La Trouppé**).

El imaginario que nos habla de lo que somos y nos contiene, de eso que no podemos concretizar, materializar, pero que el teatro puede traer a nuestra atención, para decirnos que la realidad sigue siendo un absurdo (**Taller del Sótano**). Para gritarnos la desgarradura del ser social inmerso en sus circunstancias sociales a la que no debe eludir por tremenda que esta sea (**Contigo...América**). Es este imaginario que nos inquieta devolviéndonos en el escenario a ese ser bien conocido lleno de miedos, de dudas, de corajes, de destinos rabiosamente predestinados, a ese ser humano inacabado a fin de cuentas: nosotros mismos (**Actores del Método**).

El imaginario en términos de lo teatral se entendería cuando los hacedores hablan de que hacen el teatro porque no tienen de otra, porque es masoquismo, porque es su decisión de vida, porque es una imperante social que debe buscar a su igual en la sociedad que de espectadora se vuelva actora, porque no acaban de entenderse las realidades que se viven. Y en la repetición de

cada noche, se apuesta por aprender la idea de la utopía, la idea de la esperanza de un mundo mejor al que nos tocó vivir.

Pero el teatro tiene algunos miles de años repitiendo esto, desde que los griegos son griegos, ¿entonces? ¿Es que el ser humano acaso no ha aprendido?, ¿por eso en estos tiempos el teatro no goza de los aplausos y reconocimientos sociales de antaño, porque ya no está diciendo nada de lo que preocupa a los hombres?, ¿estará resultando tan evidente que sus símbolos y figuras metafóricas no alcanzan a decir en su justa dimensión que en el imaginario social, inconsciente colectivo, siguen siendo más fuertes los sueños de los personajes capturados en toda la literatura dramática que los de los propios hombres? ¿No estará el teatro retorciéndose en su propio discurso, ya superado por la cibernética que hace estremecer de manera más dura y decisiva la vulnerabilidad humana?

No. Creemos que la tradición, el peso histórico del teatro, ha logrado crear un importante capital dramático que sigue impactando la sensibilidad, el deseo, la aspiración y utopía de todos los hombres y las mujeres del mundo. En el imaginario social, los hacedores y el público que asiste a la representación teatral, es posible la reconstrucción del sentido de tradición que se va diluyendo con la cotidianidad. El teatro es el escaparate que permite ventilar las ilusiones del porvenir. El teatro todavía contribuye a enriquecer el imaginario social, ya que el imaginario es "creación incesante y esencialmente indeterminada (social, histórica, síquica) de figuras, formas, imágenes, y sólo a partir de estas puede tratarse de algo"¹⁰³.

¹⁰³ Castoriadis, Cornélius, *El imaginario social*, en Colombo, *El Imaginario Social*, Argentina, 1993, p.p.27-55.

Con esta noción Castoriadis nos sumerge en una "elucidación", como él la llama: "el trabajo por el cual los hombre intentan pensar lo que hacen y saber lo que piensan"¹⁰⁴. Desde esta perspectiva entendemos por qué los teatristas, y en general los artistas, entran en la dimensión del imaginario, quizás sin saberlo algunos, ya que éste utiliza lo simbólico, "no sólo para expresarse, lo cual es evidente, sino para *existir*, para poder dejar de ser algo virtual y convertirse en algo más (...) El simbolismo presupone la capacidad de ver en una cosa lo que no es, de verla distinta de lo que es"¹⁰⁵. Finalmente, ¿qué otra cosa hace el teatro, sino incentivar la capacidad de ver en una cosa lo que no es, para verla distinta de lo que es? Por eso la confirmación social, esa comunión-comunicación teatral que parece constatarse a través del aplauso.

104 Idem.

105 Idem.

CONCLUSIONES

El trabajo de sistematización desarrollado en el primer capítulo de esta investigación ha permitido una lectura pertinente que entrega, por un lado, el cúmulo de capital teatral aportado por el teatro de grupo, durante los últimos quince años. Por otro lado, nos llevó a afirmar que en el tiempo de una quince años los intentos por consolidar un "Movimiento de Teatro Independiente" en la ciudad de México, evidenciaron la falta de visión y mecanismos adecuados para contribuir al logro del mismo. Principalmente a causa de que aquellos quienes han pertenecido al teatro de grupo tuvieron que priorizar sus propios procesos de vida y de madurez; por lo que se entiende que sean sólo algunas agrupaciones, del amplio magma, las que se encontraron en condiciones de dar lugar a una nueva manifestación del teatro de conjunto sin filiación institucional. Por otro lado, y de manera decisiva la actitud, pronunciada por la burocracia institucional de la política teatral en turno, no hizo más que enfatizar la negación frente al Teatro Independiente como agente del campo. Esto se debe a que en el proceso de legitimación los independientes no entraron de manera consciente y clara al antagonismo entre la ortodoxia teatral, la cual se ha destacado por hacer prevalecer a aquellas propuestas que a fin de cuentas engrosan su imagen ante el proyecto nacional oficialista, y la heterodoxia, misma que los propios independientes no reconocieron como frente de acción, por las causas ya aludidas.

