



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Cuerpo y territorio:

*Un estudio sobre el Centro Cultural Tijuana y el
Centro Cultural del Bosque (CDMX)*

TESIS

Que para obtener el título de:

**LICENCIADA EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO**

Presenta:

**INÉS ALEJANDRA ANZORENA
MARTÍNEZ**

Directora de Tesis:

Dra. Didanwy Davina Kent Trejo

Ciudad Universitaria, Cd. de México, 2021.



Facultad de
Filosofía y
Letras



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Esto comenzó gracias a que he tenido la posibilidad de ser libre. Agradezco a mi familia por ese regalo, les agradezco dejarme crecer y partir de mi territorio más conocido. A mi mamá por transmitirme ese gusto por volar, por llenarme de fuerza para poder caminar y seguir mi rumbo. A mi papá por confiar en mí desde que le dije a qué quería dedicar mi vida, a Adrián por ser siempre cómplice de mis decisiones, a Archy por esperarme hasta que este recorrido terminara. A mi Tita por su amor y por haberme enseñado a usar mi vista periférica. Agradezco la compañía y el amor de las personas que caminaron junto a mí en la Ciudad de México: Erika, Roberto, Diana, las amigas (Tania, Vero, Anylu), mi familia Flagueña (Julie, Ernesto, Emilio, Alejandro, Ramón, Emma, Aylin, Karime, Israel, Andrés, Kevin). A mi equipo de Mariposas que me hicieron atravesar territorios desconocidos y que gracias a ellas decidí en esta tesis continuar adherida a la palabra viaje. A Jazmín, Vero, Bruno, María Luisa por brindarme la calidez del hogar que en ocasiones me hacía falta en la gran urbe. A mi grupo de Seminario de Titulación por ser base y comienzo de la travesía del mundo de la investigación. A las mujeres que me han inspirado en abrir los ojos hacia el camino de las preguntas y los argumentos: Didanwy Kent, Rocío Galicia, Martha Herrera Lasso.

Agradezco también a todas aquellas personas que me permitieron tener acceso a información de ambos centros culturales. Agradezco a quienes me abrieron su hogar para que yo pudiera encontrar un espacio que me permitió seguir escribiendo.

Le agradezco a mi cuerpo por haberme dejado darlo todo a pesar que a veces el trabajo era exhaustivo. Agradezco a la música que formó parte importante del proceso escritural, a la Ciudad de México y sus espacios diversos, que me retaron y me hicieron crecer.

Agradezco a mis alumnas más pequeñas que me estimularon a pensar en esta investigación como un mapa que se expandía y que podía cambiar de dirección.

Agradezco a Silvita por ser un apoyo constante desde que inicié la carrera, por ser luz y guía en los procesos más confusos y burocráticos que existen.

Le agradezco a las diversas espectadoras y espectadores, por acompañarme y hacerme sentir cobijada cada vez que iba al teatro.

Agradezco a Lola y a Ulalie, por ser las únicas que estuvieron siempre presentes en el camino de esta investigación, gracias por seguir conmigo y ver la transformación de esta tesis pero también de mí misma.

Agradezco a mi yo del pasado, por ser valiente y perseverante. Por encontrar siempre maneras de habitar diferentes espacios, contemplarlos y aprender de ellos.

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I. LA TERRITORIALIDAD EN EL TEATRO.....	11
1.1 Espacio como territorio	13
1.1.1 “ <i>Rancho Tía Juana</i> ”- <i>Ciudad de Tijuana</i>	19
1.1.2 <i>La Gran Tenochtitlán- Ciudad de México</i>	23
1.2 Cuerpo como territorio	31
1.3 Público como territorio.....	40
CAPÍTULO II. CENTRO CULTURAL DEL BOSQUE Y CENTRO CULTURAL TIJUANA. CORAZONES CULTURALES DE SUS CIUDADES.	56
2.1 Centro Cultural del Bosque (CCB)	59
2.1.1 <i>Breve historia</i>	59
2.1.2 <i>Funcionamiento interno</i>	66
2.1.3 <i>Proceso de programación</i>	71
2.1.4 <i>El trabajo de difusión</i>	76
2.2 Centro Cultural Tijuana.....	83
2.2.1 <i>Breve historia</i>	83
2.2.2 <i>Funcionamiento interno</i>	86
2.2.3 <i>Proceso de programación</i>	89
CAPÍTULO III ¿QUIÉN MIRA A QUIÉN?.....	96
3.1 ¿Quién es el espectador?	99
3.2 La importancia de la colectividad	103
3.3 Técnicos, taquilleros y acomodadores del Centro Cultural del Bosque.....	107
3.4 Coordinación de atención al público y gerente de taquilla del Centro Cultural Tijuana	111
3.5 El valor convivial	117
3.6 Espacios de diálogo con el espectador/Ciudad de México y Tijuana	121
3.7 El acompañamiento del espectador fuera del recinto teatral.....	127
3.8 Tejer el territorio teatral	133
CONCLUSIONES.....	138
BIBLIOGRAFÍA.....	142

INTRODUCCIÓN

Este proceso de escritura me ha permitido encontrar diversos caminos para andar. Para mí es importante dejar claro, que esta tesis comenzó a construirse a menos de un mes de haber sucedido el terremoto del 19 de septiembre del 2017. En ese entonces, sentí la necesidad de resguardarme, y empecé con el ejercicio de registrar mi percepción de las cosas, esa era una de las maneras de mantenerme presente. Mis preguntas iniciales fueron: ¿cómo me sentía respecto a lo que estaba pasando en la Ciudad de México?, ¿de qué manera mi cuerpo se modificó?, ¿cómo convivía con los otros?

La pregunta fue una herramienta que me acompañó en todo el trayecto de mi vida universitaria y se ha agudizado después de salir de las aulas. Poniendo en práctica el ejercicio de preguntar, logré distinguir que en mi *top* de preguntas frecuentes se encontraba todo lo relacionado al registro de miradas de quienes más tenía de cerca cuando asistía al teatro, los espectadores. Quería hablar del cuerpo del espectador y entonces me sentí por un momento sola, pensando si sólo yo estaba registrando su comportamiento antes, durante y después de una obra teatral. El simple hecho de observarles me incitaba a pensar desde qué otros lugares se les podía ver, además del escenario o de las mismas butacas. Eso me hizo voltear a la taquilla, la entrada al teatro, los baños, la parrilla, la cabina, las oficinas de los centros culturales y los teatros. Las personas que se encuentran en esos espacios, ¿cómo ven al espectador? O ¿qué ven?

La manera que encontré para poder comenzar a resolver mis dudas, respecto a la incógnita de quién es el espectador y qué se sabe del espectador, fue situar al teatro como territorio. Esto me permitió realizar tránsitos y sentirme libre de andar en distintas áreas para hacer diversas preguntas. La noción de territorio y su construcción son el eje temático de este trabajo. Para poder llegar a explicarlos tuve que auto observar mi trayecto, primero como habitante de Tijuana y de la Ciudad de México, luego como estudiante del Colegio de Literatura Dramática en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y finalmente como espectadora de teatro. Esta tesis ha sido escrita con el objetivo de mostrar las miradas, tanto la mía como la de todas aquellas personas que contribuyeron en esta investigación, siendo así una manera de legitimar la palabra de aquellas que vemos de cerca el territorio teatral.

Hablar de los procesos de espectación en el teatro es un tema muy amplio que implica también una suma de esfuerzos por parte de varias voces interesadas en el campo teatral. La manera en la que yo decidí hablar del espectador fue a través de su relación con el teatro como habitante de espacios, en particular como habitante de centros culturales.

El verbo habitar fue constante en este trayecto, porque el espectador que yo estaba interesada en observar era el que tenía cerca de mí, el que yo veía, el que observaba después de las funciones, el que compartía un mismo hábito, una necesidad de resguardarse en el teatro. Hablar de espectación me pareció un terreno fértil y me permitió darme cuenta que hay mucho trabajo que hacer para acercarnos a las espectadoras y espectadores. Sobre todo poner atención a la pregunta ¿qué ha dicho el espectador del teatro? Y no sólo ¿qué dice el teatro del espectador?

Se realizaron entrevistas a diferentes agentes que conforman los centros culturales.¹ Esta tesis se centra específicamente en el Centro Cultural Tijuana y el Centro Cultural del Bosque (CDMX), ya que han sido los dos espacios que más han resonado en mí a lo largo de mi trayecto como espectadora en esas dos ciudades. Mostrar el contraste de dos instituciones colocadas en diferentes geografías, fue pensando también para mostrar dos contextos culturales desde sus adentros, con el interés de verlos como contextos periféricos y no posicionarlos a uno tan lejos del otro. Para presentar un panorama más claro respecto al proceso en el que esta tesis fue construida, esbozaré los planteamientos generales de los que se habla en este trabajo de investigación.

Me pareció pertinente comenzar a plantear las diferentes maneras de entender la noción de territorio. Es por eso que, en el *capítulo I* hablo de Tijuana y la Ciudad de México como espacios geográficos, de su origen como ciudades y un poco de su desarrollo social, político y cultural. Me parece importante mostrar la línea histórica de ambas, para después exponer de dónde viene mi inquietud de tomarlas como objetos de estudio para hablar de la construcción de territorios. Por otro lado, planteo al teatro también como un espacio geográfico, pero sobre todo como un territorio de encuentro, como producto de una cultura.

El cuerpo, en este capítulo, se menciona como un factor vital para la construcción de espacios. Se aborda la importancia del cuerpo de los colaboradores en el teatro, y de cómo

¹ Conté con el apoyo de Tania Chirino y María Emiliana S. Martínez para la realización de algunas entrevistas.

es que éste es un continuo ejercicio de convivios. De la misma manera, expongo las razones por las cuales el cuerpo es un medio de investigación basado en vivencias. Lo que me lleva al último punto de este capítulo, el espectador como archivo viviente, o como lo menciona Diana Taylor, como repertorio. Este primer capítulo permite abrir el planteamiento de observar la capacidad de tránsito del cuerpo del espectador y su poder para formar territorios.

He de aclarar que mi percepción de los centros culturales se fue transformando a la par de la escritura del *capítulo II*. El proceso de entrevistas, la recolección de datos, la asistencia a las oficinas y lugares de encuentro con los agentes culturales que me recibieron, permitieron darme cuenta del funcionamiento de políticas culturales en México. O más bien me hizo voltear a ver a qué otro sector cultural era importante ponerle atención, antes de hablar de cómo se atiende o no al espectador en los centros culturales.

Este capítulo abre con el relato del origen del CCB como complejo cultural, un espacio de formación a nivel nacional y de impulso para la actividad escénica. Unido a esto, se integran las entrevistas al director Alberto Lomnitz y al gestor Daniel Austria, gracias a ellos pude comprender la manera de organización del centro cultural, así como su desarrollo y funcionamiento.

Después se describe el origen del CECUT como institución fronteriza y se menciona el apoyo que ha tenido por parte de la comunidad tijuanense para su formación como centro cultural. La Licenciada Teresa Vicencio y el coordinador de producción escénica Pablo Martínez Tejeda, brindaron información acerca del trabajo que se ha llevado a cabo para entender la importancia que tiene una institución como el CECUT en la frontera.

De este modo se pudieron constatar las diferencias entre ambos centros, mostrando así un panorama más claro de la transformación que han tenido. Es importante aclarar que los entrevistados de ambos centros culturales hablan desde su experiencia y de una periodicidad distinta. Esto permite vislumbrar una trayectoria no sólo de los centros como instituciones, sino también de los representantes de la cultura del país que están ligados estrechamente con los cambios políticos.

Hablar de territorios teatrales fue abriendo caminos más complejos y más profundos, sobre todo a la hora de señalar cómo se nombraban a los espectadores. ¿Cómo consumidores?, ¿cómo asistentes?, ¿cómo colaboradores? El *capítulo III* abre la posibilidad

de distinguir que existe una gran variedad de espectadores y que en ocasiones se perciben como grupos efímeros que no podemos ver a simple vista.

También señalo que para poder establecer vínculos con el espectador no es suficiente convocarlo mediante una gran oferta cultural, también es necesario poner atención en aquellos colaboradores que tienen trato directo con ellos. Esto permitió abrir una serie de entrevistas a técnicos, taquilleros y acomodadores tanto del CCB como del CECUT, lo cual fue un proceso fructífero y esperanzador, ya que esta investigación siempre defendió el valor de estas voces como portadoras de conocimiento del arte teatral.

En este mismo capítulo se explica la importancia que tienen los espacios de diálogo con el espectador y de manera breve se mencionan algunos programas que han sido elaborados tanto en la Ciudad de México como en Tijuana. Así como el funcionamiento de estas iniciativas que permiten profundizar en el arte teatral de manera comunitaria.

En esta tesis quise profundizar la noción de territorio, como espacio, como cuerpo, pero sobre todo explicar *cómo el cuerpo del espectador puede formar territorios teatrales, a partir de los encuentros y desencuentros que acontecen en los centros culturales.*

Defiendo que el espectador no sólo está ahí para llenar una sala, para ser consumidor silencioso del teatro, sino que su perspectiva, su voz y su mirada son los elementos que constituyen el evento teatral. Y que su presencia no sólo debería ser requerida a la hora de las funciones, sino también a la hora del diálogo, de la crítica, de la divulgación teatral. Podemos ver a los espectadores, entrar, salir, sabemos que están por ahí. ¿Dónde? Por ahí. ¿Los hemos escuchado? ¿Queremos escucharlos? Es importante acentuar la atención hacia las espectadoras y espectadores de teatro, es crucial comenzar a generar archivos que hablen de ellas y de ellos como elementos indispensables en los territorios teatrales.

CAPÍTULO I. LA TERRITORIALIDAD EN EL TEATRO

*Hemos pensado que el arte puede cambiar la vida, pero creo en la corriente inversa. La vida reta al arte y en consecuencia al pensamiento sobre el arte.*²

Ileana Diéguez.

Es posible, que al preguntarnos sobre nuestra identidad tengamos dudas, o se vuelva confusa nuestra manera de responder. Probablemente muchas mexicanas hayamos pasado por esta incertidumbre, porque de primera instancia uno asocia la identidad a un solo origen, pero no necesariamente ésta se forma en un solo territorio. La identidad que tiene cada ser humano se construye a partir de su pasado histórico, su historia personal, incluso en su relación con los espacios. Ellos también nos brindan identidad³. Tienen una agencia performativa⁴ en los cuerpos.

En este trabajo se abordará la noción de territorio como aquel espacio donde acontece la performatividad de los cuerpos y cómo es que ambos están relacionados por construcciones emotivas. Hablar de territorio permite la confrontación de posturas que nutren la manera en cómo miramos a los otros, a nosotros mismos y a nuestro entorno. Con el pasar de los años, las relaciones humanas cambian, debido a que se encuentran permeadas de su contexto, por

² Ileana, Diéguez, *Escenarios liminales. Teatralidades. Performatividades. Políticas*, (CDMX: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2014), p. 182.

³ Cuando menciono la palabra identidad me refiero a lo que Paula Moya explica en “Who we are and from where we speak”. Los seres humanos interpretan lo que son por el mundo en el que viven. La sociedad, o el contexto social en el que nos encontramos también influyen en la manera en cómo entendemos lo que nos rodea. La identidad no se reduce a categorías sociales o a si alguien es blanco, moreno, chicano, afrodescendiente, norteño, chilango, eso abarca sólo una parte de lo que es la persona. La identidad no sólo tiene que ver con una raza, un tipo de cuerpo, un género. Más bien responde a una serie de cosas con las cuales te identificas, con las que te sientes parte de, y eso es menos limitante porque permite que la identidad sea vista como una construcción paulatina y no como una etiqueta de por vida. Moya, Paula M. L., “Who We Are and From Where We Speak”, *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 1, no.2 (2011): 80: <https://escholarship.org/content/qt2md416qv/qt2md416qv.pdf>

⁴ En este contexto se entiende performatividad como la capacidad de crear cosas a partir de una acción. “Austin entenderá la performatividad por enunciación con carácter productivo: el decir algo es hacerlo, al decir algo se está haciendo algo...”. Brzovic Gaete, Vesna. “Los efectos del lenguaje: la performatividad como acto ideológico y el arte como espacio normado”. (Ponencia presentada en III Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas – ECART, La Plata, 2013).

eso es pertinente investigar el territorio partiendo de su relación con el cuerpo. ¿Por qué involucrar al cuerpo? Porque es aquel que responde a los acontecimientos externos, es el que actúa, el que recibe y el que se adapta.

Siguiendo la línea de investigación que se propone, decidí trabajar con la ciudad de Tijuana y la Ciudad de México, debido a una inquietud propia que precisamente apunta a la relación entre mi cuerpo-territorio. Ya que mi lugar natal es la ciudad de Tijuana, y el lugar de crecimiento universitario y profesional ha sido la Ciudad de México. Por lo tanto, esta investigación parte de observaciones empíricas que durante este trabajo se irán complementando con otro tipo de herramientas, para así poder complejizar y analizar de manera más detallada la noción de territorio. Observar periféricamente a estas dos ciudades, permite abrir un diálogo para distinguir cada una de sus particularidades.

La ciudad de Tijuana, como la conocemos ahora, fue fundada hace ciento treinta años, aproximadamente, es parte integral del desarrollo de dos países, debido a su relación estrecha con Estados Unidos. Sus habitantes se trasladan prácticamente todos los días, ya que la mayoría del tiempo el quehacer laboral se realiza en Estados Unidos y las retribuciones son recibidas en Tijuana. La convivencia de los habitantes locales con foráneos y extranjeros, no solamente estadounidenses, sino haitianos, chinos, coreanos, es un ejercicio permanente, provocando cambios continuos en la ciudad y en la gente que los habita. “La ciudad de paso” se ha convertido en uno de los estados de la República Mexicana, que más entraña en su esencia la incógnita de la identidad, ya que un gran porcentaje de los habitantes ha nacido en Estados Unidos a pesar de ser criados en Tijuana.

Por otro lado, la Ciudad de México también presenta movimientos continuos en la vida de sus habitantes. Al ser una de las ciudades más grandes del mundo, la CDMX está habitada por un porcentaje mayor de gente foránea y extranjera. La relación que tiene con el Estado de México, es muy parecida al movimiento entre Estados Unidos y Tijuana, ya que la mayoría de sus habitantes labora y se traslada diariamente a la CDMX.

Los cambios que conciernen a las ciudades, no sólo a la CDMX y Tijuana, tienen que ver con movimientos políticos, demográficos, sociales, económicos, que modifican las relaciones entre sus habitantes. ¿De qué manera uno percibe esos cambios?, ¿qué otras maneras hay de entender el territorio?

1.1 Espacio como territorio

Si pudiéramos hacer un recuento de los lugares que nos parecen más simbólicos en nuestra vida, buscaríamos la manera de evocarlos, ya sea a través de una fotografía, de un relato, de un sonido, es decir, buscaríamos maneras de traer la imagen. Podríamos pensar que lo más factible es que lo visual nos ayude a recordar, pero no es así, los sentidos sonoros y olfativos nos ayudan a tener más claros los recuerdos; es interesante que nuestro cerebro tenga mejor capacidad para recordar alguna memoria con esos últimos dos sentidos.

Gaston Bachelard menciona en *La poética del espacio* la importancia de estar en el presente de la imagen, en el minuto de la imagen y en la resonancia que tiene para nosotros. También menciona que una imagen poética surge de la fenomenología de la imaginación. “Entendamos esto como un estudio del fenómeno de la imagen poética, cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad”.⁵ Cuando una persona se ha relacionado con un espacio, es porque sus vivencias afectivas y emotivas se han desarrollado en un lugar específico. Esta relación también responde a la capacidad que tenemos de relacionarnos con el otro, con nuestro contexto, y con nosotros. Generalmente cuando se habla de territorio el primer pensamiento lógico es pensar en el espacio geográfico, el mapa donde podemos señalar en “dónde estamos”.

El geógrafo humanista Yi Fu Tan⁶, define el territorio como el lugar, el nacimiento, la intimidad. Un área limitada, una porción concreta del espacio caracterizada por una estructura distintiva y que atribuye una significación que evoca siempre una respuesta afectiva. Así que, volviendo al primer comentario respecto a los recuerdos de un espacio, la relación que tiene el ser humano con el territorio parte primero de una construcción emotiva. Pero también, la noción de territorio, en esta misma línea, tiene que ver con la estructura de un espacio que es construido por manifestaciones culturales, tradiciones, costumbres, y acciones de la sociedad. Por lo tanto, una comunidad tiene el poder de crear territorios y establecer sus reglas.

⁵ Bachelard, Gaston *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin, (México: FCE, 2ª ed., 1975), p.9.

⁶ Tuan, Yi- Fu *Space and Place: The Perspective of Experience*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977).

Resulta necesario aclarar la importancia que tiene el tiempo en el espacio, porque para que exista un “aquí” éste tiene que ser vivido por una conciencia que lo perciba a través de su presente. Por lo tanto, la noción de territorio estará unida al campo teatral en esta investigación, debido a que el teatro, como las artes vivas en general, circo, danza, narraciones, performance, ópera, etc., pueden construir territorios dada su particular temporalidad.

El teatro es el mejor ejemplo para entender la territorialidad, dado que nos sitúa en un espacio específico donde suceden cosas hechas en colectivo, y donde dicho colectivo establece sus propias reglas. Cada quién desde sus áreas aporta a la formación de una escenificación: el actor, director, dramaturgo, dramaturgista, teatrólogo, iluminador, técnico sonoro, vestuarista, productor, espectador, etc. Todos están sincronizados en un mismo tiempo y espacio, no hay manera en que suceda el teatro si no es en el “aquí y el ahora”.

Jorge Dubatti ha hecho una exhaustiva investigación⁷, señalando que la territorialidad es la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se les contrasta con otros contextos. La comparativa o el contraste que señala Dubatti no son para señalar qué es lo faltante entre un contexto y otro, sino cuál es la percepción de diferencias y la percepción de identidades. Si se quiere realizar una investigación que se sustente bajo la noción de territorio teatral, no se puede pasar por alto lo que sucede social o políticamente, ya que el teatro está dentro del contexto social-cultural.