En el futuro resultaría pertinente utilizar la metodología diseñada para este estudio y que nos ha conducido por caminos más o menos seguros a la comprobación de nuestros supuestos, con el fin de integrar en un estudio mucho más amplio a aquellos grupos que también se han caracterizado por un trabajo de conjunto y que están ofreciendo importantes aportes al teatro nacional e incluso han dejado esta impronta en los contextos internacionales, baste mencionar a **Teatro de Arena**, quienes recientemente participaron en el XVIII Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales, Colombia y del Festival de Cádiz, España, causando una marcada impresión en el público Manizalense¹⁰⁶.

Así pues, estamos seguros que los resultados obtenidos en esta investigación representan apenas una opción a las múltiples lecturas con que el curioso investigador puede acercarse al tema del Teatro Independiente de los últimos quince años. Evidentemente y asumiéndole en una etapa de transformación esperaríamos seguirle los pasos para confirmar nuestras aseveraciones en el tiempo.

Por lo pronto contamos ya con algunas certezas:

a) Que el llamado Teatro Independiente ha mutado y la definición que le caracterizaba en los años de apogeo (1960-1970) no resulta suficiente para interpretarlo en toda su dimensión, por lo tanto, nos encontramos en la posición de repensarlo con el ánimo de encontrar los códigos que a fin de cuentas le son propios y le determinan como un aporte fundamental del teatro nacional.

¹⁰⁶ Hemos tenido la oportunidad de participar como invitados a las diferentes funciones de teatro latinoamericano presentadas en Manizales, el pasado mes de septiembre de 1996. Allí constatamos el lugar de calidad que ocupa este grupo en el contexto de un conjunto de trabajos de igual importancia, como los que presentaron La Zaranda de España, La Tropa de Chile o el comandado por Eduardo Pavlovski de Argentina.

b) Que el Teatro Independiente situado desde su actual circunstancia de cambio ha de asimilar su condición y en un afán de revitalizarse, proponemos sea reconocido como Teatro Autónomo. Enfatizamos en el concepto de autonomía como indicador de los nuevos tiempos del teatro de conjunto, puesto que encuentra su consecuencia más inmediata en la dinámica de la autorregulación y autogestión como bastiones de batalla en el campo teatral. Ambos mecanismos son factibles para propiciar el crecimiento y fortalecimiento de un proyecto que sin negar el campo al que pertenece se inscribe en él manifestando su autonomía desde una definición ideológica, filosófica y por supuesto artística. El proceso de autogestión, puesto en la práctica misma de la vida de un grupo, fortalece el sentido de lo autónomo de una entidad creativa; la autorregulación entendida como una metodología susceptible de adaptación a cada proyecto podrá contribuir a la consolidación de un grupo.

Resulta imprescindible dejar para la reflexión y el debate, una realidad insoslayable. Los conjuntos de teatro jóvenes, parecen estar, sin saberlo, dando respuestas originales a sus abuelos independientes. En los propósitos de algunos no se encuentra ni por asomo generar grupos que tengan como fin trabajar juntos durante años, incluso décadas. ¿Qué estaría evidenciando esta realidad?; por un lado, que el "Movimiento de Teatro Independiente" al no cristalizar como tal y encontrarse en una especie de redefinición estaría gestando en sus entrañas la naturaleza de otra expresión, que manando de ésta, se convertirá indiscutiblemente en otra cosa. Esto se subraya en la medida que quedan algunas preguntas fundamentales que sólo podrán ser contestadas con el tiempo mismo que le lleve al ahora Teatro Independiente transmutarse en otro. Por ahora quedemos con estas interrogantes que estarían replanteando el concepto del teatro de conjunto:

1) ¿Para qué un grupo?