Los procesos socioculturales, como por ejemplo el mestizaje, son un buen punto de partida para analizar lo que sucede con el territorio teatral y su transformación. Se sabe que México fue un territorio colonizado, pero antes de la llegada de los españoles, se tenía historicidad y transformaciones específicas, ya que había una pluralidad de culturas debido a su extensión geográfica y por ende sus cosmogonías, fuentes económicas y desarrollo social y político. Juan Villegas, en *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*⁸, menciona la importancia que tienen los objetos arqueológicos y su indagación

⁷Jorge Dubatti, *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. (Buenos Aires: Autel, 2008), pp.224, *Op. Cit., Teatro-matriz, teatro liminal, nuevas perspectivas en filosofía del teatro*, (México: Paso de Gato, 2017), *Op. Cit. Filosofía del teatro I*, (Buenos Aires: Autel, 2007), *apud, Op.Cit. Cartografía Teatral, Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*, (Buenos Aires: Autel, 2008).

⁸ Villegas, Juan *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en America Latina*. (Argentina: Galerna, 2005), 45-46.

semiótica para lograr visualizar las celebraciones y los espectáculos narrados por las crónicas e interpretarlos en función del mensaje y su funcionalidad.

Una de las maneras en las que estaba establecida la teatralidad⁹ era a través de los espacios arquitectónicos, templos y ciudades que estaban hechos por sectores de poder con respecto a los sectores sociales, frente a los cuales pretenden imponer terror, admiración o religiosidad. También existía la teatralidad de la curación, que consistía en luces, sacrificios, música (coro de mujeres), olores.¹⁰ Había una teatralidad social preestablecida, existían prácticas escénicas y modos de representación, descubiertos gracias a las descripciones de cronistas, otras desde la pintura, telas, grabados, etc. A través de estos se captan a los participantes, el espacio, la transformación del individuo en personaje, la teatralidad ceremonial, etc. Es importante señalar que en la antigüedad, en Mesoamérica, las distintas regiones tenían diferentes discursos teatrales. Juan Villegas nos ofrece dos ejemplos:

Monterde, en su introducción al Rabinal Achí apunta que, en la zona de Cholula ‘había representaciones vespertinas’ en espacios abiertos... ‘desarrollaban escénicas cómicas preferentemente, con atavíos muy vistosos’. Los intérpretes con frecuencia se disfrazaban de animales, y su caracterización y sus palabras divertían mucho a los espectadores’. Destaca que en los espectáculos teatrales de Yucatán había ‘cierto predominio del ademán sobre la palabra, y estrechamente ligados a la música [...]’.¹¹

Por otro lado, Miguel León Portilla propone una periodización en cuanto al teatro náhuatl:¹²

1. Danzas, cantos y representaciones en fiestas en honor a los dioses.
2. Actuaciones cómicas interpretadas por quienes hoy se les conoce como titiriteros.
3. Escenificación de grandes mitos y leyendas nahuas.

⁹ Óscar Cornago, menciona que la teatralidad sólo puede existir cuando hay un otro que mira un acontecimiento específico, el elemento crucial para que suceda la teatralidad es que sea vista. Se trata de algo procesual que sólo tiene realidad mientras está funcionando. Oscar Cornago, “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”, *Telón de fondo*, no.1 (2005): 4, consultado 03 octubre 2019, <file:///C:/Users/Windows/Desktop/TESIS/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.pdf>

¹⁰ Villegas, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, p. 47.

¹¹ *Op.Cit.*, 50-51.

¹² *Op.Cit.*

4. Indicios de comedias y dramas con temas de la vida social y familiar.

Durante la época colonial, las actividades económicas, culturales y sociales cambiaron y dependieron de las órdenes de la corona española. Al principio diversos grupos europeos se establecían en diferentes zonas para realizar la actividad de conquista y de conversión, sobre todo religiosa. La mayor parte de la producción teatral estuvo en manos de los sectores de poder político y religioso, los modelos teatrales correspondían a los de la Edad Media, con un teatro religioso. Así la Iglesia utilizaba las teatralidades públicas (celebración de ceremonias y representaciones públicas, transmitiendo códigos culturales y símbolos) como los discursos teatrales para comunicar, imponer y conservar sus sistemas de valores. El proceso de evangelización estuvo más presente en las zonas donde existía mayor población indígena, en zonas que actualmente son llamadas: Ciudad de México, Tlaxcala y Cholula.

¿Por qué utilizar la teatralidad para evangelizar? Los acontecimientos teatrales fueron pensados para acercarse al otro, generar encuentro, que en ese caso fue más bien impuesto. A pesar de que el mensaje, en las representaciones, fuera cristiano, las teatralidades y las gestualidades indígenas constituían un elemento importante de los códigos teatrales; por lo tanto, la lectura visual ayudaba a los espectadores a decodificar desde el imaginario social étnico. Según Azor —citado por Juan Villegas— “el indígena aportaba, además, todos los elementos escenográficos, de vestuario y maquillaje.”¹³

El mestizaje durante la época colonial no sólo implicó la mezcla de fenotipos, sino conllevó el surgimiento de relaciones multiculturales, sobre todo en lo que respectaba a las manifestaciones espirituales y artísticas. Quizá desde ese momento histórico en nuestra cultura, se denotaron las preguntas acerca de nuestra identidad y la relación con el territorio. México ha sido un país en continuo cambio desde la invasión española. Según la investigadora Elizabeth Gómez Valles, en la recopilación de “Los cambios paradigmáticos del teatro mexicano en el siglo XX y siglo XXI”, en el eje primero- *Identidades*¹⁴, ella sostiene que México en el siglo XIX no había superado la inestabilidad socioeconómica

¹³ *Op.Cit.* p.72.

¹⁴ CITRU, “Cambios paradigmáticos del teatro mexicano siglos XX y XXI” (comp. Arturo Díaz y Gabriel Yépez, ed. Mariana Alatorre). (2013): Consultado 12 de septiembre, 2019. [file:///C:/Users/Windows/Desktop/TESIS/OTRA%20BIBLIO%20\(DUDAS\)/CITRU%20TEATRO%20MEXI%20CANO%20LINEA%20DEL%20TIEMPO.epub](file:///C:/Users/Windows/Desktop/TESIS/OTRA%20BIBLIO%20(DUDAS)/CITRU%20TEATRO%20MEXI%20CANO%20LINEA%20DEL%20TIEMPO.epub)

política y cultural, por lo que no floreció una infraestructura recreativa importante, ni tampoco se impulsó a los pocos intelectuales que había en México para que produjeran su propio arte. Por esa razón se acrecentaron las compañías españolas en el país, los cantantes, actores, productores y directores se apropiaron de los espacios escénicos, mientras que los mexicanos se alistaban como militares para combatir las invasiones.

En el caso del teatro del siglo XX, fue una etapa de importantes influencias del teatro europeo al mexicano. Los sistemas estéticos fueron tomados del arte escénico occidental de países como Francia e Italia, todo esto durante la etapa del gobierno de Porfirio Díaz. Esto no quiere decir que no se le haya dado importancia a otros géneros teatrales como el género chico, que consistía en las zarzuelas, sainetes líricos, “la revista mexicana”¹⁵. Todos eran principalmente de carácter satírico, humorístico y político, lo cual los volvió populares y logró comenzar a formar un público mexicano, así como también el teatro de carpa¹⁶ que se situaba en los barrios populares del, llamado entonces, Distrito Federal. Este tipo de teatro utilizaba el recurso de la improvisación, el cual fue un elemento que permitía un contacto más directo entre espectadores e intérpretes, ya que los planteamientos de las obras eran propuestos en ese momento por el público.

El teatro regional yucateco¹⁷ fue otro ejemplo de encuentro con los espectadores. Éste, hasta la fecha, ha mantenido una actividad teatral constante, su característica principal es presentar obras con temas locales y de actualidad, a través de personajes que corresponden a la idiosincrasia de los habitantes de esa zona maya.

México estaba en un proceso de reconstrucción después de la Revolución, es por eso que el Estado mexicano tenía la tarea de unificar a la población como nación, se pensaba que la educación era una buena vía para integrar a las masas marginadas urbanas y rurales. El teatro fue un factor importante en esta etapa, en donde los promotores culturales y los profesionales de teatro realizaban actividades educativas a través del arte escénico. Algunos ejemplos del teatro en esta etapa fueron: el teatro educativo¹⁸ encabezado por Héctor Azar y

¹⁵ Revista mexicana: adjetivo que le fue agregado para diferenciarla de la española, francesa o americana que la influyeron. Consistía en una serie de cuadros cómicos que hacían referencia a personajes o situaciones políticas del momento, entre los cuales, se intercalaban números musicales y bailables.

Adame, Domingo *Teatro y teatralidades en México, Siglo XX*. (México: ediciones AMIT, 2004), p. 82.

¹⁶ *Op.Cit.* p.90.

¹⁷ *Op.Cit.* p. 92.

¹⁸ *Op.Cit.* p.94.

el teatro campesino.¹⁹ Éste último fue uno de los impulsores en las comunidades rurales, (en los años treinta eran mayoría en el país). Se desarrollaban distintas actividades, gracias a los maestros que participaron en distintas áreas, haciendo partícipes a sus alumnos y a los miembros de las comunidades.

El Teatro Popular también tuvo una dirección similar, en el que Escuelas de Iniciación Artística y de la Escuela de Arte Teatral montaban obras en sitios más modestos para que distintos públicos asistieran al teatro. El programa de Teatro Trashumante, el Teatro Estudiantil Autónomo, hecho por estudiantes del Politécnico y el Teatro en Vecindades también fueron algunos de los proyectos estudiantiles²⁰ que se desarrollaron para llegar a espacios como barrios, municipios, rancherías y otras zonas fuera y dentro de la Ciudad de México.

Así como también, el Nuevo Teatro Popular, en el cual formaron parte programas como el de la Compañía Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO), el programa Arte Escénico Popular (PAEP), el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA). Cada uno con modificaciones a lo largo de su desarrollo²¹, pero con el objetivo de reactivar la actividad teatral, pensando en la necesidad del reencuentro con el público, con la sociedad, con la mexicanidad, con la cultura, las tradiciones y las voces, realizando llamados a través del teatro, tomándolo como un territorio de encuentro con uno mismo y con el otro.

El teatro es parte y producto a la vez de una cultura, entendida como formas de vida, como prácticas culturales, de cómo procuran sustentos los sujetos, de qué viven, cuáles son sus ocupaciones... costumbres que practican, cómo visten, cómo se aproximan al espacio, cómo lo habitan, de qué artes producen, etc.²²

Existe una relación profunda del ser humano con el lugar en donde nace, al igual que el alimento al que está acostumbrado, el clima que lo acompaña en su crecimiento, etc. La

¹⁹ *Op.Cit.* p.96.

²⁰ *Op.Cit.* p. 113.

²¹ *Op.Cit.* p.116.

²² CITRU, "Cambios paradigmáticos del teatro mexicano siglos XX y XXI" (comp. Arturo Díaz y Gabriel Yépez, ed. Mariana Alatorre). 2013. Consultado 12 de septiembre, 2019. [file:///C:/Users/Windows/Desktop/TESIS/OTRA%20BIBLIO%20\(DUDAS\)/CITRU%20TEATRO%20MEXICANO%20LINEA%20DEL%20TIEMPO.epub](file:///C:/Users/Windows/Desktop/TESIS/OTRA%20BIBLIO%20(DUDAS)/CITRU%20TEATRO%20MEXICANO%20LINEA%20DEL%20TIEMPO.epub)

manera en cómo se relaciona alguien con el teatro, puede ser vista desde una mirada territorial. Eso nos podría mostrar, desde qué lugar un espectador ve teatro, cuál es la particularidad de su mirada, qué ideologías y sentires trae consigo cuando va al teatro. La palabra territorio, viene del latín *territorium*, sus componentes léxicos son: terra (tierra) más el sufijo -orio- (pertenencia, lugar).

México es un país en donde siempre ha estado presente la pregunta ¿qué es ser mexicano? Y generalmente no hay respuestas unidireccionales. También se cuestiona si ¿el mexicano conforma una identidad exclusiva? O ¿qué nos define como mexicanos? Por lo tanto, eso abre caminos para deshebrar cada una de las identidades que existen en los diferentes lugares del país.

En este caso, decidí dar mi atención únicamente a la ciudad de Tijuana y la Ciudad de México, porque han sido las más exploradas dentro de mi propio contexto territorial. Hablar de estas ciudades es indagar en dos territorios extensos de estudiar, ambos con fronteras²³. Resulta vital observar el desarrollo del acontecimiento teatral desde la territorialidad, pero antes de adentrarnos a los horizontes escénicos, es crucial mostrar el origen de ambas ciudades.

Es necesario para los propósitos de esta tesis, mostrar un breve recorrido histórico para localizar las particularidades de ambos territorios, así como explorar cómo es que desde la historicidad se pueden empezar a abrir preguntas de la importancia que tiene la formación de territorios geográficos respecto a su desarrollo social y cultural.

1.1.1 "Rancho Tía Juana"- Ciudad de Tijuana

En algún tiempo Tijuana formó parte del territorio Kumiai. Se cree que el nombre viene del término indígena "ticuán", aunque la versión más aceptada sobre el origen del nombre viene del "Rancho de la Tía Juana", un rancho pionero en el área. Tijuana pertenece al estado de

²³ Cabe aclarar, que no solamente se está asociando la noción de frontera con las divisiones socio políticas establecidas por la Ley y el estado mexicano, sino como divisiones establecidas por los distintos modos de vida que podemos ver en las colonias, delegaciones, barrios. Dicho de otro modo lo que interesa señalar es a las fronteras surgidas desde los distintos modos, en los que las subjetividades se han formado en espacios determinados.

Baja California, el cual desde 1823 hasta 1952 fue un territorio sujeto a los poderes centrales²⁴.

Alrededor de 1829 el “Rancho Tía Juana” incluyendo su río fue otorgado a la figura militar y política de Santiago Argüello por José María Echendía, entonces jefe político del departamento de California. Después de la guerra en 1848, México tuvo que ceder más de la mitad de su territorio y esta área se convirtió en frontera, inicialmente poblada por ranchos. Con la separación de la Alta California tras la guerra con Estados Unidos, el 25 de abril de 1850 el Territorio de la Baja California se dividió en dos partidos, el Norte y el Sur, bajo el mando de un Jefe Político nombrado por el supremo gobierno.

El 14 de diciembre de 1887 se expidió un decreto que dividió al territorio en Distrito norte y Distrito sur, con la misma extensión territorial de los partidos, siendo gobernados cada uno por un jefe político. La ciudad de Tijuana, que formaba parte del Distrito norte, fue fundada el 11 de julio de 1889. Fue entonces cuando inició la planeación de su desarrollo urbano.

El 8 de noviembre de 1920, Adolfo de la Huerta envió sin éxito al Congreso una iniciativa de ley para que el Distrito Norte se convirtiera en Territorio Federal. En 1930 un grupo de bajacalifornianos que estudiaban en la Cd. de México sugiere al Poder Legislativo, el cambio político de toda la península, ya que por separado ninguno de los dos Distritos llenaban los requisitos para convertirse en Estado. Ellos eran Braulio Maldonado Sánde, Rafael Osuna, Guillermo Caballero Sosa, Francisco Dueñas Montes, Angel Martínez Ovando y Domingo Carballo.

En diciembre de 1930 el Congreso de la Unión expide un decreto que modifica el Art. 43 de la Constitución, con lo cual Baja California pasa de Distrito a Territorio Norte de la

²⁴ “Baja California, Gobierno del Estado”, Baja California, Gobierno del Estado, ,consultado 12 de septiembre, de 2019. http://www.bajacalifornia.gob.mx/portal/nuestro_estado/historia/transformacion.jsp

Esto quiere decir que Tijuana y las otras entidades como Mexicali, Ensenada y Tecate, formaban parte del Territorio Norte de Baja California, pero Baja California no era un estado. Hasta que durante el gobierno del presidente Miguel Alemán Valdés, le pidió al Congreso de la Unión la creación del estado libre y soberano de Baja California que fue instituido en marzo de 1952.

Gabriel Trujillo, *La cultura de Baja California y otros ensayos afines*. (Tijuana: CONACULTA, CECUT, 2005), p. 21.

Baja California. Lo mismo sucede con la Baja California Sur. En 1951 el presidente Miguel Alemán anuncia que el territorio Norte de Baja California pasará a ser un estado libre y soberano, en 1952 se integra a la Federación como estado, en ese mismo año se lanza la convocatoria para la elección de los siete diputados constituyentes en Mexicali, Tecate, Tijuana y Ensenada. El 29 de marzo de 1953 se hacen las primeras elecciones en Baja California.

Es importante distinguir su crecimiento político pero también social. Baja California nace realmente en el siglo XX, “como un paisaje de película del viejo oeste: llanuras radiantes de sol y territorios vírgenes donde los pioneros se afanan por sobrevivir más que por vivir.”²⁵ Después de la Revolución Mexicana, diversos migrantes extranjeros y nacionales llegan al llamado entonces Distrito Norte de la Baja California. Entre chinos, japoneses, hindúes, rusos, comienzan a tener contacto entre ellos, a través de la cocina o el trato cotidiano. También los medios de prensa. Sobre todo los periódicos, fueron un impulso que fue muy importante para el crecimiento no sólo de Tijuana, sino de toda Baja California, como *El progresista*, *La vanguardia*, *el Herald*. El último, por ejemplo, era de gran interés para la comunidad fronteriza.²⁶

A partir de los años cuarenta, el Territorio Norte de la Baja California, pudo relacionarse por medio del ferrocarril con el resto del país, brindando a este territorio turismo, agricultura y mayor tránsito en las ciudades fronterizas como Tijuana. La cual generó un ambiente mercantil muy importante, pero también una sede para las labores artísticas. En 1940 se funda la estación de radio XEAZ que actualmente continúa trabajando. El año de 1951 fue una época fructífera para la creación de nuevos espacios educativos y culturales, en el que varios artistas de las diferentes entidades de Baja California, decidieron quedarse para luchar, desde sus perspectivas comunidades, en la profesionalización de las actividades artísticas, por una conciencia propia de la historia regional. Esto se fue logrando gracias al cambio político que hubo en el territorio, cuando Baja California fue nombrada el estado número 29 de la federación mexicana, en el año de 1952.

²⁵ *Op. Cit.* p.9.

²⁶ En Los Ángeles, San Diego o en las poblaciones del valle Imperial, había un gran número de familiares de los bajacalifornianos, y era más importante para ellos las noticias provenientes de Estados Unidos, que las del interior del país. *Op. Cit.* p.16.

A partir de ese momento, pudieron surgir instituciones locales y sobre todo se comenzó a poner atención en lo que implicaba ser bajacaliforniano.²⁷ Para que los jóvenes no salieran del estado, a buscar mejores oportunidades al interior del país, con el esfuerzo gubernamental y comunitario de la ciudad de Tijuana y Mexicali, se crearon la Universidad Fronteriza de Baja California, más tarde llamada Universidad Autónoma de Baja California (UABC).

Un proyecto que surgió en todo el país, fue la creación de los teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social, en Tijuana llegó también esa apertura con el mismo objetivo que tenían, brindarle apoyo a las artes escénicas. Con esto también se abrieron instancias institucionales como: el Departamento de Acción Cívica y Cultural del municipio de Tijuana, el Departamento de Difusión Cultural de la UABC, y otros grupos independientes de teatro, danza y fotografía. Al inicio de los años setenta, era importante, sobre todo para los jóvenes, contar con infraestructura necesaria para las actividades culturales (foros, casas de culturas, teatros), así como la promoción y difusión del arte bajacaliforniano en todo el país. Para finales de esta década y comienzos de los años ochenta, hubo un intercambio cultural nacional e internacional muy importante, las compañías de teatro, música y danza, que tenían presentaciones en el Festival Cervantino, acudían a Baja California dentro del programa “Octubre Internacional²⁸”. Pronto el estado comenzó a ser visto como un terreno artístico distintivo. Lo experimental y lo fronterizo como método y marco de referencia respectivamente, eran las distinciones que tenía Baja California como espacio de frontera, es decir, de vanguardia, de ruptura, a través de matices irónicos, paródicos, confrontantes.²⁹

Otras dos instancias importantes fueron el Colegio de la Frontera Norte (COLEF) y el Centro Cultural Tijuana³⁰. Ambos situados en la ciudad fronteriza, para atender justamente las inquietudes de los habitantes.³¹El año de 1989, fue un momento en el cual la cultura

²⁷ Braulio Maldonado, el primer gobernador de Baja California, le parecía necesario dar a conocer las raíces históricas de la península. En 1956 se creó el himno estatal, con letra de Rafael Trujillo y con música de Rafael Gama. *Op. Cit.* p. 25.

²⁸ *Op.Cit.* p. 48.

²⁹ *Op.Cit.* p. 50.

³⁰ Este espacio será un principal objeto de estudio para esta tesis.

³¹ El Colef nace como una respuesta a las necesidades de conocimiento en términos cuantitativos y cualitativos de la vida fronteriza, “buscando el entendimiento científico de los problemas sociales, económicos, culturales, demográficos, políticos, urbanos...” *Op.Cit.* p.53.

El CECUT logró ser un símbolo de la frontera, no sólo por su apertura hacia el arte regional y nacional, sino también como un lugar que la gente reconocía y que nombraba “La bola”.

pasaría a un segundo plano. El interés del poder político de manejar las instituciones era mayor, lo que derivó en una división entre la comunidad cultural bajacaliforniana. Se quería convertir al Instituto de Cultura de Baja California en una empresa privada, con intereses particulares, por lo que varios artistas de la región se manifestaron, para que la comunidad artística pudiera continuar con su labor de brindarle trayectoria a las creaciones locales.³²

Con el paso de los años, los grupos artísticos de diferentes disciplinas reunieron esfuerzos para aperturar espacios independientes, pero fue poco el éxito que tuvieron, ya que no se lograron establecer, lo que derivó en competencias entre la comunidad artística por la lucha de becas, atendiendo más la parte curricular que la creativa. A pesar de esas disyuntivas, Baja California cuenta con una vida artística local que crece paulatinamente, eso es lo que ha ayudado a construir una noción de identidad entre sus habitantes.

Los espacios artísticos han ayudado a los baja californianos a reconocerse ante la particularidad de la frontera, o al menos preguntarse ¿cuál es el México del aquí y el ahora? En palabras de Gabriel Trujillo Muñoz: “Vivir la frontera desde Baja California, ser mexicanos frente al escaparate suntuoso de la sociedad de consumo de la unión americana, es una oportunidad y un reto a la vez.”³³

Tijuana forma parte de un territorio creado por la colectividad, que dialoga con otro país todos los días por necesidades sociales y económicas. Un territorio que se construye, que toma decisiones y trabaja en comunidad para la formación de una o más identidades. ¿De qué manera se pueden abrir diálogos que fortalezcan las comunidades de la ciudad?

Después de mostrar el trayecto de una ciudad joven como la de Tijuana, es notorio como los espacios se han ido transformado debido a las necesidades de sus habitantes. Lo mismo ha pasado con la Ciudad de México, sólo que sus modificaciones han sido mucho mayores debido a su origen antiguo.

1.1.2 La Gran Tenochtitlán- Ciudad de México

En el año 1325 los aztecas fundaron Tenochtitlán, un territorio mayormente conformado por ríos y lagos, cabe mencionar que los aztecas eligieron ese lugar para fundar la ciudad, debido a su estratégica ubicación que les permitía tener ventajas militares y económicas, incluso para

³² *Op.Cit.* p. 65,66, 67.

³³ *Op.Cit.* p. 87.

el desarrollo de una economía mixta basada en la agricultura, la caza y la pesca; con la posibilidad de comunicarse a través del agua.³⁴

Tenochtitlan llegó a ser una ciudad con una densidad superior a los 2 mil habitantes por kilómetro cuadrado; su traza estaba formada por una red geométrica de canales en un cuadrilátero de 3 kilómetros por lado con superficie de casi mil hectáreas. La ciudad estaba dividida en barrios, llamados *calpulli*, cuyos habitantes disfrutaban de tierras de cultivo. En las calzadas de la ciudad se disponía de mecanismos de servicio público sanitario, era una de las ciudades a nivel mundial más higiénicas, un ejemplo de ellos es que se recogían ordenadamente los excrementos humanos para destinarlos a fertilizantes de suelos. En Europa todavía no existía el concepto de alumbrado público, mientras que en México - Tenochtitlan se iluminaban sus calles con rajas de ocote. Era una ciudad habitada por grandes templos, como el de Quetzalcóatl, Tezcatlipoca rojo, Tezcatlipoca negro sólo por mencionar algunos. La religiosidad giraba en torno a dioses como Tláloc, dios de la lluvia y a Huitzilopochtli, dios del Sol quienes eran alabados en el Templo Mayor, hasta la conquista de los españoles en 1521.

La historia de la Ciudad de México se caracteriza por el cambio, el crecimiento acelerado y las transformaciones en la historia de la nación. También por las particularidades de su ubicación geográfica, una de ellas es la abundante cantidad de agua, que ha sido un punto importante para la modificación de la ciudad, ya que conforme se ha poblado, se han tenido que hacer cambios para que la vida sea sustentable. Se aprovechó este exceso de agua y se utilizó como vía de comunicación. Gracias a los canales que conectaban con varios lugares se comercializaba, estos eran también el medio de transporte más común.

Durante el proceso de Conquista, los virreyes españoles convirtieron a la ciudad azteca en una ciudad renacentista, con sus palacios, casonas, iglesias. A finales del siglo XVI, ochenta años después de la Conquista, la ciudad mostraba un aspecto totalmente distinto al de la Gran Tenochtitlan. La población no convivía colectivamente, por ejemplo: no había jardines o espacios recreativos para la comunidad en general, sólo ciertas mansiones y

³⁴ “Enciclopedia de los municipios y delegaciones de México”, INAFED, consultado 23 octubre, de 2019. <http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM09DF/historia.html>

conventos contenían jardines y huertas, pero en ningún caso el pueblo tuvo acceso a ellos.³⁵ La zona circundante al núcleo urbano se hallaba rodeada de pantanos y lagos, ahí se encontraban las casas de los indios, sin formar calles. Fue hasta 1592, que se hizo el primer parque público de la Ciudad, actualmente llamado la Alameda Central. Un lugar donde se podía generar encuentro entre clases sociales diferentes.

Una de las cosas que sobresalen cuando se transita por la Ciudad de México, es que cuenta con una organización geográfica-política, en la que hay grandes diferencias entre un espacio de la ciudad y otro.³⁶ Esto es un fenómeno que sucede desde que México era llamada la Nueva España, la ciudad era una ciudad de contrastes:

(...) dentro de la traza se encontraban soberbios edificios de grandes zaguanes, enormes patios y largos corredores, el lujo era común y las casas aristocráticas ostentaban toda la opulencia imaginable. En cambio, fuera de la traza, en los barrios y en los suburbios, se encontraban hacinadas las habitaciones de los indios, chozas sin los menores satisfactores sanitarios (...)³⁷

Poco a poco la Ciudad fue urbanizándose, a pesar de las múltiples ocasiones en las que el agua llegó a inundar ciertas partes, debido a su carácter geográfico y su historial natural, como territorio rodeado de agua. Durante el siglo XVIII continuaban levantándose edificios y construyéndose obras, como el Monte de Piedad o el Paseo de Bucareli por poner un par de ejemplos. Era una época en la que la mayoría de las propiedades pertenecían al clero y a la nobleza.³⁸

La Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos de 1824, en su artículo 50, determinó que era facultar del Congreso de la Unión: “Elegir un lugar que sirva de residencia

³⁵ Jorge Gamboa de Buen, *Ciudad de México, una visión*, (coords. José Carreño Carlón, José Garmas Torruco, et al), (México ,FCE, 1994), p.25.

³⁶ Durante mi estadía, noté que había colonias que estaban interconectada con otras. La diferencia de clases sociales en una misma zona de la ciudad cambiaba radicalmente a partir de señales, parques, calles. Incluso en alcaldías muy grandes como la de Ixtapalapa, cada lado de los puentes peatonales reflejaba contextos sociales muy distintos entre sí. La Ciudad de México, también es representativa por la gran cantidad de vendedores ambulantes en los espacios públicos. Son espacios que se rigen bajo sistemas de territorialidad, no exentos de violencia sistemática en donde no todos tienen cabida.

³⁷ Jorge Gamboa de Buen, *Ciudad de México, una visión*, p.29.

³⁸ *Op. Cit.* p. 30, 31, 33.

a los supremos poderes de la federación y ejercer en su distrito las atribuciones del poder legislativo de un estado”. De tal forma, el Congreso de la Unión decretó el 18 de noviembre de 1824 la creación del Distrito Federal.³⁹

A partir de 1858, después de las dificultades económicas que la Independencia⁴⁰ causó, la Ciudad comenzó a crecer de nuevo, paulatinamente. La época del Porfiriato fue la que brindó mayor crecimiento debido a que se fue incorporando a la economía internacional y desarrollando un sistema de exportación de productos agrícolas. Así pues, se convierte en el principal centro de intercambio y consumo. Su periferia se expandió gracias a la modernización del transporte y al establecimiento de numerosas industrias. La ciudad permaneció como núcleo político, y fue un símbolo del poder centralizado.

La desigualdad social y la falta de claridad en las elecciones presidenciales dieron inicio a la Revolución Mexicana en 1910 lo que hizo que la actividad empresarial se reprimiera, y se reactivaría hasta la década de los años 20. El crecimiento urbano de la Ciudad de México se acelera poco a poco y para 1930 alcanzará el millón de habitantes, número que seguirá subiendo sin pausas durante las décadas siguientes debido a la inmigración.⁴¹ Años más tarde cuando el país regresaba a la normalidad, poco a poco la economía se fue recuperando y se inició una amplia política social con la creación de hospitales y escuelas públicas como resultado del espíritu de la Revolución. De esta manera en la década de los treinta, la ciudad vivió una gran efervescencia cultural que se manifestó en las decenas de murales plasmados en los muros de instituciones públicas.⁴²

Hasta 1940 la Ciudad crece básicamente hacia el oeste y noroeste a lo largo del Paseo de la Reforma y en dirección de Tacuba y Tacubaya, después hacia el sur siguiendo el eje de avenida de los Insurgentes. Prosperan las colonias como: las Lomas de Chapultepec, Anzures, Chapultepec Morales, Polanco, Narvarte y del Valle y el centro de la ciudad se ha convertido por entonces en una zona comercial y habitacional.

³⁹ “Enciclopedia de los municipios y delegaciones de México”, INAFED, consultado 23 octubre, de 2019. <http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM09DF/historia.html>

⁴⁰ (1810-1821).

⁴¹ Alejandro De Antuñano Maurer, “Real estate Market and Style”. Consultado 17 noviembre, 2020. <https://realestatemarket.com.mx/articulos/mercado-inmobiliario/urbanismo/18355-cinco-decadas-de-acelerado-desarrollo-urbano-en-la-ciudad-de-mexico>

⁴² “Historia de la Ciudad de México”, Ciudad de México, consultado 27 noviembre, 2020. <http://www.ciudadmexico.com.mx/historia.htm>

En los años cincuenta el país en general comenzó a crecer económicamente con más rapidez, por el desarrollo del mercado interno, así como también las zonas residenciales debido al incremento demográfico.⁴³ Esto generó expansiones ilegales en ejidos y antiguos pueblos, así como también desviación de la población hacia zonas aledañas como el Estado de México. En 1952 se inaugura Ciudad Universitaria, síntesis e ícono de los logros de la revolución y de la búsqueda de una identidad nacional que buscara el desarrollo del país por medio de la ciencia y el conocimiento.

Los años sesentas fueron otra etapa importante de crecimiento, pero ahora por parte de los servicios públicos, o construcción de oficinas, hoteles, comercios y restaurantes en zonas como la Zona Rosa, Polanco y en Lomas de Chapultepec. Una de las obras más importantes para la ciudad en la década de los años sesenta, fue la construcción del necesario transporte metropolitano, el metro, iniciada en 1967 con recursos federales cuando la ciudad contaba ya con 7.5 millones de habitantes e inaugurado en su primera línea en septiembre de 1969. Otra obra importante comenzada en esta década fue el Sistema de Drenaje Profundo, ideado para resolver las frecuentes inundaciones de las que era víctima la capital frecuentemente.⁴⁴

En 1968 la Ciudad de México es sede de los Juegos Olímpicos, por primera vez en un país de habla hispana, se desarrolla infraestructura urbana y deportiva en toda la ciudad para la ocasión. De manera previa un movimiento estudiantil hermanado con otros similares alrededor del mundo, realiza una serie de protestas y movilizaciones en la ciudad propiciado por la falta de democracia y libertades civiles de la época. El movimiento es reprimido por el gobierno, pero sienta las bases para el cambio democrático de las décadas siguientes.

En 1985 la ciudad sufre un terremoto de 8.2 grados en la escala de Richter que daña seriamente varias zonas de la ciudad, acelerando el abandono de algunos barrios centrales. En 1987 son declarados patrimonio de la humanidad el Centro Histórico y la zona lacustre de Xochimilco. La Ciudad de México recibe el nuevo siglo con 18 millones de habitantes, siendo la ciudad más poblada del hemisferio occidental y la urbe con mayor número de hispanohablantes en el mundo. Después del terremoto de 1985, que causó grandes pérdidas

⁴³ Jorge Gamboa de Buen, *Ciudad de México, una visión*, p.36.

⁴⁴ Alejandro De Antuñano Maurer, "Real estate Market and Style". Consultado 17 noviembre, 2020. <https://realestatemarket.com.mx/articulos/mercado-inmobiliario/urbanismo/18355-cinco-decadas-de-acelerado-desarrollo-urbano-en-la-ciudad-de-mexico>

humanas y materiales, se derivó un proceso de descentralización de servicios, hacia la zona poniente y sur de la Ciudad.

En los primeros años del siglo XXI la urbe también presenta grandes potenciales de índole económica, turística y financiera, debido al creciente papel estratégico de México en la economía mundial y al peso cultural de la ciudad, como sede de diversos medios de comunicación de alcance nacional e internacional, centros culturales y de espectáculos, así como una de las universidades más importantes de América.

La creación de museos es un importante aliciente para el desarrollo cultural y de educación en una ciudad. Como la característica principal de la Ciudad de México ha sido conservar la memoria histórica del país, se tienen, por ejemplo, el Museo Nacional de Antropología y el Museo del Templo Mayor, en donde se pueden observar restos arqueológicos de distintas épocas, así como información del desarrollo histórico de la Ciudad, y sus orígenes.

También se le ha dado impulso a la difusión social de la cultura, se han abierto espacios para que varios sectores de la población accedan y promuevan las maneras de ver a la ciudad.⁴⁵ Los espacios públicos también han sido utilizados para compartir expresiones artísticas y formar públicos de diferentes sectores sociales. Así como lo son las explanadas del Zócalo, Bellas Artes, Tlatelolco, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, entre otros. Es importante mencionar que las particularidades de las zonas de la Ciudad, no serán descritas en este proyecto de investigación en su totalidad, debido a que sólo se busca ubicar algunos de los momentos históricos de manera general y mostrar cómo la ciudad se ha ido modificando. Sería fructífero darle seguimiento a la investigación de las diferentes zonas de la Ciudad de México, así como a sus espacios culturales.⁴⁶

Una obra importante en el contexto de las vialidades en la ciudad fueron los segundos pisos del periférico inaugurados en enero de 2005 después de cerca de tres años de obras. En ese mismo año se presentó la propuesta de un sistema de transporte llamado Metrobús. En

⁴⁵ Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, *El ombligo de la Luna, México, la ciudad de todos*. (México: Gobierno del Distrito Federal, 1999), p. 180.

⁴⁶ Los barrios, las colonias, los fraccionamientos, las calles, las alcaldías conforman un conglomerado de comunidades, que operan de maneras distintas, que tienen historias que se van formando en colectivo. Es importante buscar maneras de archivar los acontecimientos de cada espacio, pensando en la conservación de la memoria, de la gente que transita, de los locales, de las manifestaciones artísticas. Este es mi barrio y ¿por qué lo respaldo?

agosto de 2007 se anunció la construcción de la línea 12 del Metro o Línea Dorada para conmemorar los 200 años de la Independencia y 100 de la Revolución Mexicana.

La Ciudad de México ha sido un espacio de diversidad y pluralidad, ha absorbido, integrado y sintetizado la participación de todos aquellos que la conforman. De esta manera va quedando el testimonio de diversas comunidades, creadas por personas que nacen en la propia ciudad o creadas por la llegada de personas que vienen de fuera⁴⁷. Su continuo tránsito la ha vuelto diversa, y ha sido también un espacio de resguardo para extranjeros y personas de otros estados. Por ende, muchos de los pueblos o barrios tienen características propias y específicas donde las formas de convivencia, las costumbres de la comunidad y sus tradiciones, han determinado la organización y el uso del espacio urbano.

Algunos se han desarrollado desde la época prehispánica como Xochimilco o Iztapalapa; luego también se formaron colonias a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, como la colonia Juárez o la Roma; y otras se formaron gracias a nuevas avenidas como Insurgentes, como las colonias San Angel Inn, la Condesa o la del Valle.⁴⁸

La Ciudad de México ha sido transformada por las personas que la habitan. Habitar viene del latín *habitare*, frecuentativo de *habere* (tener). Frecuentativo quiere decir que la acción se repite, es decir *habere* de manera reiterada. El lugar físico lo tienes una vez cuando estás de visita, pero si estás ahí todo el tiempo, entonces lo estás habitando y pasa a ser tu habitación, tu hábitat. Este continuo estar, va formulando relación entre espacio y cuerpo. El cuerpo del ciudadano, el cuerpo del que es de la ciudad o el que “se hace” a la ciudad.

Con el paso del tiempo, las decisiones socio políticas, modifican un territorio, se intenta reorganizar de acuerdo con las necesidades que se presentan. Hay un estímulo del ciudadano para hacerse responsable de su comunidad, por eso es que, conforme se cambian esquemas, la gente puede formar comisiones o comités para poder participar y mejorar su comunidad. El 29 de enero del 2016 el Distrito Federal pasa a ser una entidad federal, la

⁴⁷ Como por ejemplo, las personas que México ha recibido en distintas etapas, tanto los exiliados españoles como también latinoamericanos que huyeron de sus países por las dictaduras.

“Destierro y Encuentro. Aproximaciones al exilio latinoamericano en México 1954-1980” *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*. 14 febrero, 2005. Consultado el 29 enero 2020. <http://journals.openedition.org/alhim/363>.

“El exilio republicano español en México: una historia de agradecimiento”. *El país*. 28 de marzo de 2017. Consultado 24 enero, 2020. https://elpais.com/internacional/2017/03/25/mexico/1490403751_093048.html

⁴⁸ Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, *El ombligo de la Luna, México, la ciudad de todos*, 31.

número treinta y dos del país. La Ciudad de México se convirtió en una entidad con autonomía, derechos, obligaciones, y con carácter libre y soberano. Sigue siendo la sede de los Poderes de la Unión y la capital del país, solo que ahora goza de la autonomía en todo lo concerniente a su régimen interior y a su organización política y administrativa.

El primero de julio del 2018 fue la primera vez que los habitantes de la Ciudad de México eligieron 16 alcaldes para cada una de sus delegaciones: Álvaro Obregón, Azcapotzalco, Benito Juárez, Coyoacán, Cuajimalpa, Cuauhtémoc, Gustavo A. Madero, Iztacalco, Iztapalapa, Magdalena Contreras, Miguel Hidalgo, Milpalta, Tláhuac, Tlalpan, Venustiano Carranza y Xochimilco.⁴⁹

Una ciudad que se modifica, quiere decir que todo el tiempo está viva. Si tomáramos como ejemplo al cuerpo, notaríamos que éste se renueva todos los días por cuestiones naturales, necesidades biológicas, sociales y políticas, el cuerpo también es un territorio, pero ese tema se desarrollará más adelante. Una ciudad como la Ciudad de México, ha tenido necesidad de acelerar su crecimiento, debido a la vida que hay dentro de ella.

Una ciudad joven como Tijuana puede dialogar con la Ciudad de México, la similitud de ambos territorios es que sus fronteras las han vuelto ciudades adaptables a los cambios, debido al tránsito continuo de personas que llegan a habitar los territorios y todo lo que eso implica. Por ejemplo: Tijuana en continua convivencia con códigos culturales y lingüísticos distintos, gracias a los migrantes que quieren pasar la frontera, o a aquellos que llegan por el clima mediterráneo, sólo por mencionar dos ejemplos. O la Ciudad de México con sus dieciséis delegaciones con particularidades creadas por sus habitantes, la comida, los modos de convivencia, el arte urbano, la música, los puestos callejeros, etc. Ambas ciudades desarrollándose en colectividad, gracias a todo a aquel que nutre los espacios.

Las dimensiones territoriales, la evolución política, los acuerdos sociales, el cambio de gobierno en ambas ciudades nos confirma que el territorio no puede ser estudiado desde

⁴⁹ Este dato es importante porque desde el año 1861 hubo cambios en las divisiones políticas. En 1861 comienzan como partidos: Partido de Guadalupe Hidalgo, Partido de Tlalpan, de Xochimilco, de Tacubaya. Luego en 1900 por distritos: Distrito de Azcapotzalco, Coyoacán, Guadalupe Hidalgo, Tacubaya, Tlalpan, Xochimilco. Y en 1941 por delegaciones, el Distrito Federal se divide: en la Ciudad de México, y en las delegaciones Villa Gustavo A. Madero, Azcapotzalco, Iztacalco, Coyoacán, Villa Álvaro Obregón, La Magdalena Contreras, Cuajimalpa, Tlalpan, Iztapalapa, Xochimilco, Milpa Alta y Tláhuac. “Enciclopedia de los municipios y delegaciones de México”, INAFED, consultado 23 octubre, de 2019. <http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM09DF/historia.html>

una sola área. Los espacios están en continua transformación debido al tránsito de sus habitantes. Habitar, significa dejar huellas. La sociedad mexicana ha formado territorios en donde ha evolucionado sus maneras de vivir, socializar, comercializar, politizar, teatralizar, etc. El territorio puede ser visto como un espacio geográfico, sí, pero no por llamarlo así resulte únicamente importante poner atención en la división demográfica o los procesos de urbanización, por geografía habrá que pensar en las cartografías del espacio pero también de los cuerpos.

1.2 Cuerpo como territorio

Anteriormente se habló de territorio como espacio y los motivos por los cuales el ser humano tiene relaciones afectivas en él. Cómo va construyendo experiencias y cómo esas, transforman un lugar en algo íntimo. Ahora bien, ¿qué pasa con los cuerpos? Los que transitan los espacios, los que habitan. Podemos ver al cuerpo como territorio de experiencias, como lugar de mudanza. Estudiar los cuerpos como territorio permite profundizar en las distintas relaciones que suceden en el teatro, tanto de los que están en el escenario como fuera de él. Se necesitan cuerpos vivos para que los territorios teatrales existan. El cuerpo es el colaborador vital.

Es por eso que, en este segmento, me parece importante hablar de la potencia que ejercen los cuerpos en el teatro y también de cómo podemos pensar en ellos como hacedores de territorios.

Si observamos todos los días en nuestra rutina diaria, nos podremos dar cuenta que todo el tiempo hay cuerpos en movimiento que se desplazan, que cambian de direcciones, que caminan con nosotros. Podemos observar desde los distintos escenarios de la vida cotidiana, que todos estamos rodeados de teatralidad, convivimos con ella todo el tiempo. La teatralidad es una manera de dialogar, sucede cuando se establece un juego de miradas y gracias al encuentro de presencias. En el texto de *Teatro matriz, teatro liminal* de Jorge Dubatti, se menciona el significado de la teatralidad desde una perspectiva antropológica.

La teatralidad (organiza la mirada del otro, dejarse organizar la propia mirada por la acción del otro...) está presente en la esfera completa de las prácticas humanas

en sociedad: la organización familiar, cívica, el comercio, el rito, la sexualidad, la construcción de género... También está presente en el teatro, ya que tardíamente éste se apropia de la teatralidad para darle un uso específico.⁵⁰

Lo mismo que sucede en la vida diaria puede ocurrir en un escenario, pero la diferencia es que los acontecimientos están planeados, organizados, para que los intérpretes los realicen y los espectadores ejerzan el convivio. En palabras de Dubatti: “El acontecimiento convivial es la reunión del cuerpo presente sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad, tiempo y espacio) cotidiana (sala, calle, bar, casa)”.⁵¹

La encrucijada territorial a la que hace mención el autor, se refiere a todos los que en ese momento participan en el hecho teatral, el producto de cuerpos trabajando (creando), tanto los que están en escena como los que están fuera de ella.