- 2) ¿Cuál sería el fin de su existencia, cuál el sentido y repercusión para el campo teatral y el campo social?
- 3) ¿Cuál sería la importancia de consolidar un foro (espacio escénico) independiente que trae consigo limitaciones de creación y atavismos, al entrar en la mecánica determinista del consumo de bienes simbólicos artísticos?
- 4) ¿Con qué fin un teatro independiente que no parece decir mucho a los hacedores, "jóvenes creadores", en quienes prevalece más una noción de desarrollo y trabajo continuo, de propuestas enraizadas en los fundamentos teatrales transmitidos a través de los años, pero con una noción de aquí y ahora?
- 5) ¿Para qué la permanencia de un teatro independiente en el contexto de un campo, donde peligrosamente la noción de mercadeo cultural hará entrar al "negocio" a quienes dialoguen en los términos de la economía más dura, de la administración más eficiente, aunque no artísticamente válida, sin importar los preceptos de la tradición teatral más pura?

Esta resulta actualmente una de las líneas de investigación que no puede encontrar respuesta enfática, en la medida que el proceso esta vivo, bullendo en el momento inmediato, afortunadamente inagotable para su análisis y discusión futuros.

Aún así los grupos *están* allí, y es necesario atender las condicionantes actuales como la de las estrategias para asegurar la sobrevivencia teatral, en la medida que el teatrista ingresa a la dinámica del mercado cultural como respuesta necesaria a una política cultural que ofrece, aunque muy limitados, mecanismos para favorecer el trabajo de los creadores autónomos con sus apoyos conocidos oficialmente como de Co-inversión. Entonces se hace urgente que los proyectos definidos por el trabajo en conjunto se incrusten decididamente en el juego y rejuego del mercado,

asumiendo la tradición y el habitus teatral, entendido como capital acumulado que engrosa y da sentido a los fundamentos del teatro nacional.

La presencia de un gestor teatral¹⁰³ como portavoz de uno o más grupos del teatro autónomo representaría la aparición de una personalidad que tendría invariablemente que ser reconocida por las instancias institucionales, con el fin de establecer un diálogo permanente en el que el gestor teatral "negocie" abiertamente presupuestos, nóminas, funciones vendidas, en función de los planes generales de acción del presupuesto destinado a la práctica teatral nacional.

Indudablemente que un gestor teatral es *la o el* profesional que está debidamente capacitado en los tópicos de la administración cultural, del mercado cultural, de la sociología de la cultura (que explica concienzudamente el conjunto de relaciones e interrelaciones entretetejadas sobre la base de lo social y simbólico de una cultura en su condición de bien simbólico de consumo).

Aquel que se erija en gestor teatral ha de tener claro el campo en el cual inserta sus propuestas y fines. Así mismo es aquella persona que sin ser, necesariamente, teatrista de formación cuenta con la profunda sensibilización y conocimiento de lo que es el teatro nacional en tanto tradición, historia y proyecto inmerso en el proyecto global.

Es imprescindible insistir en que *la o el* gestor teatral no ha de emerger de la formación en el oficio. Y contrariamente a lo que Santiago García¹⁰⁴ sostiene, no creemos que en estos tiempos en que la dinámica del libre mercado se impregna y determina la mayoría de las

¹⁰³ El término de la figura del Gestor Cultural actualmente se encuentra en debate y al respecto se distinguen dos acepciones básicas:

- a) La que tiene procedencia europea y anglosajona en donde se relacionan economía y cultura, y en la práctica misma ha cobrado importancia decisiva para el sector cultural, en donde la figura aludida responde lo más coherentemente posible a las necesidades culturales de sus sociedades.
- b) La que nace en el contexto latinoamericano, desprendida desde luego de la influencia anterior, y sin olvidar la dimensión económica, pone énfasis en que los sujetos recuperen el control sobre los procesos productivos; en este caso se trata de respropiarse del proceso de creación teatral en todos sus aspectos.

¹⁰⁴ García, Santiago, *Teoría y Práctica del Teatro*, Ediciones Teatro La Candelaria, Bogotá Colombia, 1983.

actividades del ser humano, se consigna obtener en breve tiempo un gestor surgido del teatro de grupo, quien además de ser actor y cumplir con tareas estrictamente teatrales, se dedique eficazmente a la administración del grupo a que pertenece. No porque apoyemos a pie puntillas una incapacidad "natural" por ser en el actor o el creador en general para los "negocios"; sino porque el contexto que, ya hemos explicitado debidamente, exige una personalidad que articule de manera total, definitiva y pronta su hacer gestorial y administrativo más que el creativo-teatral¹⁰⁵. Esta es una evidencia que resulta del análisis de los grupos de nuestro estudio y que ha demostrado sintomáticamente que la mayoría de las agrupaciones -incluso los que se "juntan" para hacer un proyecto breve en el tiempo- no consiguen administrar eficazmente sus recursos, mucho menos pensar si quiera en la autogestión, porque el mismo grupo no les permite vivir y la urgencia de sobrevivir les hace buscar ingresos realizando múltiples trabajos que desvían la entrega y energía necesarias que requiere un proceso de experimentación.