Los intérpretes del acontecimiento teatral comienzan a producir poésis con su cuerpo realizando acciones físico-verbales, acompañados de la iluminación escénica, la sonoridad, la escenografía, etc. Por otro lado, otra parte espera⁵² la producción de esa poésis, como lo dice Dubatti, una poésis expectatorial. Ésta última será explicada más adelante.

Será necesario aclarar que el término poésis está implicando el hecho de fabricar, construir, crear. No se puede pensar en la producción de poésis, sin tomar en cuenta que sucede gracias al trabajo territorial del actor, con su cuerpo presente. La acción corporal de la poésis crea un espacio alterno, genera territorio, separa la cotidianidad, desterritorializa y compone.

⁵⁰ Jorge Duatti, *Teatro-matriz, teatro liminal, nuevas perspectivas en filosofía del teatro*, 6-7.

Esta definición que da Dubatti de la teatralidad, puede ser complementaria

Quizá en nota al pie agregar que esta definición de teatralidad es otra forma posible, distinta a la que Cornago traza, de definir el término. Solo para tejer bien el argumento porque antes has mencionado a Cornago

⁵¹ *Op. Cit. Filosofía del teatro I*, Cap. III “Acontecimiento convivial”, 43-88, *Op.Cit. Introducción al teatro comparado*, p. 15.

⁵² Expectación es el término que se ha impuesto por el uso. De la palabra *spectatio* pasamos, entonces, a *expectatio*: “espera”, observar con atención en espera de algo. Debemos valorar el prefijo *ex-*, en tanto introduce la noción de “afuera”: contemplar/*esperar hacia afuera o desde afuera*. La idea de *expectación*, por el prefijo, coloca al sujeto que espera “fuera” de aquello que observa/espera, instaurando una zona de veda. El prefijo *ex* – refuerza la idea de distancia, de contemplación desde otro lugar, de observación desde afuera. Dubatti, Jorge, *Poéticas de la liminalidad en el teatro II*, (Perú: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro), 2019, 31.

Dubatti, en *Cartografía teatral* menciona el proceso de poésis de esta manera⁵³:

1. Los entes de la realidad cotidiana
2. Los entes de la realidad cotidiana afectados por el régimen de la diferencia
3. La manifestación de una nueva forma y por ende un nuevo ente poético

Para Dubatti el acontecimiento teatral requiere tres sub acontecimientos: el convivio, la poésis y la expectación; estos están relacionados por un elemento que los une, el cuerpo. Se necesitan mínimo dos cuerpos para que suceda el convivio, la poésis y la expectación, entonces se puede plantear que el cuerpo es un elemento sustancial para el acontecimiento teatral, porque involucra tanto al espectador como al intérprete.

Una investigadora que también ha abordado la importancia del cuerpo en las artes vivas, o del cuerpo como territorio es Ileana Diéguez. En sus trabajos ella ha investigado al cuerpo presente y ausente, menciona que hay que mirar al cuerpo y su teatralidad, ver a los cuerpos como medio para representar y presentar.

También menciona que el debate de la presencia y la representación, se ha mencionado para hablar de si algo es verdad o no, o qué tan real es lo reproductivo. Pero ella aboga por poner más atención cuando se habla del uso de representaciones colectivas. Diéguez, señala las discusiones en torno a las crisis representacionales que menciona Gruner, “¿Quiénes son los representados que los sistemas dominantes no sólo han dejado de representar sino que incluso han prohibido representar para producir un vacío representacional?”⁵⁴

La exploración de las funciones de la representación, deberá atender el desmontaje de corpus que la sostiene y observar cuál es el efecto producido. Dependerá de cómo fue construida, las políticas del acto y la mirada. “Representar puede ser representar en presencias la ausencia”.⁵⁵ Ileana Diéguez también señala que la representación tiene una doble condición: vuelve presente, hace venir a la presencia, y restituye en un segundo momento a

⁵³ *Op.Cit. Cartografía Teatral*, 19.

⁵⁴ Diéguez, Ileana *Escenarios liminales*, (México: Paso de Gato, colab. Instituto Queretano de la Cultura, Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 2014), 187.

⁵⁵ *Op.Cit.* 189.

la presencia en representación a través de símbolos, signos o en la ausencia de alguien o de alguna cosa.

En su texto de *Cuerpos sin duelo* hace un recorrido por los lugares en donde los familiares de las personas desaparecidas en México siguen exigiendo su regreso. Su investigación parte de hechos ocurridos entre los años 2008-2009, momentos en los que el país pasaba⁵⁶ por una creciente situación de asesinatos y desapariciones. Diéguez menciona la presencia de los cuerpos en su ausencia, por elementos como las vestiduras olvidadas en los caminos y carreteras, los cuerpos incompletos, la identidad de las cruces puestas por familiares. El lugar del cuerpo y su manifestación artística en momentos de normalización de la violencia es la línea que Diéguez sigue, y en la que se observa una posible manera de ver al cuerpo como territorio teatral.

Dentro de esa misma publicación, habla de la importancia que tiene nombrar, aceptar, y no censurar la muerte y la desaparición. Señala que documentar la barbarie, es un elemento importante para formar memoria histórica. El cuerpo ausente también es teatral, (en tanto se enuncia a partir de estrategias de representación). Cuando un cuerpo da testimonio de un acontecimiento, como la desaparición violenta, habla desde el cuerpo que lo vivió o que lo vive, como testigo. Otra manera en la que Diéguez menciona al cuerpo, es cuando éste aparece en la escena⁵⁷ pública, de esa manera el cuerpo “da mensajes”. Así se puede entender al cuerpo no sólo como un medio para representar, sino también como un lugar en donde se instalan funciones de poder.

A la investigadora le interesa la teatralidad como dispositivo, como el discurso que implica la relación de cuerpos y objetos en lugares específicos, particularmente en los cotidianos y cómo éstos resignifican las relaciones habituales. “Deseo pensar el cuerpo desde el lugar donde vivo. Acotada por la cronotopía, quiero hablar de las escenas que inciden en

⁵⁶ Lamentablemente sigue pasando. En el año 2019 hubo un aumento grave de feminicidios en todo el país. “Feminicidios en México crecen 111% en los últimos 4 años”. *El Financiero*. 02 de diciembre de 2019. Consultado 20 enero, 2020. <https://elfinanciero.com.mx/nacional/111-mas-feminicidios-en-mexico-en-los-ultimos-4-anos>.

⁵⁷ Diéguez se refiere a escena, o escenario cuando habla de los espacios públicos que son violentados. “La teatralidad aparece por lo que se muestra y se dispone al configurarse para su exposición pública, la última escena de una cadena de sucesos violentos: las instalaciones de fragmentos corporales que disponen *post mortem* en el espacio público... haciendo aparecer al cuerpo como un particular texto político.” *Op. Cit.* 77.

mi mirada, pensar en el lugar desde el cual puedo mirar el cuerpo, sus representaciones y teatralidades.”⁵⁸

Si pensamos el territorio teatral ahora desde este punto, como escenarios vivos tomados por cuerpos que transforman un paisaje, podemos hablar de la potencia de un cuerpo actoral, actante, que actúa. Y no me refiero solamente a la disciplina artística de la actuación, sino a lo que Dubatti menciona como el trabajo territorial del cuerpo presente vivo.

Un cuerpo es también un archivo vivo, así lo va reformulando Diéguez. El artista se declara un receptor primero, el trabajo corporal del artista es producir un archivo de memorias, es un instrumento para explorar lo sucedido a otros cuerpos, “pensar en el otro es darle un lugar en nuestro cuerpo.”⁵⁹ Es necesario apuntar que la teatralidad que menciona Diéguez, tiene que ver con una situación en movimiento, en constante redefinición por el devenir de las prácticas artísticas y humanas. Por lo tanto, el cuerpo se transformará de igual manera, por los procesos liminales que acontezcan y que involucren el cuerpo.

Dubatti, señala que el cuerpo del artista posee un cuerpo natural-social y cuando éste deviene poético se dice que se desnaturaliza, se desocializa, y se convierte, cambia de naturaleza, socializa en una nueva forma; el estado intermedio es el del cuerpo afectado o en estado poético, así es como el cuerpo se desterritorializa en un nuevo cuerpo poético, se convierte en materia de la poíesis. No hay poíesis teatral sin cuerpo presente, el actor lleva la acción. El investigador argentino menciona también que, por su naturaleza corporal la dimensión del trabajo en la poíesis teatral es territorial.

El interés de pensar en el cuerpo como territorio de vivencias ha sido explorado por diversos creadores, por ejemplo, Artaud. El autor del *Teatro Sagrado*, pretendía ir más allá despreciando una recepción compasiva, mencionaba que el espacio teatral debía lograr una máxima efectividad comunicativa, “al teatro se iba a participar”. Una de las cosas que le interesaba era la búsqueda de una recepción intelectual, en la que no estuvieran excluidos los sentidos y que el ser corporal de los espectadores participara en el evento escénico, no en el sentido de identificación catártica sino que debía de afectar íntegramente a éstos. Para Artaud la idea de una puesta **en** escena podía ser hecha visible solamente en el cuerpo de aquel que

⁵⁸ Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo, iconografías y teatralidades del dolor*, 115.

⁵⁹ *Op.Cit.* 180 .

hacia la acción dramática y de los espectadores que participaban en el hecho escénico. Se tenía que poner en juego la corporalidad.⁶⁰

Romeo Castellucci es otro creador que en su trabajo escénico le da prioridad al cuerpo, lo distingue como un lugar desde donde se ejerce la mirada, tanto él como Claudia Castellucci en su pieza *Santa Sofia. Teatro Khmer y el Manifiesto* defienden un teatro que tiene en cuenta el cuerpo del actor y el espectador que exige una implicación total: “el cuerpo entero debe sentirse conmovido, convencido por todo lo que se agita en torno a él”.⁶¹

Por otro lado, sería también importante hablar un poco del arte del performance ya que es otro ejemplo de territorio corporal, es el arte del cuerpo.⁶² En este caso, si hablamos del cuerpo, lo que explora el artista es la territorialidad de la psique. El artista concentra su atención en él como individuo, sus problemas existenciales y psicológicos, profundiza qué de irracional hay en él, lo instintivo, los sueños. El cuerpo del artista no es solamente un medio de expresión sino un medio de investigación basado en vivencias. La reflexión es en torno al artista, a las relaciones con la sociedad. El cuerpo del artista presenta, no representa, porque provoca vivencias específicas partiendo de textos con temáticas míticas, religiosas, filosóficas, psicológicas, históricas o personales, el objetivo no es la transmisión de un discurso sino de la vivencia conjunta dentro de un grupo de personas que están presentes. Los medios que utiliza el performer pueden ser transdisciplinarios, sin contar con un cúmulo de reglas, esta característica parte de la necesidad de deshacerse de la artificialidad, la necesidad de una expresión espontánea y auténtica.

“El *performance art* se desarrolla por los artistas plásticos en los años cincuenta, y está más próxima a la problemática de la performatividad como discurso del cuerpo y puesta en ejecución.”⁶³ El énfasis en el cuerpo como lugar de enunciación, fue algo que se subrayó en los años sesenta, con las búsquedas vanguardistas, cuando algunos artistas hablaban de la necesidad de encontrar su “yo” autónomo y de depurar los cuerpos extraños y falsificaciones impuestos por las convenciones culturales por los medios de difusión masiva, encontrar la diferencia entre lo verdadero y lo impuesto. “El término performance ha sido planteado como

⁶⁰ José A. Sánchez, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, (México: Paso de Gato, 2012), 120, 121.

⁶¹ *Op.Cit.* p.155, *apud.* Claudia Castellucci, *Santa Sofia. Théâtre Khmer. Le Manifeste*, (France:Les Solitaires Intempestifs, 2001), p. 17.

⁶² Pawlowski, Tadeusz “El Performance”, *Máscara.*, No. 17-18, (1994). 54-75.

⁶³ Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo, iconografías y teatralidades del dolor*, p.83.

un campo de acción y de construcciones simbólicas, que permiten la revelación de significados sobre la vida del ser humano.”⁶⁴

El cuerpo puede ser un material de lenguaje, es el objeto que argumenta cómo el ser humano se materializa como ser social. Al verlo físicamente en un espacio se pueden materializar las nociones de cómo vemos políticamente, socialmente e individualmente un cuerpo, es unificador de categorías. Cuando un cuerpo se usa con fines artísticos, primero parte explorando su propia condición, es decir que el artista es creador pero también espectador de sus mismas acciones. Yo soy el agente de una acción y, al mismo tiempo, el receptor de la acción; “yo” inicio una acción que termina en “mí”.⁶⁵

Ahora bien, el cuerpo del artista no es el mismo que el cotidiano cuando está en la escena, eso quiere decir que cuando cambia de espacio se desterritorializa para poder convertirse en ente poético como lo plantea Jorge Dubatti. Se le llama ente porque posee una unidad de materia-forma al que se le nombra cuerpo poético (materia y principio informador), diferente al de cuerpos (unidades de materia-forma) de la realidad cotidiana.⁶⁶

La transformación del cuerpo en escena es compleja y es un elemento que comunica por sí mismo, incluso estando ausente, como se mencionó anteriormente con la investigación de Ileana Dieguez de *Cuerpos sin duelo*. Ahora bien, ¿qué pasa cuando el cuerpo está presente? ¿Qué potencia tiene un cuerpo presente, vivo? Aún más específico, un cuerpo desnudo.

La desnudez en escena es en sí, un acontecimiento poderoso, porque no sólo muestra la parte biológica sino también la dimensión política del cuerpo, que tiene que ver con un estado de exposición de lo íntimo; también resalta el lugar en dónde se expone un cuerpo, y en las razones destaca lo político. Así como los espacios están delimitados geográfica y políticamente, un cuerpo también.

Cuando un cuerpo está en escena, desnudo o no, se tiene que tomar en cuenta que éste contiene ya una territorialidad específica que se desterritorializa y se reterritorializa; esto quiere decir que los artistas cuando habitan otros espacios, modifican su territorialidad, esto no quiere decir que la pierden sino que la complementan. Uno nunca pierde el vínculo con la geografía humana.

⁶⁴ *Op. Cit.*

⁶⁵ Pawlowski, Tadeusz “El Performance”, *Máscara.*, No. 17-18, (1994), 62.

⁶⁶ Jorge Dubatti, *Cartografía Teatral, Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*, p. 21.

La territorialidad está inscrita en el cuerpo. ¿Cómo dialoga la mía con la tuya? Los cuerpos con el paso de los acontecimientos históricos, biológicos, sociales, personales, están siendo modificados, y esa sedimentación de experiencias de distinta naturaleza es una gran herramienta que se tiene para la creación del suceso teatral.

Cuando hablo de cuerpo no es necesario pensar solamente en el del actor, que a pesar de que es un tema que se ha profundizado mucho, no es el único cuerpo que existe en el teatro. Un técnico teatral porta territorialidad de distintas maneras, desde los sitios donde se formó, cómo está acostumbrado a hacer teatro, qué circunstancias externas domina a la hora de hacer su trabajo, hasta cuánto tiempo lleva realizando su trabajo. Más adelante se profundizará en la labor de los técnicos teatrales, que si bien, sus aportaciones son cruciales para el teatro y sin embargo se tiene muy poca investigación de su campo y sus labores, a pesar de que son las personas que más tiempo habitan los teatros.

Los cuerpos de otros colaboradores, tales como escenógrafas, vestuaristas, iluminadores, dramaturgistas, productoras, directores, dramaturgas, diseñadores etc, que hacen posible un hecho escénico, percibirán su propio cuerpo como un territorio de distintas maneras. Voy a exponer sintéticamente algunos ejemplos de distintas creadoras escénicas y de cómo perciben la relación cuerpo-territorio.

Natalina Sedano, escenógrafa:

“Me resulta de vital importancia ir a los ensayos, las primeras lecturas con los actores. Estar pegada al director, discutiendo, dialogando, observando y escuchando. Los actores hacen de la palabra personas vivientes que participan en sucesos humanos, mientras que los diseñadores transformamos las palabras en imágenes, una metáfora visual, para crear una geografía de la escena”.⁶⁷

Bruno Zamudio, dramaturgista:

“Para entender al territorio pienso en mi frontera física, mi piel. Mi cuerpo es un territorio político porque las decisiones que invaden a mi cuerpo, terminan afectando a otrxs cuerpxs. Ese campo político mantiene una distancia de los otros territorios.

⁶⁷ Natalia Sedano, “La escenografía es todo menos permanencia”, *Arquine*, No.90 (2019): 106.

Lxs otrxs cuerpxs tienen sus propias normas. Dialogo distinguiendo sus fronteras, sus casetas para poder pasar, pienso que tenemos distintos vehículos para podernos comunicar. Permito que su clima influya en el mío.”

Miranda López Aguayo, diseñadora y vestuarista:

“El vestuario involucra códigos y símbolos, es geográfico. Es necesario para poder entender al personaje, no es lo mismo ser mujer en el norte de México, en Asia, en África. Responde a las costumbres y al comportamiento de las personas. El vestuario está hecho para cuerpos específicos, no es una producción en serie. El vestuario junto con el cuerpo del actor es formador de territorios en la escena. Las prendas están a la disposición de los cuerpos, no los cuerpos a las prendas.”

Verónica Zurita, directora e iluminadora teatral.

“El territorio es un límite y eso nos permite saber qué es lo propio. La luz delimita, está para que ese cuerpo sea en el espacio. El cuerpo construye territorios y la iluminación permite ver dónde están esos cuerpos, tanto del espectador como del intérprete. La luz no sólo muestra que ahí hay un territorio, sino que también lanza información del mismo. No se puede pensar en la iluminación como un elemento descriptivo sino como una cómplice del cuerpo y de la escena.”

El cuerpo presente, el cuerpo que se nombra, que contiene territorialidad, el que se puede deconstruir, es el que puede lograr colaborar para formar un acontecimiento teatral. En el caso de esta tesis, se puede decir que un cuerpo que habita en Tijuana no percibirá el acontecimiento teatral como el cuerpo de uno que haya vivido toda su vida en la Ciudad de México. Ambos son distintos, por las particularidades que han vivido, el lugar en dónde se han desarrollado, las reacciones ante sucesos sociales, sus alcances culturales, el desarrollo de sus ciudades, etc. Pero, a pesar de las diferencias que pueden tener ambos cuerpos, por sus antecedentes históricos, sociales, políticos, culturales, a la hora de disponer (se), de poner el cuerpo y ser partícipes de la experiencia teatral, pueden formar un mismo territorio.

1.3 Público como territorio.

Después de haber planteado, que la noción de territorio puede ser comprendida no solamente en el plano de lo espacial, sino también como cuerpo, es más sencillo comprender que, en un espacio conformado por cuerpos que se reúnen para observar el acontecimiento teatral, se forma un territorio. Cuando se dice que el arte teatral es un elemento fundador de diálogo, es porque se crea un espacio que logra establecer relaciones humanas. El artista busca construir espacios concretos y en ellos direcciona la mirada del público, eso no significa que los espectadores sólo cumplan la función de contemplar. El teatro es una experiencia sensorial, un lugar donde se vive, en ese caso la póesis se vuelve una vivencia.

Jacques Rancière, dice que la palabra *drama*⁶⁸ no sólo tiene que ver con los artistas, sino también con los espectadores. Entendiendo el *drama* como una acción llevada por unos cuerpos en movimiento (los artistas) frente a otros cuerpos vivientes (los espectadores) que deben ser movilizados. No por la seducción, o el apabullamiento, sino como participantes activos, como investigadores de la escena.

El público es una forma comunitaria. El teatro no funciona sin espectador, sin la convivencia de los cuerpos. Rancière también menciona que el artista debe tener cuidado con no volver pasivos a los espectadores, por lo tanto, es importante recordar que mirar también es una acción que se puede volver compleja. Cuando el espectador está mirando el acontecimiento teatral, quiere decir que se le cede el poder de ligar, componer, participar, relacionar aquello que ve con otro tipo de escenarios. El artista no instruye a la espectadora, sólo produce la forma, una energía para la acción, y sabe que aquello será recibido por otro.

Ahora, hay una parte que debe ser aclarada, el hecho de que el teatro sea un espacio comunitario por sí mismo, no quiere decir que con que haya cuerpos produciendo y cuerpos recibiendo, baste para darle sentido de comunidad. El poder común de los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo, sino en su manera de traducir lo que ella o él perciben, en el poder de asociar o disociar, ahí es un donde reside la emancipación del espectador.

⁶⁸ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, trad. Ariel Dilon, (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010,) p.11.

Los artistas al igual que los investigadores construyen la escena en la que la manifestación y el efecto de sus competencias son expuestos, los que se vuelven inciertos en los términos del idioma nuevo que traduce una nueva aventura intelectual. El efecto del idioma no se puede anticipar, requiere de espectadores que desempeñen el rol de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse de la "historia" y hacer de ella su propia historia. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y traductores.⁶⁹

Así como Ranciére explica que la distancia es importante, para que el espectador observe desde otros lados la escena teatral, y de ese modo también se vuelva creador, Natalia Tielve García afirma la importancia de la mirada del espectador y su poder creativo en los espacios públicos.

En su artículo *La ciudad y el arte, los nuevos comportamientos artísticos ante el escenario urbano*, plantea una relación del espacio público con la mirada del espectador, menciona que en la intervención plástica la mirada es la que crea debido a la facultad que tiene el ser humano para experimentar sensaciones estéticas. Si pensamos en el acontecimiento teatral como una experiencia estética y como territorio, podríamos decir que el espectador no sólo observa los hechos estéticos escénicos sino que los habita. Ella menciona: "Plantear la obra como un proceso interminable en donde se combina todo: el lugar, la situación, el artista, el espectador e incluso el estado atmosférico o todo lo que allí y en ese momento sucede...".⁷⁰

El hecho de habitar los hechos estéticos, implica que al momento en que el espectador entra en contacto con la obra, se le debe dejar en libertad. El creador no obtendrá lo que planeó, pues el acontecer teatral se abre siempre en el tiempo y en el espacio a lo imprevisible y lo inesperado, el límite al cual tiende el artista es al de volverse espectador porque ya no hay nada que modificar durante el acontecimiento.

Cuando sucede el encuentro entre espectador-artista, artista-obra, espectador-obra, los cuerpos se desterritorializan y este es uno de los sucesos que permiten habitar el territorio teatral. Al estar reunidos los cuerpos en un mismo espacio, sucede la colectividad, se vuelve homogénea; no sucede como con la programación de la televisión en donde el propósito es más bien abordar a las masas. El acontecimiento teatral no impone un modo de pensar, porque

⁶⁹ *Op.Cit.* p.28.

⁷⁰ Natalia Tielve García, "La ciudad y el arte, los nuevos comportamientos artísticos ante el escenario urbano". *Ábaco*, 2, no. 23, (2000): 114. Consultado: 01 octubre, 2019. <https://www.jstor.org/stable/20796572>.

se sabe que se va a dialogar con cuerpos distintos, libres, finitos, se convive con personas que tienen orígenes, creencias, voluntades contrarias; y entonces en el territorio del “aquí y el ahora” todo aquello se mezcla y sucede el acontecimiento teatral.

Nicolás Bourriaud en *Estética relacional*⁷¹ dice que el arte como práctica social alternativa y como proyecto político, plantea un intercambio diferente al de las “zonas de comunicación que nos son impuestas”. El arte como un estado de encuentro subraya la dimensión convivial y socializante.

Dubatti plantea que la expectación debe ser considerada como un sinónimo de vivir, percibir, dejarse afectar en todas las esferas de las capacidades humanas por el ente poético en convivio con los otros. Esta convivencia no sólo es entre espectadores, también es con los artistas. La espectadora, también se vuelve el núcleo de la obra, sus reacciones afectan el espectáculo y es por eso que, a diferencia de otras artes, el teatro presenta un grado de experiencia más complejo porque se está conviviendo con seres humanos finitos, que pueden ser perturbados por causas ajenas al hecho teatral.

Didanwy Kent en su ensayo *La experiencia teatral: apuntes para un «respectador»*, vincula a este encuentro entre artista/espectador como un encuentro de resonancias. Explica primero que el cuerpo humano es el lugar donde las vibraciones viven, menciona que: la «resonancia» entonces es una capacidad de los cuerpos de vibrar en el que están poniéndose en juego distintas frecuencias. Lo que nos lleva a situarla como un fenómeno relacional en el que se requiere como condición indispensable que haya al menos dos cuerpos.

Es por eso que ella considera que el teatro puede ser una “caja de resonancia”, por ser un espacio en el que se encuentran frecuencias vibratorias. Dicho en sus palabras: El teatro es una “caja de resonancia”, como lo es el vientre materno, por ser un espacio privilegiado para el encuentro con las frecuencias vibratorias que conectan con al ser, con lo ancestral, lo atávico. Si comprendemos el teatro, como mirador de lo humano, en el que se hacen presentes a través del juego de la representación y/o presentación, las emociones fundamentales humanas, podemos decir que, en la zona de experiencia del acontecimiento teatral se produce un encuentro de cajas de “resonancia” en el que comulgan las frecuencias vibratorias de todos

⁷¹ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*. Trad. Cecilio Beceyro y Sergio Delgado, Adriana Hidalgo, (Buenos Aires: editora S.A., Córdoba, 2006), p.16.

los cuerpos presentes.⁷² Esta “caja de resonancias” que menciona Kent, entendida como el cuerpo del espectador, no sólo funciona de manera pasiva, sino como transformador de «resonancias» que hacen perdurar el efecto del acontecimiento teatral, más allá de la experiencia. Es decir, que la sensación más que la percepción es lo que va ligado con la «resonancia». La espectadora nunca ha sido la misma, no se relaciona con los acontecimientos teatrales de la misma forma, porque el teatro, que forma parte de un territorio social y cultural, cambia y se modifican en cada época histórica y por eso sus modos de recepción también son distintos.

Recordemos que el teatro surge del rito, todo lo que conformaba un suceso ritual contaba con códigos específicos, una escenografía, un tiempo y espacio específico, acciones/movimientos, disposición de los presentes, un intérprete que realizaba la acción. ¿Qué es lo que vuelve tan cercano al teatro con el rito? La necesidad de ser atendido por aquellos que acuden para observar la representación de sí mismos, como pertenecientes a una cultura, donde pueden vivir y revivir experiencias a través de una dimensión artística y estética. Pero la diferencia es que en el teatro hay una voluntad de asistir, la decisión es libre, en cambio la falta al ritual, religioso por ejemplo, puede llegar a significar que se está rechazando a la congregación, y esto puede demeritar exilio, excomunión u otra serie de consecuencias. Por otro lado, también podemos decir que el rito implica un proceso de transformación, que uno no es el mismo cuando entra que cuando sale. Por ejemplo, las celebraciones de graduaciones, los matrimonios civiles, una toma de posesión, etc.

Schechner señala, por ejemplo, que los rituales están conformados por un grupo que tiene cualidades específicas, ya sea miembros de un grupo de cierta edad, una comunidad particular, sacerdotes, etc. Por ejemplo, en algunos rituales africanos⁷³, es peligroso tocar a aquellos que están realizando el ritual, ya que pueden estar poseídos por espíritus poderosos.

¿Cómo observar entonces la territorialidad del público? Si se entiende que los procesos históricos hacen que cambie la manera de cómo participa el espectador. Podríamos

⁷² Didanwy Kent, “El «espectador» ante la liminalidad de la experiencia teatral” en Jorge Dubatti (comp.), *Poéticas de liminalidad en el teatro II*, (Perú: Ed. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 2019), 169-170.

⁷³ Graham-White, Anthony "Ritual" in Contemporary Theatre and Criticism, *Educational Theatre Journal*, 28, No. 3 (1976): 318-324. Consultado: 19 junio, 2019. <https://www.jstor.org/stable/320642>.

indagar en el espectador histórico, como menciona Dubatti, un espectador atravesado por las territorialidades de su época.⁷⁴

La manera en cómo se relaciona un espectador con un hecho teatral siempre partirá de qué está sucediendo en una época histórica determinada, así como también la disposición espacial del público, que es uno de los medios políticos, sociales y culturales que más determina la manera de establecer la relación escena/espectador en el acontecimiento teatral.

Por ejemplo, el teatro grecolatino tuvo un acercamiento con el público diferente ya que, a pesar de que se representaban fiestas religiosas y de culto, intervino un elemento muy importante que tuvo contacto directo con el público, el coro⁷⁵. El teatro ahora buscaba la formación de un pueblo, una comunidad, y es por eso que el Estado pagaba la entrada de aquellos que no tenían suficientes recursos para asistir al teatro, ya que era importante que todos presenciaran los mitos representados.

La prolongada Guerra del Peloponeso, en las tres últimas décadas del siglo V, encontró la actitud de las facciones políticas, y esto tuvo inherente repercusión tanto en la vida de la ciudad, con una radicalización extrema, como en el arte escénico, con tomas de postura personales por parte de los autores, y entre los asistentes a estos espectáculos. El teatro se convirtió por estas fechas más que nunca en un arma política. Pero suponemos que, en lo que atañe más concretamente a la comedia, nunca hubo en realidad un público respetuoso; siempre debió dar rienda suelta a explosiones emocionales en ciertos momentos y no es difícil

⁷⁴ Haré un breve recorrido tanto del acomodo del público en distintas épocas históricas, como de la performatividad del espectador. Es importante aclarar que hay mucha más información acerca de estos temas y valdría la pena abrir líneas de investigación que atiendan la historia del espectador de una manera más profunda. Incluso al espectador por territorios. Que es uno de los objetivos que se plantea en esta tesis.

⁷⁵ El coro parecía que cumplía con una función uniforme en el teatro, pero siempre dependía de la obra y el autor la función de éste. Por ejemplo: *Ayante*: el coro está integrado por un grupo de marineros de Salamina, compañeros del protagonista. *Las Traquinias*: forman el coro unas muchachas jóvenes de la ciudad de Traquis, aldea donde se desarrollaba la acción y que da nombre a la pieza. Son amigas de Deyanira, esposa de Heracles. *Antígona*: singularmente, en este caso el coro está integrado por un grupo de ancianos ciudadanos de Tebas (en contraposición a Antígona, mujer y joven). *Edipo Rey*: grupo de ancianos tebanos que por su sensatez aconsejan en vano a Edipo. *Edipo en Colono*: curiosamente aquí forman el coro un conjunto de hombres del demo de Colono que han tenido noticias de que Edipo ha regresado de su destierro.

También se han sugerido otras funciones alternativas; ya Aristóteles interpretaba que el coro cumplía la función de un actor más que quedaba por tanto plenamente integrado en la acción dramática; por su parte, Schlegel creía que el coro representa al «espectador ideal», según lo cual los miembros del coro actuarían como una especie de intermediario entre el público y los actores; otras veces se ha pensado que el coro era algo así como el reducto del pensamiento y la experiencia comunitaria de todo los espectadores que puede actuar en ocasiones como conciencia moral de lo que se representa en el escenario, etc.

Antonio Guzmán Guerra, *Introducción al teatro griego*, (Madrid: Alianza Editorial S.A., 2005,) 46,47,48.

imaginar abucheos y aplausos, puesto que, además, los temas de una comedia como la del siglo V se referían con la mayor frecuencia a sucesos y personas de plena actualidad.

En cualquier momento, y por supuesto no sólo en las parábasis⁷⁶, el público era objeto de alocuciones o de gruesas bromas, y la frecuente crítica no sólo contra los hombres más o menos públicos sino contra los otros autores, cómicos y trágicos. Hacían de la representación un activo campo de batalla. Es imaginable el interés con que el ciudadano común esperaba los estrenos cada año: la comedia era como un carnaval, donde podía reflejarse sarcásticamente toda la vida pública.⁷⁷

En Roma⁷⁸, el *theatrum*, fue un edificio en el que se realizaban los juegos públicos celebrados en honor a los dioses, el teatro era el espectáculo de masas, pero también era supervisado, se cobraba la entrada y ya existían los asientos reservados para gente importante en el ámbito de la política, pero también había representaciones gratuitas, estas competían y se le otorgaba un premio a la mejor. En cuestión de asistencia de público las obras de comedia eran más frecuentadas por la mayoría, mientras que la tragedia se podía encontrar a un público más selectivo, sobre todo aquellos que tenían más contacto con la cultura griega. El anfiteatro Flavio, mejor conocido como el Coliseo⁷⁹, fue un edificio que albergaba hasta cincuenta mil espectadores que asistían a ver sangrientas batallas. Sucedian juegos de gladiadores, batallas y luchas entre animales. La expresión latina *panem et circenses* (pan y circo) resumía lo que el gobierno de la ciudad de Roma requería para manejar al pueblo y mantenerlo entretenido. La subdivisión del espacio en los edificios teatrales, estaba determinado según la categoría social, política y jurídica del público, ofrecían una imagen completa de la población romana, estructurada de libres y esclavos, extranjeros y ciudadanos,

⁷⁶ La parábasis es un momento en la obra en que todos los actores salen del escenario y se quedan solamente los miembros del coro para dirigirse directamente al público.

⁷⁷ Máximo, Brioso Sánchez, "El público del teatro griego antiguo," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 19 (2003): 22-25. Consultado 28 noviembre 2020. <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4723/EI%20P%C3%BAblico%20del%20Teatro%20Griego%20Antiguo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

⁷⁸ "Almadrón, una ventana al mundo artístico, cultural y político." Asociación Almadrón, consultada 02 de octubre, de 2019. <https://www.almendron.com/artehistoria/historia-de-espana/edad-antigua/el-teatro-romano/teatro-y-sociedad-en-el-occidente-romano-i/>

⁷⁹ "National Geographic." National Geographic, España, consultado 02 de octubre, de 2019. https://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/el-coliseo-de-roma_6685

diferenciando dentro de estos últimos entre la plebe y los órdenes de los senadores y los caballeros.

El acomodo constaba de tres áreas, la parte superior de la *summa cavea* era para esclavos, y las mujeres, salvo las hijas o esposas de senadores y caballeros, la *media cavea* era ocupada por la plebe, en la parte central del graderío justo encima de los caballeros, algunos militares y veteranos del ejército podían reservar en esa parte del teatro también, algunos extranjeros tuvieron el privilegio de estar sentados en la *orchestra*. En los asientos más próximos a la escena se ubicaban los miembros de la aristocracia romana, caballeros y senadores. Esto denota una clasificación jerárquica y las razones de por qué se ubicaba al público de esa manera.

El hecho de que el teatro constituyera una representación completa de la sociedad romana hacía factible su utilización como instrumento político, sobre todo a partir del siglo I a. E., como muestra Cicerón, quien afirma que había hombres públicos que eran recibidos en el teatro con aplausos o silbidos, e incluso que había quien tenía miedo de ir al teatro por temor a que un recibimiento adverso mostrara una merma en su popularidad. Estas observaciones indican que ya entonces los espectáculos escénicos se habían convertido en un lugar para expresar opiniones sobre cuestiones políticas de actualidad. Especialmente durante el Principado, el teatro -como el anfiteatro y el circo- se convirtió en escenario de manifestaciones políticas. En una época en la que las asambleas populares habían perdido las funciones legislativas y electorales que las habían caracterizado durante la República, el pueblo encontraba en el teatro un lugar alternativo para mostrar, bien su descontento por determinadas leyes o por el deficiente abastecimiento de cereales a la ciudad, bien su deseo por honrar a un personaje público, en especial a un emperador. Es obvio que una protesta o reivindicación no era necesariamente atendida por el emperador, a quien generalmente iba dirigida, pero éste se sentía en ocasiones obligado a ceder ante la presión popular para no perder su reputación.

El público mostraba su opinión mediante gritos, silbidos, signos con las manos, aplausos o silencios ostentosos. Tales manifestaciones, que podían surgir espontáneamente durante una representación, o bien ser provocadas de manera premeditada por parte de grupos contratados para ello, estallaban a partir de un incidente percibido por todos los presentes simultáneamente y que estuviera en relación con el tema de la protesta. Podía ser visto en la

recitación de un verso al respecto, la entrada del emperador o de otra personalidad en el recinto, un comentario en voz alta, etc.⁸⁰

Otro ejemplo eran algunas de las representaciones medievales, en las que se realizaban ceremonias religiosas utilizando medios teatrales, como escenificaciones de los misterios, textos con contenido moralista, personajes tomados de la Biblia del Antiguo y Nuevo Testamento, los vestuarios para caracterizar, máscaras y el acomodo de público. En ese momento el espectador no tenía acceso a otro tipo de espectáculos con los cuales pudiera comparar, la línea discursiva era la misma.

En el Renacimiento también había una disposición específica del público y se tenía claro desde qué ángulo se podía observar mejor el espectáculo teatral. El lugar privilegiado se le llamaba en esa época “ojo de príncipe”, que era una sola perspectiva donde dicha persona podía disfrutar de la obra mientras que los demás carecían de esa visión. Anteriormente se pensaba al teatro, como un lugar en donde las diferentes clases sociales podían relacionarse entre sí, pero también estaban aquellos que asistían únicamente para ser vistos, como los reyes en la época virreinal, algunos de ellos disfrutaban del arte escénico, y había otros que como espectadores no tenían una intención voluntaria de asistir a vivir la experiencia estética sino que iban sólo por un sentido de compromiso con la sociedad.

El gusto por el teatro no era aclamado ni pedido en todos los lugares y contextos históricos, mientras que unos asistían por compromiso, otros veían al teatro como una oportunidad de convivencia, relajación, un espacio lúdico o incluso un espacio en donde había oportunidad para realizar prácticas sexuales. Como, por ejemplo, en la época isabelina, en donde también había vendedores de comida y bebidas alcohólicas adentro del recinto teatral. Desde luego que las medidas higiénicas y de seguridad no eran las mismas que existen ahora, ya que en teatros como *The Globe* en donde la mayoría de los espectadores estaban de pie, se les daba acceso hasta a 3000 espectadores. Las galerías eran el lugar en donde la mayoría de los

⁸⁰ “Almedrón, una ventana al mundo artístico, cultural y político.” Asociación Almedrón, consultado 02 de octubre, de 2019. <https://www.almendron.com/artehistoria/historia-de-espana/edad-antigua/el-teatro-romano/teatro-y-sociedad-en-el-occidente-romano-i/>

espectadores permanecían, ya que era menos costoso, lo particular de estos espacios era que se podía transitar de manera libre, durante la función teatral.⁸¹

La distribución de cómo estaba el público era muy parecida a la del teatro Romano, teniendo zonas específicas para la clase noble, los artesanos, los abogados, funcionarios, maestros.⁸² Para los predicadores puritanos el teatro era un lugar de obscenidad, por lo tanto, la presencia de una mujer la hacía tener una imagen decadente y el concepto de mujer respetable podía desvanecerse si se le veía entrar al teatro, pero eso no evitaba que ellas dejaran de asistir.

En Londres el número de mujeres sobrepasaba al de hombres en una proporción de trece a diez y de acuerdo con ciertos comentarios de la época, sobre todo de los clérigos, eran más dadas a asistir al teatro que a los cultos religiosos. Pero los datos más objetivos provienen de plumas extranjeras, de viajeros como el citado Phipip Platter, Philip Julius, Duque de Pomerania, o el sacerdote italiano Orzio Busino, que atestiguan haber visto en los teatros a un gran número de mujeres “respetables”, que se sentaban entre los hombres sin la más leve vacilación.⁸³

Los espectadores del Siglo de Oro se extasiaban con los textos de Mira de Amescua, Juan Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Agustín Moreto, Conde de Villamediana, Rojas Zorrilla, sólo por nombrar algunos. El público se embriagaba en los teatros y en los corrales de comedia, era un pulso latente, vivo y revitalizante del propio espectáculo, partícipe en comedias, en festejos alegóricos, justas, entremeses y pasos, en tragedias, bailes, jácaras, mojigangas, autos sacramentales. El espectador era el motor y vehículo real del mayor entretenimiento de la época. La gente vivía el teatro, disfrutaba de la alojería, comía, bebía, hablaba durante partes de las largas jornadas, aplaudía, abucheaba, pateaba y, si un pasaje le resultaba conmovedor, pedía que el actor lo repitiese, declamándolo de nuevo para el deleite del respetable.⁸⁴

⁸¹ Tiffany Stern, "You That Walk i'th Galleries": Standing and Walking in the Galleries of the Globe Theatre, *Shakespeare Quarterly*, 51, No. 2 (2000): 211-216. Consultado: 19 junio, 2019. <https://www.jstor.org/stable/2902134>.

⁸² Antonio López Santos, “Rasgos y perfiles del público de Shakespeare” *Las puertas del drama*, no. 44. Consultado, 17 de octubre de 2019. <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-44/rasgos-y-perfiles-del-publico-de-shakespeare/>.

⁸³ *Op. Cit.*

⁸⁴ Rafael, Negrete Portillo, “Mito, Revista cultural”. Consultado 28 noviembre, 2020. <http://revistamito.com/ayer-y-hoy-de-nuestro-espectador/>

En el siglo XVIII, que vendría siendo la época del teatro barroco, la situación con el público no era muy diferente. El teatro barroco era el principal espectáculo al que podían acceder todos los ciudadanos. La mezcla sociocultural que se produjo en las comedias barrocas constituyó un hecho cultural insólito; la fiesta era eminentemente popular y unía a la aristocracia con el pueblo. Las distintas clases sociales no se confundían en el interior del local, sino que se mantenían rígidamente las diferencias entre ellas. La distribución de los espacios reproducía la estructura social existente. Cada uno tenía su localidad según fuese su rango y poder económico. Al fin y al cabo, un corral de comedias era el reflejo del universo social de aquella sociedad. Las tres clases se dibujan en el interior: el vulgo (patio), la nobleza y el clero (celdas), la burguesía (galerías).

El público era ruidoso y vocinglero, se lanzaban objetos para interrumpir y hacer fracasar una comedia (los partidarios de los distintos teatros forman bandos enfrentados), e incluso si a la reina le venía en gusto, se soltaban ratones en la cazuela; se vendían abundantes alimentos y bebidas para el espectáculo y se vendían y compraban los aplausos. El teatro se convirtió en un acto social en el que importaba tanto la comedia como el ambiente que la envolvía.

Algunas de las figuras más características de los corrales eran: Los mosqueteros, grupos de hombres formados por artesanos, comerciantes y muchos otros de diversos oficios, que provistos de objetos sonoros, decidían si una comedia debía ser aceptada o por el contrario se la consideraba indigna, con sus muestras entusiásticas o desaprobatorias, y por lo tanto cuando ellos negaban la obra, el autor y sus papeles debían ser enviados al cesto de la basura. Otra figura era el mantenedor del Orden, era el encargado de calmar los ánimos de todos aquellos que se exaltaban, era visto siempre con un garrote en mano. Por los teatros madrileños circulaban los llamados poetas duendes o memorillas, personajes (espías/piratas literarios) que se aprendían de memoria las obras, las dictaba al salir (con disparates enormes) y las vendía. Eran una pesadilla para los autores.⁸⁵

⁸⁵“El Público”. Materiales de Lengua y Literatura, Consultado 28 noviembre, 2020. http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/HISTORIA_LITERATURA/TEATROBARROCO/elpublico.htm

Las habitaciones de las casas (aposentos) que daban al patio estaban destinadas a las gentes principales. Los desvanes y las tertulias eran los aposentos más altos, situados inmediatamente debajo del tejado, y estaban reservados muchas veces a los religiosos y a los nobles. Estos personajes podían ver la comedia sin ser vistos a través de celosías. El público más modesto se situaba en el patio central y veía el espectáculo de pie o sentado en unas gradas que se levantaban a los lados del patio, allí se ubicaban los mosqueteros.

Frente al escenario se construyó una especie de palco de mujeres (la cazuela), en el que se sentaban las mujeres del pueblo, quienes accedían al local por una puerta especial o por las casas vecinas, para no encontrarse con los hombres. La alojería era el lugar en donde el público compraba tentempiés (comida y bebida) y los alojeros despachaban la aloja o hidromiel (bebida hecha de agua, miel y hierbas aromáticas que, a veces se mezclaba con vino).⁸⁶

Todos los acontecimientos que dieron cabida a que el teatro fuera un espacio de encuentro lograron su cometido, sin embargo, conforme avanza la historia, el teatro se convierte en un medio con objetivos distintos que se van modificando, junto con los modos de recepción. La manera en cómo se conocía al teatro se fue poniendo en crisis. A diferencia del siglo XIX, el periodo en el que se concentraba en la producción de escenografías realistas, la exaltación de los sentimientos del actor, la psicología del personaje, la función de la “cuarta pared”, entre otras características. El siglo XX fue una época de cambios, la manera de asistir y ver teatro se modificó a consecuencia de los sucesos históricos, específicamente durante las dos Guerras Mundiales. Después de lo sucedido en ambas guerras era importante pensar en el teatro como medio de reconstrucción social.