Hemos dicho que hablar de un "movimiento de teatro independiente" actualmente es inoperante, puesto que interesa mucho más revisar el proceso que siguen los grupos que han señalado en un tiempo a esta manifestación. La independencia teatral se ha puesto en entredicho, incluso entre los mismos actores que se autodenominan como tales, a causa de que ya no les dice mucho al abogar su defensa. Definitivamente y pese a nuestras declaraciones grupos veteranos como **Contigo...América** elevarán la defensa de lo independiente basados en la tradición teatral

¹⁰⁵ En México conocemos el ejemplo de Marionetas de la Esquina, comandado por Lourdes Pérez Gay y Lucio Espindola, residentes en la ciudad de Cuernavaca, Morelos, quienes han sabido ingresar al campo de la administración y economía para poder trasladar los mecanismos que se hacen necesarios para su implementación a los fines de la gestión teatral. En breve tiempo los directores artísticos del proyecto han conseguido incentivar sus capacidades administrativas para el mejor desarrollo económico del proyecto. Este mismo modelo han conseguido viabilizar los integrantes de La Trouppe, obteniendo "éxitos" económicos derivados de su estrategia administrativa. Sin embargo, es un hecho que puede constatar en el medio teatral, que no todos los teatristas cuentan con la habilidad para sumergirse en la administración de la cultura y el teatro y salir invictos; por lo que se hace razonable proponer la formalización y preparación de una figura (gestor teatral) que puede en el corto plazo dinamizar las acciones administrativas de un proyecto de grupo.

que cumple más de sesenta años desde sus primeras manifestaciones en América Latina. Sin embargo, creemos que resulta necesario repensar los tópicos propuestos por los abuelos con el fin de descubrir de entre sus entrañas, que lo más valioso se encontraría -en estos tiempos- en el movimiento personal que cada grupo consolidado sigue, así como el que se da entre las agrupaciones jóvenes quienes han hecho importantes aportes al teatro mexicano. Por eso el juego verbal: ¿Movimiento de teatro independiente o grupos en movimiento? Porque después de toda la revisión y análisis del síntoma hemos descubierto y confirmamos que lo fundamental se encuentra (por lo menos de quince años a la fecha) en el trabajo y efectos que han conseguido los grupos por separado, y que esto mismo está dando lugar a *eso* que no sabemos cómo ha de llamarse en lo futuro.

Llámesese como quiera que se nombre en el tiempo por venir ésta manifestación del teatro contemporáneo mexicano, una de las cosas que se confirman, sobre todo, es que en el fondo lo que sigue presente como una vieja insistencia es que el teatro (esto es coincidencia entre quienes cuentan con proyecto de grupo) aparece en el campo cultural como un especie de terco personaje que se empeña, a través del escenario, en repensar y reflexionar la condición humana. Como con una secreta esperanza que se guarda bajo la almohada y a la que se le acaricia cada noche esperando que un día de estos sea posible la realidad de encontrar los sentidos de lo humano, de lo social, de lo teatral; como instrumento para entender lo otro, eso que configura el cosmos total que gozamos y padecemos.

BIBLIOGRAFÍA

Aceves L., Jorge (compilador), HISTORIA ORAL, Antologías Universitarias, UAM, México, 1993.

Acosta, Martín, "Generación y fin de siglo", en Repertorio, revista de teatro, Publicación trimestral, Nos. 30-31, junio-septiembre, México, 1994, Secretaría de Extensión Académica, Universidad Autónoma de Querétaro, p.p. 21-22.

Acosta Navas, José, "¿Por qué el teatro de grupo?", en Repertorio, revista de teatro, Publicación trimestral, Nos. 30-31, junio-septiembre, México, 1994, Secretaría de Extensión Académica, Universidad Autónoma de Querétaro, p.p.34-37.

Acosta Navas, José y Alcazar, Claudia. "Comunicación alternativa a través del teatro", Tesis de Licenciatura en Ciencias y Técnicas de la Información, Universidad del Nuevo Mundo, México, D.F., 1995.

Ansart, Pierre, "Ideologías, conflictos y poder", en Eduardo Colombo (Comp.), El imaginario social, Buenos Aires, Nordan, 1993, pp.87-103.

AAVV, Memoria. Mesas de Análisis en materia de Política y Legislación Cultural, Comisión de Cultura, México, febrero de 1996, (LVI Legislatura de la Cámara de Diputados).