Durante el periodo de las dos Guerras Mundiales la humanidad vivía fracturada, era complicado establecer relaciones con cualquier persona, las artes fueron un aliciente para restablecer vínculos. Distintos creadores escénicos pensaban que la participación del espectador era un elemento fundamental, por ejemplo, Meyerhold, quitó la barrera entre escenario y público, ya que antes el espectador estaba separado por candilejas, para integrar de distinta manera al espectador. Había una intuición de parte de los artistas de querer

⁸⁶*Op. Cit.*

provocar al público, agitándolo, cuestionándolo, dirigiéndose solamente a él. Luego llegaron creadores como Bertolt Brecht, quien fue uno de los que cuestionaba al público por medio de sus obras y su manera de hacer teatro, a través del efecto del distanciamiento⁸⁷ que propuso tanto para los actores que trabajaban con él como para los espectadores. Su visión como la de otros autores y autoras era formar un criterio en el espectador de las cosas que sucedían social y políticamente. La apertura al diálogo y la argumentación.

Ser capaz de cartografiar el comportamiento del público es una condición previa para inferir dinámicas futuras de comportamiento. Aparte de los intereses potencialmente dudosos que puedan encontrarse detrás de la voluntad de entender por qué y cómo actúa el público, nos parece especialmente interesante que, a la hora de cartografiar el fenómeno del público, uno se obliga a parametrizar un fenómeno complejo y cambiante de modo que, a través de los parámetros utilizados, se pone de manifiesto el interés que anima esta mirada cartográfica específica. Por tanto, el mapa muestra tanto la realidad representada como la mirada concreta que lo hace posible. El mapa se sitúa en una posición intermedia entre el objeto cartografiado y el sujeto que cartografía.⁸⁸

Me parece que plantear al público como territorio, es una manera de asociarlo con las cartografías, con los mapas y por ende con su continua modificación. Los cuerpos de los espectadores siempre serán un terreno fértil de creación de las diversas experiencias teatrales. Didanwy Kent, menciona que la “experiencia teatral” puede ser tomada como una apertura a lo desconocido, un momento en el que se aventura a lo inexplorado, en donde se experimenta lo incierto, en colectivo.⁸⁹

Por otro lado Dubatti refuerza la idea del teatro en compañía con los otros, señala que la gran diferencia del teatro con la literatura, es que no existe teatro “craneal”, “solipsista”, es decir, se requiere del encuentro con el otro y de una división del trabajo que no puede ser

⁸⁷ El efecto de distanciamiento transforma la actitud aprobadora del espectador basada en la identificación, en una actitud crítica... Una imagen distanciadora es una imagen hecha de tal modo que el objeto sea reconocible pero que al mismo tiempo le dé un efecto extraño. Bertolt Brecht, *Pequeño Organon*, 1963.

⁸⁸ Victor Molina et al., *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*, 190.

⁸⁹ Didanwy Kent, “El «respectador» ante la liminalidad de la experiencia teatral” en Jorge Dubatti (comp.), *Poéticas de liminalidad en el teatro II*, 165-166.

asumida por el mismo sujeto. El convivio multiplica la actividad de dar y recibir a partir de encuentro, diálogo y mutua estimulación y condicionamiento, por eso se vincula al acontecimiento de la compañía (del latín, cum panis, compañero, el que comparte el pan). El origen griego de teatro comparte su raíz con el verbo “*theámai*” que significa ver, examinar, ser espectador en el teatro, entonces eso quiere decir que se va al teatro a ver aparecer cuerpos poéticos, si el medio de creación de la poíesis teatral son las acciones físicas o/físico verbales, esto amplía el concepto de teatro, porque incluiría la danza, el circo, los títeres, el performance, el mimo, etc.⁹⁰

Ahora bien, Dubatti también plantea que el espectador cumple un papel fundamental en el convivio, es decir que no sólo los artistas con sus acciones producen una poíesis, también está la existencia de una poíesis expectatorial/receptora ligada principalmente a un proceso semiótico de la escena. El proceso de expectación puede interrumpirse provisionalmente, si es que la poética teatral que se presenta amerita la participación activa del público, como el clown o el stand-up.⁹¹

El espectador puede ser incorporado por el acontecimiento poético a partir de determinados mecanismos de participación, pero no deja de ser espectador. Por ejemplo: cuando el espectador se encuentra adentro del acontecimiento poético y en el afuera de la distancia expectatorial; es decir que al mismo tiempo que es visto por otros espectadores él mismo espera. Es importante no confundirlo con la liminalidad⁹² como lo plantea en un principio Victor Turner, “como una relación entre el fenómeno ritual o artístico y su entorno social”, o como lo plantea Ileana Diéguez “una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales”.

A pesar de las distintas maneras de interacción entre público y espectadores, el espacio de expectación nunca desaparece ya que sólo basta un único espectador que observe la poíesis con distancia ontológica. Esta capacidad de diferenciar la distancia ontológica se va reforzando gracias al contacto frecuente con el teatro.

Dubatti también menciona que puede haber convivio, pero no expectación ni poíesis en una reunión de amigos, puede haber convivio y poíesis, pero no expectación en un ensayo de

⁹⁰ Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, 36.

⁹¹ *Op. Cit.* 40.

⁹² Ileana Diéguez, *Escenarios liminales*, p.24.

músicos, puede haber convivio o expectación en un partido de básquet pero no poíesis. Lo que se llama teatro es lo que cuenta con una teatralidad poética, una construcción de la expectación para compartir acontecimientos poéticos y generar estimulación a través de ellos, una consciencia de ese salto ontológico que genera un convivio específico. La base irrenunciable del teatro es la del convivio, de allí es su naturaleza territorial, desde la teoría de Dubatti.

Por otro lado, es importante recordar que el territorio del público no sólo se puede encontrar en salas de teatro, también en otros espacios no teatrales, es importante anotar que el público ha estado disperso en distintos lugares: en las calles, en los museos, en las instalaciones, etc. El territorio espectral se ha ampliado y con él las hibridaciones escénicas. Como por ejemplo el grupo Yuyachkani, presentó en 2001 *Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria*, en el que sucedían acciones callejeras, y donde la instalación plástica se combinaba con la acción dramática, involucrando la mirada del espectador y la experiencia del espacio compartido, “propiciando un territorio para mirar y para mirarse”.⁹³ Los espacios públicos son lugares en los que también se puede observar la teatralidad, que surge como un acontecimiento de la mirada que transforma el hecho cotidiano en hecho teatral.

Ya se han mencionado procesos, hechos y escenificaciones que muestran su carácter liminal, mostrando que el público también está inmerso y activo en esos escenarios. Pero para esta tesis es importante acentuar el carácter territorial que tiene el teatro, y por lo tanto se ha llevado la investigación de encontrarlo en el espacio, el cuerpo y el público.

El teatro es un territorio, que se forma por cuerpos, acciones, tiempo y espacio, pero también el teatro estructuralmente es parte de un territorio, geográfico, político, social e histórico determinado, por lo tanto, está supeditado a los cambios que puedan existir.

Esos cambios los viven tanto el intérprete como el espectador, los viven las gestoras de teatro, los técnicos, las dramaturgas, los diseñadores, los vestuaristas, las directoras, los viven todos aquellos que están involucrados en el campo teatral. Ahora direccionándome a la línea que voy a tomar en el capítulo II abro estas preguntas: ¿Le corresponde a los artistas y a las instituciones culturales tener un acercamiento con el espectador? ¿Qué tipos de espectadores frecuentan centros culturales?

⁹³ *Op.Cit.* 85

Hay una clasificación que Jorge Dubatti señala⁹⁴ respecto a las tipologías de espectador, que podría dialogar con cualquier tipo de espectáculo teatral: liminal, transdisciplinario, clásico, performativo, u otros. La distinción de espectadores puede ayudar a concientizar de qué tipo de espectador se está hablando, en cuál piensa el productor, actor, director o de cuál habla el crítico.

-Espectador real: el que viene a la sala, con una identidad comprobada por un documento oficial, aquel del que no sabemos qué esperar de él.

-Espectador implícito: el que imagina aquel que diseña la obra, los textos, las puestas, las producciones, un espectador ideal para la obra, un espectador pensado por el creador.

-Espectador explícito: aquel que el autor propone verbalmente, un espectador que no está siendo esperado por el autor, aquel que se puede relacionar con la obra si le interesa formar parte de ella.

-Espectador voluntario: el que reflexiona sobre la forma en que se siente interpelado, aquel que se quiere adaptar aunque no conozca los códigos del hecho escénico.

-Espectador histórico: el espectador atravesado por las territorialidades de su época.

¿Qué significa hoy en día tener un diálogo con el espectador? ¿Charlar con él después de la puesta en escena? ¿Hay un formato específico para hablar con él? ¿Las encuestas después de una función o de una temporada son el único camino?

El espectador dialoga aunque el artista no sea consciente de ello. Quizá habría que atender los métodos de comunicación, construir estrategias con él, cuidar la relación con el espectador. Podría pensarse que ¿el espectador ha sido tratado la mayor parte del tiempo, por las instituciones culturales, sólo como un elemento que aparece en las estadísticas cuantitativas de los teatros, de las salas de espectáculos, los foros o los espacios escénicos? Es verdad que estos datos ayudan a que se tenga información del público en las artes escénicas teatrales, pero no es el único medio que se debería atender.

⁹⁴ Alejandra Anzorena, “Entrevista a Jorge Dubatti”. Museo Universitario de Arte Contemporánea, Ciudad de México, (13 de febrero de 2019), 48 minutos. [Grabadora de móvil].

Después de desarrollar la noción de territorio como espacio, cuerpo y ahora como público, quizá vaya siendo tiempo de tomar en cuenta al espectador como archivo viviente⁹⁵, el cual debe ser atendido y escuchado. Es necesario reflexionar en la importancia del cuerpo del espectador, en su capacidad de tránsito y en su poder para formar territorios. El espectador puede producir experiencias, puede generar distancia, puede llevarse consigo la experiencia teatral y transformarla en otra cosa. ¿En los centros culturales de qué manera se trata al espectador? ¿En la ciudad de Tijuana y en la Ciudad de México de qué manera se percibe?

⁹⁵ O como lo diría Diana Taylor, como repertorio. Todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible...”Un tesoro, un inventario”, que también permite la agencia individual, relativa a “el buscador, el descubridor” y un significado “por averiguar”. Este requiere de presencia, la gente participa en la producción y reproducción de saber al “estar allí” y ser parte de esa transmisión.

Diana Taylor, *El archivo y el repertorio, La memoria cultural performática en las Américas*, trad. Anabelle Contreras Castro, (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p. 56

CAPÍTULO II. CENTRO CULTURAL DEL BOSQUE Y CENTRO CULTURAL TIJUANA. CORAZONES CULTURALES DE SUS CIUDADES.

Se podría hablar de la categoría del espectador como una generalidad, el espectador de teatro mexicano. Pero lo que se ha propuesto en esta investigación es hablar del tránsito del espectador, de cuando llega a los espacios teatrales, por invitación o por deseo. Las ciudades de las que se ha estado hablando, Tijuana y la Ciudad de México, no sólo fueron seleccionadas para esta tesis porque el tránsito de la gente sea mayor que el de otras. Sino porque ambas cuentan con una riqueza cultural que ha ido creciendo, gracias al asentamiento de diversos grupos de personas, provenientes de diferentes estados, países y ciudades. Eso ha propiciado la apertura de restaurantes con ofertas gastronómicas variadas, comercios, y también espacios culturales. Me parece pertinente saber de qué manera los habitantes pueden involucrarse, por ejemplo, con los centros culturales. ¿Quién determina su entrada? ¿Quiénes son los arcontes⁹⁶ culturales?

Habitar es una palabra que se relaciona con la necesidad de permanecer en algún lugar. El hecho de habitar implica una práctica natural de los seres humanos y de los seres vivos en general. Se había dicho anteriormente que la geografía humanística menciona que un espacio se construye a partir de relaciones emotivas. La cultura forma parte de dicha construcción, ya que ésta involucrada en las prácticas comunes de los seres que habitan un espacio. Entendiendo cultura como lo que el antropólogo Edward B. Taylor apunta: “La cultura o civilización en sentido etnográfico amplio, es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y [...] otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad”.⁹⁷

La sociedad no siempre es la misma, por lo tanto, hemos de entender que la cultura que es apropiada a una sociedad, cambia constantemente. Debido a que la cultura no sólo

⁹⁶ La figura del arconte está relacionada con la de una autoridad. Los arcontes en las ciudades griegas, eran aquellos que desempeñaban funciones de gobierno. Cada uno de los magistrados que gobernaron en Atenas tras la muerte del rey Codro. “Real Academia Española”, Real Academia Española, consultado 15 de marzo, de 2020. <https://dle.rae.es/encuentro>

⁹⁷ Fernando López Mateos, *Dinámica de la promoción cultural, el Centro Cultural Tijuana, una modelo de acción*, (Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995), pg. 8, *apud* Joel S. Khan, *El concepto de la cultura*. Anagrama, Barcelona, 1975, p.29.

está constituida por artefactos y bienes, sino también por ideas, hábitos y valores heredados de los ciudadanos. Atendiendo ésta última idea de cultura, el antropólogo Bronislaw Malinowski señala que ésta se constituye como un todo funcionalmente integrado, que abarca necesidades físicas como integrativas o sintéticas. Una de las maneras de atender estas necesidades es a través de la Institución (sistema de organización social con su cuerpo de normas constitutivas, sus elementos humanos, sus reglas o normas, y sus formas de actividad).⁹⁸ En este sentido los centros culturales son instituciones que preservan y amplían la cultura de un territorio.

Recordemos lo que se ha dicho sobre la noción de territorialidad: una construcción que parte del espacio, el cuerpo y el público. ¿Se podría observar a los centros culturales como territorios? Tomando en cuenta los tres canales que se han planteado.

Para los propósitos de este trabajo se tomaron como ejemplo dos instituciones culturales, el Centro Cultural del Bosque que se encuentra en la Ciudad de México y el Centro Cultural Tijuana, ambos cuentan con una antigüedad que respalda su quehacer como instituciones, ambos han sido responsables de fomentar la cultura en sus ciudades. Así como también son reconocidos por sus actividades teatrales, su desarrollo en el arte teatral en sus respectivas ciudades y el impulso que le han brindado a la escena. Es necesario aclarar que estos centros culturales, surgieron en épocas históricas distintas, y con objetivos culturales diferentes, pero bajo la misma premisa de seguir aportando calidad artística⁹⁹ a sus ciudades. Siendo la Ciudad de México más antigua que la ciudad de Tijuana, cuenta con un desarrollo cultural más longevo, esto no quiere decir que, por tener una superioridad cuantitativa de espectáculos, tenga una calidad artística superior. A pesar de que se diga, que la cultura del norte del país es escasa, o incluso en ocasiones se menciona desierta, el desarrollo artístico y cultural cuenta con diversas acciones de difusión cultural y propuestas artísticas, que refutan el argumento y matizan lo que se menciona de las actividades culturales de esa zona del país.

Tengo un amplio interés en cuestionar lo que se ha dicho sobre los procesos artísticos del interior del país y la capital. A Tijuana por ejemplo, siendo una ciudad fronteriza, muchas

⁹⁸ Malinowski Bronislaw, *Una teoría científica de la cultura*, (Buenos Aires: Sudamericana, 1978) p. 61.

⁹⁹ Este término a lo largo de esta investigación y sobre todo de este capítulo ha sido puesto en duda. Y se refiere a la manera en cómo se valúa un proyecto, una propuesta, una obra. Por ejemplo en las convocatorias, siempre hay un apartado que dice la manera en cómo se calificará o cómo se seleccionará y nunca falta la frase de: “se seleccionara a aquel proyecto con mejor calidad artística”. Es un término que se vuelve muy subjetivo, a veces poco claro y quizá sea necesario problematizarlo o ponerlo en crisis.

veces se le señala como la orilla del país, dada su situación geográfica, pero ¿debido a qué? Al ángulo desde donde se le observa, desde el centro del país. Esta situación no es particular, ya que para describir a otros estados de la República, también se toma en cuenta la cercanía o la distancia que tienen con la Ciudad de México.

Al principio se señaló lo que define la palabra cultura, pero también es de igual importancia notar que ésta se puede referir a conceptos muy extensos, como cuando se habla de la cultura de la nación mexicana o cuando se refiere a pequeños grupos, pueblos, grupos indígenas, estados, y/o instituciones. Estos últimos casos conforman también una estructura económica política y social, por lo tanto, se desarrollan hábitos particulares, relaciones, sub-códigos, acciones compartidas, entre otras.

Un punto que se menciona con frecuencia en nuestro país, es la situación del regionalismo y el centralismo¹⁰⁰, no sólo en cuanto a las artes, sino en asuntos más generales. Varias veces se ha hablado de las diferencias del desarrollo artístico de nuestro país, entre los estados y la capital, este tema tan recurrente nos sitúa ante una problemática atractiva para el desarrollo de una investigación, pues es un terreno fértil para las discusiones que se refieren a la cultura.

En ese sentido, sería gratificante que los centros culturales del país, trabajen y formen equipos de trabajo que se dediquen a la generación y preservación de archivo de sus puestas en escena, sus actividades culturales comunitarias, y otras que formen parte de la circulación cultural.

En esta investigación, uno de los propósitos que se tiene es comenzar el ejercicio de la generación de archivo de dos ciudades importantes para mí como joven investigadora, debido a mi tránsito por ellas y por mi relación tan estrecha con estos dos espacios.

¹⁰⁰ El concepto de centralismo se refiere a la tendencia y manifestación del ejercicio del poder político, económico, social y cultural, en un país o nación concentrado en un polo de dominio central[...]se expresa una detención de fuerzas que controlan el capital, en todas sus expresiones, material, ideológico y simbólico. El regionalismo es un concepto que define la concentración de las fuerzas sociales, económicas y culturales en la defensa y reforzamiento de una forma de expresión propia ante las tendencias centralistas. Fernando López Mateos, *Dinámica de la promoción cultural, el Centro Cultural Tijuana, una modelo de acción*, (Tesis de licenciatura), p. 18.

2.1 Centro Cultural del Bosque (CCB)

2.1.1 Breve historia

El Centro Cultural del Bosque, ha tenido muchas etapas de crecimiento, renovación y transformación. Fue un proyecto que se pensaba como complejo cultural para diversas actividades cívicas, culturales y de educación. Antes de ser uno de los centros culturales más reconocidos en el país, se había pensado en otra alternativa. En 1948, sucedieron los Juegos Olímpicos en Londres, en los cuales el mexicano Humberto Mariles consiguió la primera medalla de oro para México, en equitación. El equipo ganó en total: dos preseas doradas, una de plata y una más de bronce. El entonces presidente Miguel Alemán Valdez, entusiasmado por los resultados del país en los Juegos Olímpicos, propuso un proyecto que consistía en realizar un complejo exclusivo para la actividad ecuestre, escogiendo así al campo de polo “Marte”.¹⁰¹

El proyecto comprendía el levantamiento de un monumental coliseo, caballerizas y un granero. Pero conforme se iban construyendo edificios cerca de la avenida Reforma, y otros factores, se fue repensando el proyecto. Se tomó la decisión de cambiar la función del complejo y pensar mejor en un espacio para la presentación de eventos artísticos, culturales y cívicos.¹⁰²

El espacio comprendía 45 mil metros cuadrados, por lo que se planeaba acondicionarlo con diferentes recintos para diferentes espectáculos. Fernando Peña fue el arquitecto que se encargó de crear el proyecto, con la ayuda de los ingenieros Óscar de Buen y Guillermo Salazar Polanco, fueron ellos quienes propusieron crear el Auditorio Nacional en vez de la construcción del Coliseo.

El Auditorio Nacional como ya es sabido, presenta espectáculos masivos, mientras que, en ese entonces la llamada, Unidad Artística y Cultural del Bosque (UACB), se convertía poco a poco en el centro cultural más grande e importante del país, debido a los objetivos que tenía, como promover, producir y difundir las artes escénicas. El primer recinto teatral

¹⁰¹ Iván Herróez, Vida CDMX-Centro Cultural del Bosque (parte I), Capital 21, Ciudad de México, 2017, 3.10 minutos. [tipo]: <https://www.youtube.com/watch?v=nTNrxIHAlUM> [Consulta: 10 de julio de 2019].

¹⁰² Esa era, y sigue siendo su función. Responde a una función simbólica que tiene que ver con anclar y legitimar la identidad de la ciudad o del país como productor cultural. Por sí mismo produce un performance de nacionalismo importante y a veces problemático.

que se comenzó a construir fue el teatro el Granero, que justamente era donde se había pensado un granero con el proyecto del complejo ecuestre.

En 1992 la Unidad Artística y Cultural del Bosque pasó a ser llamada el Centro Cultural del Bosque. Una sede de organizaciones, institutos, y escuelas para la construcción del arte en el país. Como la Academia de la Danza Mexicana, la Escuela de Arte Teatral y el Sistema Nacional para la enseñanza profesional de la danza. Veinte años más tarde, en el 2012, durante la coordinación del Lic. Arturo Delgado, director del Centro Cultural del Bosque, se decidió mejorar la imagen del centro en sus instalaciones exteriores, como lo es la Plaza Ángel Salas, que fue equipada para que funcionara como foro al aire libre. Delgado también pidió ayuda a los arquitectos José Castillo y Saidee Springall, y la asesoría del escenógrafo Alejandro Luna para que acondicionaran el vestíbulo del teatro Julio Castillo. También se incluyó la restauración de la fuente “Juego de niños” que está a la izquierda del teatro Julio Castillo, camino al teatro Orientación.¹⁰³

El CCB se planeó como un espacio para albergar recintos teatrales, áreas artísticas para compañías nacionales, escuelas, librerías, espacios de ensayo, espacios exteriores para programación artística y también para oficinas administrativas y ejecutivas que se hicieran cargo de las áreas del propio Centro Cultural.

El desarrollo de lo que ahora se conoce como el Centro Cultural del Bosque, acogió a artistas que comenzaron su trayectoria teatral en los diferentes recintos del complejo, algunos como maestros, directores, alumnas, así como también había un público que fue formándose a la par del crecimiento de las actividades teatrales. Todos los recintos que se mencionaran siguen en funcionamiento, algunos con modificaciones pero todos continúan brindando actividad teatral.

¹⁰³ “La ejecución de la obra fue posible gracias al trabajo o conjunto de más de 30 instancias, coordinadas por la Dirección del CCB, previa autorización del proyecto por una mesa de trabajo en la que participó la Dirección General del INBA, la Coordinación Ejecutiva del Auditorio Nacional, la SEP, el CONCAULTA, el arquitecto Teodoro González de León y la Dirección del CCB, entre muchos otros”. “Centro Cultural del Bosque”, Centro Cultural del Bosque, INBA, Secretaría de Cultura, Consultado 20 julio, de 2019. <https://ccb.inba.gob.mx/inicio/consultaold/323>
N. Toda la información acerca de los teatros también fue consultada en la misma página.

Teatro el Granero

Este teatro se inauguró el 4 de septiembre de 1956. El escenario está ubicado en el centro de la sala y está elevado diez centímetros sobre el nivel del piso, no cuenta con telón, y las butacas están en los cuatro costados a manera de gradería, también tiene dos pasillos para acceder y salir del recinto, el aforo es de 174 butacas. Las obras que se presentan en él generalmente son de carácter experimental, y el escenario se presta a una gran variedad de formatos dependiendo de las ideas de los creadores. El 30 de junio de 2003 el INBA, bajo la dirección de Saúl Juárez Vega, se decidió cambiar el nombre del Teatro El Granero, añadiendo el nombre del director Xavier Rojas. Posiblemente porque se le atribuye la idea de la creación del recinto y además por ser el primero en dirigir una obra en dicho teatro.¹⁰⁴

Teatro Julio Castillo

Es uno de los recintos más reconocidos en la Ciudad de México y del país. Ha cambiado su nombre debido a diversos acontecimientos históricos. Se comenzó a construir en 1955, se le conocía como el “Teatro del Bosque”, los arquitectos responsables fueron Ramírez Vázquez y Gonzáles Delsordo. Pensaron en un espacio a la italiana para espectáculos culturales de gran formato. Su aforo inicial fue para 1206 espectadores, pero se podía limitar a 600 con la ayuda de telones.

Fue de los primeros teatros que se construyó bajo la ideología moderna de no usar balcones y palcos, no habría mirada privilegiada, el espectador podría tener una buena visión desde donde estuviera sentado.¹⁰⁵ La inauguración se llevó a cabo el 3 de mayo de 1957, se invitó a Margarita Xirgú, actriz y directora española a presentarse con su compañía. Debido al

¹⁰⁴ La creación del Teatro El Granero fue idea original del maestro Xavier Rojas, quien señalara al respecto:

"El arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, que remodelaba el Auditorio Nacional, me llevó a conocer, a espaldas de éste, un lugar ideal para construir un teatro en círculo. Se trataba de un granero donde se guardaba el alimento de los caballos que el general Mariles entrenaba para las Olimpiadas. Me pareció estupendo y en pocos meses quedó listo, conservando el nombre de su origen: Teatro El Granero"

¹⁰⁵ Es importante resaltar este punto, ya que se está hablando de una integración del espectador en este tipo de recintos teatrales.

aprecio del público mexicano hacia la actriz catalana, el teatro llevó el nombre de Margarita Xirqu por un tiempo.

Es importante mencionar que no solamente se pensó en el recinto para presentar arte teatral sino también dancístico. En abril de 1968, fue remodelado y la reinauguración estuvo a cargo del Ballet Clásico de México, en el marco del Festival Internacional de la Olimpiada Cultural. Otro acontecimiento histórico fue el de la presentación de la nueva Compañía Nacional de Teatro, apenas formada para difundir obras teatrales nacionales y extranjeras. Fue hasta 1989 cuando el teatro adoptó el nombre del recién fallecido director Julio Castillo¹⁰⁶ en 1998 se realizó otra remodelación del teatro con la modernización de la mecánica teatral, ahora con capacidad de 975 butacas, y un vestíbulo multiusos.

Sala Xavier Villaurrutia

Esta Sala se inauguró en 1957, el nombre es gracias al dramaturgo Xavier Villaurrutia, quien cultivó el arte teatral en sus alumnos y futuros creadores, programando obras teatrales y presentándolas al público para que emprendieran el camino de la representación. El espacio formaba parte de la Escuela de Arte Dramático, cuando todavía se le llamaba Unidad Artística y Cultural del Bosque.

Ahora funciona como un espacio de intimidad con el público, y en ella se presentan obras de diversas propuestas teatrales y en ocasiones dancísticas en pequeño formato, su

¹⁰⁶ Julio Castillo Margain, nacido el 3 de octubre de 1944 y fallecido el 19 de septiembre de 1988. Fue un actor egresado de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA. *Discípulo* de Héctor Mendoza y Alejandro Jodorowsky. Reconocido director de obras como: *Los asesinos ciegos* (1969), *El mundo que tú heredas* (1969), y obras de su autoría como: *El evangelio* (1972) y *Los insectos* (1973). Destacaba su exploración en la escena haciendo que se mostrara la esencia de los personajes, se apegaba al compromiso de mostrar la crisis, expuso los problemas de su tiempo. “Yo lo que trato es compartir una experiencia con el espectador”.

“Cartelera de Teatro”, Cartelera de teatro, Consultado 20 julio de 2019. <https://cartelera deteatro.mx/2012/escuela-del-espectador-reflexion-y-debate/>

“Tapatalk”, Luis Roberto, Consulta: 15 de abril 2020.

<https://www.tapatalk.com/groups/recordaresvivir/biografia-de-julio-castillo-t193.html>

“Secretaría de cultura” INBAL, Consulta: 15 de abril 2020, <https://inba.gob.mx/prensa/10539/julio-castillo-no-intelectualizaba-los-textos-eacutel-los-viv-iacutea-en-carne-propia-juan-crist-oacutebel-castillo>

capacidad es para 117 espectadores. La Sala en 1998 recibió cambios en su mecanización (cambio de luminarias) y de estructura (butaquería), para ser lo que es actualmente.

Teatro Orientación

Este teatro fue conocido mucho tiempo como un recinto dedicado a la expectación infantil. Inaugurado el 30 de mayo de 1958, al principio fue nombrado “Recreo Infantil del Bosque”. En las mañanas operaba como teatro guiñol y la mayoría de sus espectadores eran niños de una guardería cercana. Brindaba presentaciones de cuenta cuentos, películas educativas a colores (lo cual en ese momento era una novedad), así como también teatro infantil, con el paso del tiempo se convirtió en un espacio al cual las familias acudían mucho en los años sesenta.

Después cambiaría de nombre al de “Teatro Orientación”, por sugerencia de la Asociación de Críticos de Teatro, para brindarle homenaje a un grupo experimental llamado justamente “Orientación”, el cual en los años treinta fue uno de los movimientos renovadores del teatro mexicano, en este grupo colaboró Celestino Gorostiza. Es importante señalar que en 1931, Julio Bracho fundó el Teatro Orientación en un local cercano a la Secretaría de Educación Pública, espacio que funcionó durante diez años. Por lo tanto Celestino Gorostiza, nombra así a la agrupación de actores, inspirado en el local, que también durante algún tiempo fue sede del grupo.

El Teatro Orientación cuenta con 305 butacas, su estructura es a la italiana. Fue pensado para programar propuestas modernas de la escena, y también de teatro para niños. Actualmente se presentan espectáculos de mediano formato.

Teatro de la danza

Se inauguró en 1969, con las presentaciones del programa de Ballet Clásico de México. Fue un proyecto a cargo del arquitecto Ramiro González Delsordo, quién tuvo que tomar la decisión de sacrificar butaquería, para darle más espacio al escenario y así no perjudicar las

necesidades que se requerían en un teatro para grupos dancísticos. Esta reducción no resultó ser un problema, ya que sólo lo utilizaban los alumnos de la Academia de la Danza Mexicana. Después la maestra y jefa del departamento de Danza del INBA, Clementina Otero, promovió el uso de teatro para grupos de danza experimental y contemporánea. En 1981 se amplió el foro para presentaciones coreográficas de nivel nacional e internacional. Actualmente cuenta con 336 butacas y una isóptica privilegiada para la danza. El teatro ha ido ganando jerarquía, y se enfoca en impulsar, promover y difundir el trabajo de compañías y grupos profesionales.

Teatro el Galeón

Este recinto se integró en 1972 al Centro Cultural del Bosque. La ocupación y acondicionamiento de este espacio, fue gracias a los alumnos de la Escuela de Arte Teatral y de la Academia de Danza, a partir de los años setenta, lo volvieron un lugar prioritariamente para ensayos. El arquitecto Carlos Perdomo, por su parte colaboró, para que el espacio fuera un lugar en mejores condiciones, así pues se le llamó Laboratorio Teatral Foro Independiente.

El maestro y director César Pérez Soto, abrió la oportunidad de que los maestros Lola Bravo, Julio Castillo y Federico Castro dieran clases de danza y teatro a los alumnos de las escuelas. Luego el director Abraham Oceransky, adaptó el foro como teatro, el cual abrió sus puertas a público, y poco a poco, se fue convirtiendo en sede de muchas compañías y grupos de teatro experimental que descubrieron la versatilidad del espacio.

En 1978 se realizó la remodelación del inmueble, en la cual se agrandó el número de butacas y se adecuaron las dimensiones del foro. Después se hizo una segunda remodelación, y ahora cuenta con un aforo de 350 butacas. Actualmente es conocido como “Teatro el Galeón Abraham Oceransky”. Su principal característica es su disposición, que permite adaptarse a diferentes necesidades, dependiendo las propuestas de los creadores. Es el foro de mayor tradición y reconocimiento durante los últimos 35 años en la presentación de teatro vanguardista de la Ciudad de México.

Sala CCB y Plaza Ángel Salas

La plaza Ángel Salas, se pensó junto con los otros recintos teatrales para ser de uso escénico, ya sea danza, teatro, circo, clown, danza área; aunque también se utiliza para ciclos de cine, la feria del libro teatral y/performances que la requieran. Cuenta con una gradería para aproximadamente 200 personas.

En cuanto a la Sala CCB, ha sido un espacio que se ha transformado con el paso del tiempo. Al principio funcionaba como un salón de ensayos y de usos múltiples, café internet, sala de conferencias o simplemente una bodega. Fue en el 2010 cuando se le asignó el nombre actual, y comenzó su programación de eventos relacionados a las artes escénicas. Actualmente contiene 110 butacas y es utilizada para presentaciones de grupos experimentales, teatro cabaret, así como también actividades de extensión cultural como conferencias, talleres, presentaciones de libros, entre otras.

Escuelas con sede en el CCB

La Escuela Nacional de Danza Folklórica, tiene como sede al Centro Cultural del Bosque, formó parte de un proceso histórico como lo fue la creación de la Academia de la Danza Mexicana (ADM), gracias a Carlos Chávez director del INBA en 1947. Así como también la creación del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, el cual se fundó en 1978. Además de la Escuela Nacional de Danza Folklórica, también se formó la Escuela Nacional de Danza Clásica y Escuela Nacional de Danza Contemporánea.

El CCB ha sido un espacio que se ha ido impulsando gracias a organizaciones, institutos y escuelas que se establecieron en él. Como lo son la Escuela de Arte Teatral¹⁰⁷, y las instituciones de danza que se mencionaron anteriormente.

Así pues las transformaciones y los cambios que han acontecido en el Centro Cultural del Bosque, forman parte de varios procesos históricos, sociales y políticos que han sido consecuencia de cambios en el país. Ahora, las preguntas que se plantean en este proyecto de

¹⁰⁷ Los alumnos de la Escuela de Arte Teatral llegaron en 1955, pero fue hasta 1978 cuando el edificio tuvo capacidad para 150 alumnos. En 1994 la Escuela se trasladó al Centro Nacional de las Artes, actualmente es conocida como Escuela Nacional de Arte Teatral. El edificio se convirtió en un lugar para oficinas de la Dirección del CCB y de la Compañía Nacional de Danza.

investigación, buscan también abordar los cambios actuales que ha tenido el país. ¿Qué sucede con el CCB actualmente? ¿Qué de lo originalmente planteado para el Centro sigue estado en pie? Es necesaria la generación de archivo para lugares históricos tan importantes como éste, y también es necesario enfrentar las condiciones en las que se encuentran los espacios actualmente. Considerando que, tanto la preservación como el abandono de un espacio tienen que ver con aquellos que están a cargo de la Institución, así como sus colaboradores, empleados, y por su puesto su público.

Es por eso que se realizaron una serie de entrevistas que mostraran datos del funcionamiento interno del Centro Cultural del Bosque.¹⁰⁸ Apegándonos a información que los mismos funcionarios del Centro brindaron, es como se genera archivo el cual puede funcionar para futuras investigaciones que alimenten el registro para el teatro mexicano. En este caso, la información además esclarece la idea de que el espacio se transforma debido a la construcción emotiva y funcional que le brindan los cuerpos.¹⁰⁹

2.1.2 Funcionamiento interno

Para obtener las respuestas a los cuestionamientos que yo tenía respecto al CCB, atravesé un proceso de investigación sobre el funcionamiento del Centro, pues no sabía a ciencia cierta quiénes eran las personas que podían darme la información que buscaba. Conforme avanzaba fue notorio que requería obtener datos de distintas áreas administrativas, ya que fueron apareciendo espacios que no tenía contemplados, pero que me ayudarían a obtener mayor conocimiento del funcionamiento del Centro Cultural del Bosque.

Resulta primordial señalar, para la comprensión de la organización del Centro, la manera en cómo se designan los puestos. El titular de la dirección general del INBAL¹¹⁰ es

¹⁰⁸ N. La información que se facilitó es para uso académico únicamente.

¹⁰⁹ Las entrevistas se realizaron con la ayuda de grabación de voz en vivo, y después fueron transcritas. Para esta tesis es importante priorizar la palabra, el sonido y la voz del entrevistado. Dándole prioridad a la comunicación sonora y corporal.

¹¹⁰ El cambio de INBA a INBAL, sucedió en enero 2018, en el comienzo de gobierno del presidente Andrés Manuel López Obrador. El nombre completo para referirse a la institución ahora es: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. “De acuerdo con fuentes del INBA, dicha instancia desea recuperar el nombre completo original, el cual es Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, es decir, INBAL”. “Capital México”, Capital Digital, consultado 15 de julio, de 2019. <https://www.capitalmexico.com.mx/nacional/inba-cambia-a-inbal-es-correcto/>

designado por el titular de la Secretaría de Cultura. Asimismo, la dirección del CCB (que actualmente ya no existe, es un área dependiente de la Subdirección General de Bellas Artes) y el titular de la Coordinación Nacional de Teatro, son designados por el titular del INBAL, así como la designación de sus otras coordinaciones.¹¹¹

Tomé la decisión de entrevistar a un antiguo director del CCB, debido a que actualmente no hay nadie en el puesto de director del Centro Cultural y la persona encargada de la Coordinación Nacional de Teatros, Marisa Giménez Cacho, quien no pudo brindar una entrevista a pesar de que se le buscó reiteradamente y con meses de anticipación.

La entrevista que realicé al maestro y director Rafael Alberto Lomnitz Adler¹¹², consistió en preguntar datos que tenían que ver con las tareas y funciones de algunos departamentos del Centro Cultural. Debido a que él estuvo a cargo de la Coordinación Nacional de Teatro del 01 de marzo de 2017 al 31 de diciembre de 2018. Esto pudo facilitar datos que fueron útiles para entender la función del director del CCB y de la dirección de la Coordinación.

El año en el que Alberto Lomnitz le correspondía la Coordinación Nacional de Teatro no había director/a del CCB, por lo tanto él mismo asumió también la responsabilidad de director del Centro. Ambos puestos les corresponden tareas distintas, pero antes de abordar sus respectivas funciones, es importante mencionar que antes había un solo departamento encargado del Centro, se llamaba la dirección de teatro del INBA. Hasta que durante la dirección general del INBA del 2001¹¹³, a cargo de Ignacio Toscano, fue quien propuso una dirección para el CCB, lo cual estaba pensado para repartir tareas y para tomar direcciones distintas.

El trabajo del director ha generado confusiones con sus tareas, debido a que el nombre del puesto contiene una carga de responsabilidad distinta a la de un gerente, un coordinador, pero realmente el cargo que tiene el director es meramente administrativo, ya que él no tiene la responsabilidad de la programación. Pero eso no quiere decir que sus responsabilidades

¹¹¹ “Secretaría de Cultura”, INBAL, Consultado 15 de julio, de 2019. <https://www.inba.gob.mx/prensa/11446/secretaria-de-cultura-da-a-conocer-nombramientos-en-el-inbal>

¹¹² Inés Alejandra Anzorena Martínez, “Entrevista a Alberto Lomnitz”, Ciudad de México. (27 de mayo de 2019), duración 1:21:48.

¹¹³ “Secretaría de Cultura”, INBAL, Consultado 15 de julio, de 2019. <https://www.inba.gob.mx/ConoceInba/Directores>

sean de menor importancia, aunque la realidad es que siempre surge la reacción de extrañeza de aquel o aquella que toma la dirección, cuando se le comunica que no puede hacerse cargo de la programación.

El director del CCB, se encarga de la vigilancia, el estacionamiento, el personal de limpieza, los baños, el mantenimiento. No tiene acceso a encargarse de la programación, servicio al público, ni a los técnicos. En cambio, la Coordinación de Teatro le corresponde el trato con técnicos, acomodadores, así como también es responsable de la programación y la difusión de las obras, festivales y otras programaciones. En ocasiones el departamento de la Coordinación Nacional de Danza le pide ayuda a la Coordinación Nacional de Teatro para que les faciliten apoyo en taquilla, acomodadores, etc. El puesto de director funciona más bien como una gerencia, eso fue lo que comentó Alberto Lomnitz el día de la entrevista, también mencionó que el nombre de la Coordinación tal vez sería mejor adecuarlo a algo más amplio, como una Coordinación de Artes Escénicas, que involucre otras áreas, como circo, performance, clown.

Notando ahora estas distinciones entre la dirección del CCB y la Coordinación Nacional de Teatro, se abre forzosamente la pregunta de ¿cómo trabajan en conjunto? Se podría pensar que el Centro Cultural cuenta con las mejores atenciones en todas las áreas, ya que hay dos departamentos que focalizan su atención a tareas específicas. Pero la realidad, es que hay un distanciamiento y una falta de comunicación entre una y la otra. Por ejemplo, la publicidad que se ve de las obras en los pendones y mamparas en los pasillos, la programa la Coordinación Nacional de Teatro, pero los que son responsables de colocarlas, son los que laboran en el área de mantenimiento. Por lo tanto, es necesario un trabajo colectivo, en conjunto, para que la función del departamento de difusión, en este caso, pueda lograrse y sea visible. Lamentablemente no siempre funciona así.

Ahora, en cuanto a la programación en los espacios del Centro, comenzó a ser confusa la labor entre el director y la Coordinación, sobre todo cuando eran personas distintas. Pero cuando ambas áreas fueron responsabilidad de una misma persona, como en el caso de Juan Meliá, fue más fácil el manejo de las tareas, de propuestas para el CCB.¹¹⁴ Debido a que existe un panorama más amplio del cual partir. Por ejemplo, Juan Meliá en sus años como responsable, remodeló la Sala CCB, poniendo consolas de iluminación, audio y asientos, de

¹¹⁴ Esto sucedió cuando María Cristina García Zepeda era directora del INBA, en el 2012.

esa manera se convirtió en un recinto solicitado y listo para ser programado. Todo gracias al acceso que Meliá tenía para tomar decisiones tanto de mantenimiento como de programación.

En el 2017, cuando la directora del INBA era Lidia Camacho Camacho, Alberto Lomnitz fue nombrado responsable de la Coordinación Nacional de Teatro y también director del CCB, pero en el cambio de directora del INBA en el 2018, con Lucina Jiménez López como responsable, se incorporó Alejandra Enaro quien ocupó el puesto de la dirección del CCB.

El maestro Lomnitz compartió en la entrevista, los acuerdos a los que llegó con Enaro, respecto a la programación de la Sala CCB. El tema fue puesto a debate muchas veces, debido a que era el único espacio que la dirección podía programar, por lo tanto, se llegó a un acuerdo en el cual la dirección del CCB programaría de lunes a miércoles, y la Coordinación Nacional de Teatro de jueves a domingo. Generalmente lo que ofrece la dirección entre semana son ciclos de cine, música, u otros espectáculos. A partir de ese momento la Sala CCB ya aparece como un espacio para programación en las convocatorias de la Coordinación Nacional.

El otro tema, que se abordó en la entrevista, fue el del nombre de la Coordinación, tomando en cuenta lo que implica tener la palabra nacional. Esta coordinación se alberga dentro del complejo cultural, pero eso no quiere decir que solamente está pensada en dirigir su atención a proyectos del Centro, sino que también atiende otros de carácter nacional, este es otro punto que puede generar confusión.

Lomnitz considera que debería de existir una coordinación que se encargue de asuntos particulares del CCB, sobre todo para brindarle la atención necesaria a lo que acontece en el Centro, y por otro lado para facilitar que la Coordinación pusiera mayor énfasis en las actividades culturales a nivel nacional. La Coordinación debe hacer un balance entre proyectos nacionales, pero también en los internos del Centro.

El propósito de un centro cultural en una ciudad tan importante, artísticamente, como lo es la Ciudad de México, se ha descuidado, se necesita poner más atención al trabajo colectivo. El progreso de los espacios culturales en este país siempre ha sido un tema delicado y poco atendido. Generalmente, el gremio artístico es el que está atento, pero el público asistente, la comunidad de los centros culturales, los empleados, ¿de qué manera se involucran?

La responsabilidad de que un espacio cultural funcione, debería interesarle a la comunidad en conjunto y no a puestos administrativos particulares; parecería que en este país la responsabilidad siempre se focaliza en las autoridades en turno. Otros factores que podrían denotar la falta de crecimiento del Centro podrían ser la poca integración de los trabajadores, debido a que la mayoría está sindicalizados¹¹⁵, esto quiere decir que las capacitaciones y otras actividades de las agrupaciones a las que pertenecen los empleados, como lo es el Sindicato Nacional Democrático de Trabajadores de la Secretaría de Cultura (SNDTSC) no se relacionan con necesidades que tiene el propio Centro.

La tensión política-administrativa se debe tanto a la relación que puede tener una nueva administración, que cambia casi siempre cada sexenio, con el personal de base. Es decir, que, aunque existan propuestas para la mejora del complejo cultural, siempre dependerá de la relación “los que llegan y los que ya estaban”.