AAVV, La Escena Latinoamericana, Revista cuatrimestral, No.1 abril de 1989, Coordinación Fernando del Toro, Editorial Galerna, Ontario, Canadá.

AAVV, Repertorio, revista de teatro, Publicación trimestral Secretaría de Extensión Académica, Universidad Autónoma de Curaduría, Nos. 30-31, junio-septiembre de 1994, México.

Boal, Augusto, Teatro del Oprimido, Tomos I y II, Editorial Nueva Imagen, México, 1980.

Bonfil, Batalla, Guillermo, Pensar nuestra cultura, Alianza Editorial, México 1991.

Bourdieu, Pierre, Sociología y cultura, CNCA y Grijalbo, 1990, 2a edición.

Bourdieu, Pierre, "Campo intelectual y proyecto creador", en Problemas del estructuralismo, Pouillon, Jean, AAVV, 7a. edición, Editorial Siglo XXI, México. p.p.135-182.

Buenaventura Enrique, "La creación colectiva", en Teatro popular, Edición Mascarones, México, 1976.

Castoriadis, Cornélius, "La institución imaginaria de la sociedad", en Eduardo Colombo (Comp.), El imaginario social, Buenos Aires, Nordan, 1993, pp. 28-63.

Canclini, Néstor, Introducción, en Pierre Bourdieu, Sociología y cultura, CNCA y Grijalbo, 1990, 2a. edición.

Clavel López, Abrahán Isauro, "La carpa Geodésica como manifestación teatral universitaria", Tesis en Licenciatura Dramática y Teatro, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1982.

De Ita, Fernando, El arte en persona, Testimonios de nuestro tiempo, Árbol Editorial S.A. de C.V., México, 1991.

Esteva, Gustavo, "La relocalización de la iniciativa cultural", en Héctor Rosales Ayala (Coord.) Cultura, sociedad civil y proyectos culturales en México, CNCA-UNAM, 1995, pp. 75-94.

Ferrater, José, Diccionario de Filosofía abreviado, Editorial Hermes, Buenos Aires, Argentina, 1984.

Galindo, Carmen, "Políticas Culturales para un México Democrático", en Zurda, México, 1989, p.p. 73-78.

Gilabert, César, El Hábito de la Utopía. Análisis del imaginario sociopolítico en el movimiento estudiantil de México, 1968, Instituto Mora-Porrúa. México, D.F, 1993.

Grotowski, Jerzy, Hacia un teatro pobre, Siglo XXI, México 1990.

Henry Pratt (editor), Diccionario de sociología, (sección de obras de sociología) FCE, 1971, 4a. reimpresión.

Hethmon, Robert, El Método del Actor's Studio (Conversaciones con Lee Strasberg), Editorial Fundamentos, 6a. edición, Madrid, España, 1986.

Monsiváis, Carlos, "Políticas Culturales para un México Democrático", en Zurda, Números 5-6, México, 1989,p.p. ??

Nivón, Bolán Eduardo, "¿Hacia la primavera de los proyectos culturales?", en Héctor Rosales Ayala (Coord.), Cultura, sociedad civil y proyectos culturales en México, CNCA-UNAM, pp.97-110.

Núñez, Nicolás, "Strasberg/Actors'Studio", en La Cabra, revista de teatro, UNAM, Difusión Cultural, Nos. 9-10, junio-julio, México, 1979.

Obregón, Rodolfo, "Política teatral en México", en Repertorio, revista de teatro, publicación trimestral, No. 27, septiembre de 1993, Secretaría de Extensión Académica de la Universidad Autónoma de Querétaro, p.p. 10-12.

Pineda, Miguel Angel, Temas de teatro, Colección Periodismo Cultural, CNCA, México, D.F., 1995.

Pronko, Leonard, "El teatro político", en AAVV, El Teatro y su crisis actual, Monte Avila Editores, C.A., Colección Estudios, Venezuela.

Rosales, Ayala Héctor, "Conclusiones y perspectivas de investigación", en AAVV, Cultura, sociedad civil y proyectos culturales en México, CNCA.UNAM, 1995, pp. 197-225.

Saltalamacchia, Homero, Historia de vida, Ediciones CIJUP, Caguas, Puerto Rico, 1992.

Schneider, Luis Mario, Fragua y gesta del teatro experimental en México. (Teatro Ulises. Escolares del teatro. Teatro Orientación.) Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, Ediciones El Equilibrista, México, 1995.

Stanislavski, Constantin, El arte del teatro, Siglo XXI, México 1980.

Stanislavski, Constantin, La construcción del personaje, Siglo XXI, México, 1990.