Actualmente no hay un director del CCB, hay una coordinadora, la Lic. Eva Regina Varela, quien menciona que no puede ser la imagen pública del Centro, por instrucciones del INBAL, por lo tanto, el mantenimiento y los otros servicios están a cargo posiblemente de ella. Pero no hay certeza de que así sea.

La Ciudad de México, como se habló en el capítulo anterior, conforma comunidades que se han ido asentando en diferentes partes de la ciudad, a veces por decisiones internas o externas. Ahora bien. ¿De qué manera se puede hacer comunidad en los centros culturales? Si consideramos que la noción de territorio deriva en la relación entre cuerpos que forman vivencias en un espacio. Podríamos sugerir que los empleados, los directivos, los artistas y el público en conjunto forman un territorio que puede hacerse llamar centro cultural. Entonces, ¿qué está haciendo falta?

¹¹⁵ Se entiende por sindicalizado a todo trabajador que se encuentre agremiado a cualquier organización sindical legalmente constituida. Artículo 154, Ley del Trabajo. Cada empleado de base está en libertad de elegir a qué sindicato afiliarse. Una buena parte del personal de oficina son de base. Los técnicos de los teatros son todos de base. El SNDTSC tiene mayoría en varios de los teatros. Pero no es el único sindicato al que están afiliados los empleados del CCB.

2.1.3 Proceso de programación

Otra manera por la cual el Centro Cultural del Bosque sigue siendo un pilar para las presentaciones del teatro mexicano, es debido a la cantidad de espacios que ofrece, así como a su infraestructura y su importancia histórica. El acercamiento de grupos y compañías teatrales ha sido constante desde su apertura, pero es verdad que las propuestas que llegan a presentarse a los recintos teatrales, han sido distintas conforme pasa el tiempo.

Años antes de que Juan Meliá formara parte de la dirección del CCB y la Coordinación Nacional de Teatro¹¹⁶, la programación estaba a cargo de un Consejo, según comentó el antiguo coordinador Alberto Lomnitz, el cual revisaba los proyectos interesados en presentarse en alguno de los recintos teatrales. Aunque realmente, se frecuentaba más que las compañías se presentaran en la oficina del coordinador en turno, quien finalmente era quien tomaba las decisiones. Lo que sucedía cuando la elección era a cargo del coordinador, era que se prestaba a favoritismos, y eso causaba una serie de descontentos y de dudas respecto a la elección. Eso no es una característica de una dirección artística, sino de un proceso sin objetivos.

Algunos argumentos de los artistas, era que se vería limitado su proceso artístico si se les asignaban espacios concretos, que no correspondieran con la magnitud, o la particularidad de sus propuestas. Es por eso que Juan Meliá decidió modificar esa manera de programación y puso en marcha convocatorias de selección, con la apertura de espacios de chico, mediano y gran formato. Esto despertó interés en otros centros culturales como el Centro Cultural Helénico, ya que se consideraba un proceso de mayor transparencia.

En el 2017, la elección de proyectos por convocatoria se hacía cada año, a través de un jurado que también se fue renovando, se conforman por invitación por parte de la Coordinación, y se selecciona uno distinto para cada convocatoria.¹¹⁷ Siempre estaban conformados por miembros de la comunidad teatral de reconocida trayectoria, procurando variedad de género. Durante el periodo en el que estuvo Lomnitz todos los jurados estuvieron

¹¹⁶ Periodo de Juan Meliá como Coordinador Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes (2009-2017). “Secretaría de Cultura: prensa”, Gobierno de México, consultado 28 noviembre, 2020. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/juan-melia-nuevo-titular-del-fondo-nacional-para-la-cultura-y-las-artes-fonca>

¹¹⁷ Redacto el proceso de elección de proyectos en pasado porque actualmente no tengo noción de cómo se realiza, no sé si se hizo algún cambio o si el método para elegir proyectos sea el mismo que en el 2017.

conformados por una mayoría de mujeres, de especialidades (por ejemplo: una directora, una escenógrafa, un actor, etc.), geográfica, de corriente artística, (teatro tradicional, nuevas teatralidades, teatro para niños), etc. Esa fue una instrucción que Lomnitz solicitó cuando estaba en el puesto de Coordinador. El Coordinador Nacional de Teatro o un representante participa únicamente con voz pero sin voto, para asegurar el correcto proceso de deliberación.

Antes de entregar a los jurados los proyectos a evaluar, se les instruía en los términos de selección definidos por la convocatoria, en las condiciones de confidencialidad de la deliberación y en las limitaciones éticas del proceso. Previo a la deliberación debían firmar un acuerdo de confidencialidad y declaratoria de vínculos, es decir, no pueden opinar, votar ni expresarse de manera alguna sobre cualquier solicitud que contenga participantes con quién el jurado tenga una relación familiar o con quién haya tenido, en el último año, una relación laboral de subordinación o relación académica maestro/alumno.

Los proyectos pasaban primeramente por una revisión administrativa para asegurar que cumplieran con los términos de la convocatoria. Se seleccionaban por votación directa de los miembros del jurado, una vez que ellos hubieran concluido su deliberación. Siempre estaba conformado por un número impar de miembros, para evitar un empate (generalmente cinco miembros; a veces tres).

Se tenían representantes para supervisar que el proceso estuviera siguiendo su curso, que en ese caso la encargada fue Haydeé Boetto, subdirectora nacional de teatro. En el momento de la deliberación era necesaria la presencia tanto de la subdirección como la dirección de la Coordinación Nacional de Teatro, y si el equilibrio no era notorio, se atrasaba el proceso de selección.

Otro punto que fue importante escuchar por parte del entrevistado, fue su postura acerca de las compañías emergentes y su lugar en las convocatorias de este tipo. Lomnitz, mencionó la importancia de la conservación de calidad del CCB, la selección era un trabajo que necesitaba cuidado, ya que los resultados debían arrojar propuestas artísticas de calidad¹¹⁸ y con trayectoria, para el llamado de públicos y su conservación. “Era importante para nosotros que el CCB fuera un lugar en donde fuera garantía encontrar algo bueno para

¹¹⁸ En varias ocasiones hice hincapié en cuestionar ¿cuáles eran los criterios de la calidad?, pero nunca se me explicó cuáles eran y se me contestaba de otro manera la pregunta.

ver”.¹¹⁹ El reclamo de varios grupos teatrales emergentes, es algo constante, sobre todo en instituciones con alto renombre, debido a su alta demanda. La realidad radica en los pocos lugares que ofrece el Centro Cultural del Bosque, a diferencia de su demanda.

La Coordinación Nacional de Teatro lanza las siguientes convocatorias:¹²⁰

- Programación de adultos
- Programación de niñas, niños y jóvenes
- Muestra Nacional de Teatro
- Muestra Crítica
- Congreso Nacional de Teatro
- Teatro a una sola voz-Festival de Monólogos
- Programa Nacional de Teatro Escolar
- Programa de Teatro Escolar en la Ciudad de México
- Muestra de Teatro en Secundarias (Lo lanza la SEP)
- Programa de Teatro Penitenciario (no se publica, se lanza de manera interna)

Dos de estas convocatorias se programan todos los años en espacios del CCB: la Programación de adultos y la de Niñas, niños y jóvenes. Las otras no se presentan necesariamente en los recintos teatrales del complejo cultural, algunas suceden en otras sedes. Por ejemplo: La Muestra Nacional de Teatro, que es un encuentro itinerante del teatro mexicano, se realiza cada año en diferentes estados de la república.¹²¹ Otro ejemplo es el Congreso Nacional de Teatro, que tiene como fin trabajar en el diseño de políticas y dinámicas culturales que permitan replantear y mejorar el quehacer teatral en el país. Éste también se programa en distintos estados.¹²² Por otro lado, está el Festival de Monólogos-

¹¹⁹ Inés Alejandra Anzorena Martínez, “Entrevista a Alberto Lomnitz”, Ciudad de México. (27 de mayo de 2019). La frase “calidad artística”, me resulta problemática debido a que se vuelve muy confuso entender cómo los jurados o en este caso, los funcionarios públicos determinan si las propuestas artísticas tienen o no calidad artística. La validez apunta a ¿gustos?, ¿trayectoria de los postulantes?, ¿una línea estética pensada por el coordinador en turno? Es importante aclarar que las preguntas que abro no parten hacia un campo de incitación o polémica, sino a una línea de reflexión acerca de los procesos de selección.

¹²⁰ Estos datos han sido proporcionados por el Daniel Austria, encargado del departamento de Difusión y Relaciones Públicas de la Coordinación Nacional de Teatro.

¹²¹ La 40 Muestra fue en la ciudad de Colima, en el 2019. “40 Muestra Nacional de Teatro.” Secretaría de Cultura, INBAL, 40 Muestra Nacional de Teatro. Secretaría de Cultura, INBAL, Consultado 15 enero, 2020. https://inba.gob.mx/multimedia/convocatorias/2019/496-40mnt_convocatoria-g.pdf

¹²² El 4º congreso se realizó en la Ciudad de La Paz, B.C.S.

Teatro a Una Sola Voz, un circuito itinerante, creado para desarrollar y visibilizar el trabajo escénico unipersonal en México. Conforman una gira por varias ciudades del país entre los meses de julio y agosto de cada año.¹²³

Esos son algunos ejemplos que están a cargo de la programación de la Coordinación Nacional de Teatro, por lo tanto, se puede constatar que no todo el tiempo se utilizan los espacios del CCB, para programación de carácter nacional. A pesar de ello, es notorio que existe el reclamo por parte de los grupos emergentes, debido a que mencionan como problemática los pocos lugares en la selección de la Programación de adultos y la de niñas, niños y jóvenes. Alberto Lomnitz explicó en la entrevista, que para el poco espacio que hay, sí se seleccionan grupos nuevos, pero que también hay particularidades que no dependen del jurado, sino de los recursos económicos que ofrece la misma convocatoria. “De los cuarenta grupos que tienen lugar en la convocatoria, alrededor de dos son de jóvenes egresados o grupos emergentes, y la mayoría son de la Ciudad de México.”

En las dos convocatorias que se lanzaron este año para la programación del año 2020 en el Centro Cultural del Bosque, hay varios modelos de participación¹²⁴:

- Producción y Coproducción.
- Extensión de Temporada.
- Sede.
- Residencias de Teatro Comunitario.
- Dirección Joven.
- Desarrollo Académico.

“4to congreso Nacional de Teatro.” Congreso Nacional de Teatro, Consultado 20 enero, de 2020. <https://www.congresonacionaldeteatro.mx/>

¹²³ “Coordinación Nacional de Teatro.” Secretaría de Cultura, INBAL, Consultado 10 enero, 2020. <https://teatro.inba.gob.mx/unasolavoz>

¹²⁴ “Coordinación Nacional de Teatro.” Secretaría de Cultura, INBAL, Consultado 15 de julio, de 2019. <http://teatroadultos-inba.com/> y <http://xn--teatroniasynios-inba-b7bf.com/>

Esto apunta a que sí hay una apertura a la participación de jóvenes creadores, pero la cantidad de propuestas excede al número de espacios que el CCB puede brindar, ya que se abre a toda la República y no solo a la Ciudad de México.

Otro tema que produce tensiones, sobre todo en convocatorias que brinda las instituciones nacionales o de la Ciudad de México, es el de la apertura a proyectos de otros estados. En la convocatoria del año 2017, se postularon 527 compañías a la convocatoria de adultos, pocas fueron de los estados, pero la razón no radica en el interés, sino en los precarios recursos que ofrecen las convocatorias. No se les brinda hospedaje, boletos de avión ni alimentación a las compañías de los estados, de hecho, no se les ofrece nada distinto a éstas que a las de la Ciudad de México. Esa es la razón principal por la que no hay tanta programación de los estados, ya que las compañías plantean la situación y piensan, en términos realistas, en el tiempo que implica una temporada, que generalmente es de cuatro a ocho semanas. Resulta imposible sustentar gastos con los pocos recursos que se les ofrece. Algunos consiguen ayuda por parte del su ciudad o estado, o de otras instituciones privadas, pero la mayoría deserta aunque haya sido seleccionado.

Lo anterior es prueba de que existe un gran interés por parte de varias compañías a presentarse en el CCB, quizá por la infraestructura, por su historia o porque sigue siendo un foco de atención para la escena mexicana. Si existe este interés tan valioso, ¿cuál es el gesto que forma comunidad? ¿La presentación en los teatros? ¿Las temporadas? ¿Qué sucede con los espacios después de que una compañía tuvo una temporada? El uso que se le da a los recintos teatrales, se convierte en deterioro si no se le cuida. ¿Cuáles son las acciones de parte de aquellos que exigen su estadía en el CCB? ¿De qué manera lo difunden? ¿A quiénes? ¿Cómo se piensa una temporada exitosa para las compañías?

Estos cuestionamientos tendrían que formar parte de las preguntas que la coordinación debería hacerse respecto a sus convocatorias, sobre todo si se es nombrada nacional. Por lo tanto, se tendría que cuidar y atender la integración de proyectos nacionales. Se podrían abrir diferentes posibilidades en las próximas convocatorias realizar acuerdos entre compañías de los estados y plantearles un intercambio, quizá becarlos durante su estadía en la Ciudad de México, ofreciéndoles recursos económicos que satisfagan los recursos necesarios para su estancia, y darles la responsabilidad de generar grupos de trabajo que apoyen con las labores de difusión del CCB durante el tiempo de su temporada. O quizá haya

otras propuestas que sean viables y factibles para los grupos de trabajo de otros estados de la República que quieran presentarse en las instalaciones del Centro.

Posiblemente sea pertinente que los directivos conozcan bien las necesidades de sus comunidades. No es posible que los cambios continuos de personal, de directivos no produzcan alternativas que favorezcan el tránsito de distintas compañías, propuestas y artistas en los escenarios del Centro Cultural del Bosque.

2.1.4 El trabajo de difusión

Como ya se mencionó anteriormente, los directivos del INBAL se encargan de asignar el título a los responsables de las coordinaciones. Cada una de éstas debe trabajar en el progreso de su área artística. Para lograrlo se requiere la suma de esfuerzos de distintos departamentos. Uno de ellos es el de Difusión y Relaciones Públicas, que en el caso de la Coordinación Nacional de Teatro está a cargo de Daniel J. Austria Ortiz, desde el 2017. A quien también he podido realizarle una entrevista.¹²⁵ Gracias ella, se pudo confirmar que hace falta más y mejor investigación de difusión en las áreas artísticas.

Daniel Austria habló de su llegada al Centro Cultural del Bosque en julio 2017, cuando Alberto Lomnitz estaba como titular en la Coordinación Nacional de Teatro. Mencionó que las particularidades del CCB, pueden generar confusiones en las tareas a trabajar, poniendo como ejemplo el año en el que llegó, en el cual la directora Alejandra Enaro ya tenía un equipo de difusión, y por lo que se tuvieron que hacer ajustes, debido al espacio compartido entre la Coordinación Nacional de Teatro y los departamentos administrativos del CCB.

Los cambios se generan debido a la ausencia o a la presencia de los directores del CCB, si no hay director, no hay nadie que se encargue de enfocar la atención al mantenimiento del complejo, queda un vacío. Se necesita darle continuidad y vida, sino se generan consecuencias graves y el Centro comienza a verse desdibujado, hasta llegar al punto en el que la gente piensa que son teatros abandonados. Sobre todo los que están con vista a la calle, se necesita ver actividad, remodelar la imagen del CCB. La dirección se encarga de la

¹²⁵ Inés Alejandra Anzorena Martínez, “Entrevista a Daniel Austria”. Departamento de difusión, oficinas de la Sala Xavier Villaurrutia, Centro Cultural del Bosque, Ciudad de México, (29 de julio de 2019), 56:21 minutos. [Grabadora de móvil].

preservación de espacios y de exigir presupuestos para ello. Aunque no haya director en turno, el departamento de difusión sigue laborando para que se difunda la programación.

Ante el panorama que menciona Daniel Austria, vuelve a aparecer la necesidad del trabajo colectivo. No es funcional el trabajo de difusión si el mismo Centro no es accesible para el público.

Pese a las modificaciones, o a la espera que existe en cuanto a los temas de remodelación del Centro Cultural del Bosque, el área de difusión ha trabajado en la formulación de estrategias para lograr el acercamiento y la generación de públicos en el CCB. Es importante mencionar que la difusión se enfoca en los recintos del Centro pero también en el Teatro Isabela Corona, que forma parte del complejo pero que está situado en Tlatelolco, y se han implementado estrategias pensadas en él. Algunas de las que Daniel Austria comentó fueron referente al trabajo que se hacía con los programas de mano individuales para cada producción. Mencionó que en sus primeros meses trabajando en el Centro, notó que no eran útiles para generar difusión, y que la manera en cómo fueron dándose cuenta fue el abandono de los programas de mano, ya que los encontraban en la basura, en el piso, y nadie los conservaba.

Por lo tanto, implementaron la misma estrategia que se hacía en el Centro Cultural Helénico, en donde Daniel Austria trabajó durante diez años, que fue la de realizar una cartelera en donde estuviera la programación de todas las obras que se presentarían en el CCB, en el teatro Isabela Corona, y algunos otros eventos que la Coordinación Nacional de Teatro programaba. Esto ayudó a que la gente se enterara de todo lo que el CCB ofrecía, tanto obras infantiles, como obras en las tardes para adultos o festivales. También se pudieron administrar mejor los recursos que se le daban para publicidad, que “finalmente no son suficientes para cubrirla”, así lo mencionó el entrevistado. Su periodicidad se pensó por mes, y se comenzó a diseñar la cartelera pensándola como prueba piloto, pero también como algo funcional, vistoso y fácil de leer.

Esta prueba trajo consigo puntos que no se habían considerado como importantes respecto a la comunicación con los artistas. Como se mencionó, antes cada producción se le diseñaba un programa de mano. El cambio a la cartelera se pensó para proteger un bien mayor que un bien individual. Por lo que muchas de las producciones comenzaron a tomar la decisión de hacer su propio programa de mano, aunque también podían contar con difusión

de su obra teatral dentro de la cartelera, si es que se comprometían con la entrega de la información de sus créditos a tiempo.

Este fue un trabajo que el mismo Daniel Austria se dio a la tarea de realizar, debido a que la costumbre de las compañías era entregar la información con sólo un mes de anticipación, por lo que Austria informó que se tenían que acelerar los procesos, porque así no podría ser visible la difusión para que la gente se enterara con tiempo.

El equipo del subdirector de difusión, tenía como premisa trabajar con anticipación, por lo que se propuso pedirle a las producciones la información al menos tres meses antes, por lo que fue un proceso nuevo para las compañías y en el cual se trabajó durante un año para que se lograra. La premisa era “si no tienes la información, no entras en la cartelera y eso causará no tener difusión, ni tanto público”.

Daniel notaba incomprendida al área de difusión por parte de las compañías, ya que ellas argumentaban que había un grado muy alto de exigencia por parte del área difusión, a lo que ésta respondía, que el trabajo del artista no lograría su cometido, si no hay nadie que lo presencie. Por lo que la exigencia tenía un objetivo y requería el compromiso de los artistas de diversas maneras, tanto de no generar cambios de horario como de los nombres de los colaboradores. Se trabajó también llegando a acuerdos con las compañías y respetando esos acuerdos, con todas, sin prestarse a favoritismos o a si un artista era más reconocido que otro. Se acordó realizar el trabajo en conjunto para que el público pudiera enterarse y las compañías presentarse.

Esto trajo consecuencias favorables para el CCB, como su incorporación a la cartelera “Agendarte” del INBAL, en el cual se pueden consultar las actividades culturales que programan las Coordinaciones Nacionales, como las escuelas y otras instituciones del INBAL. Así como también generó interés en otros medios periodísticos como la revista “Chilango”, la cual ahora podía programar eventos teatrales y así generar otros espacios de difusión.

La cartelera lleva el nombre de “Gente de Teatro”, comenzó su funcionamiento a partir del 2018 y ahora es un elemento muy pedido por la gente cuando llega al Centro Cultural del Bosque.¹²⁶

¹²⁶ Esta afirmación es de palabras de Daniel Austria, pero yo atestiguo que es cierta, ya que tanto estudiantes, como familias y otros habitantes de la Ciudad de México que frecuentan el CCB, están familiarizados con la

Otra estrategia en la que se ha estado trabajando, es el programa que también lleva el nombre de “Gente de Teatro”,¹²⁷ el cual consiste en brindar una credencial para acceder a todos los eventos en los teatros del CCB, por el costo de cuarenta y cinco pesos. Otro propósito es lograr tener una comunicación directa con la comunidad teatral que asista al CCB. Cuando Daniel Austria llegó al Centro, se dio cuenta que existía una base de datos, de correos electrónicos de 20, 000 personas, por lo que pidió estadísticas de la asistencia a los teatros de esos usuarios pero no existían. Conforme pasó el tiempo se fue dando cuenta que muchos de los correos no estaban actualizados o estaban deshabilitados. Se inició la búsqueda de una plataforma o un sistema que tuviera el INBA en donde aparecieran los usuarios que asisten a los teatros o a los que se les brindaban las credenciales de “Gente de Teatro”, pero no se encontró nada. Por lo tanto se tomaron distintas medidas para la entrega de éstas, ya que se llegó a la conclusión de que no había ningún tipo de retribución, ni estadísticas para saber si estaba funcionando el regalo de los descuentos. Este otro punto que se mencionó en la entrevista, habla de la falta de instrumentos para la evaluación de los programas que se implementan con el fin de formar públicos.

Actualmente se ha continuado trabajando para encontrar la manera de seguir con el programa de Gente de Teatro y la entrega de credenciales, pero la realidad apunta a una escasez de recursos para reconfigurar el proyecto. Se necesita de un programa eficiente y accesible de informática, para administrar una base de datos. La entrega de credenciales está funcionando de manera distinta, ahora los usuarios compran un boleto a precio normal (ciento cincuenta pesos) y si vuelven a otra función se les da su credencial de descuento, esto ha causado que los días lunes, que es el día que se hace la entrega de credenciales, haya mucha gente interesada en conseguir su credencial.

Daniel Austria mencionó también lo delicado que puede ser la cesión de descuentos desmedida. Ya que los recursos que ofrecen las convocatorias para la presentación de propuestas escénicas en el CCB, no brinda cantidades grandilocuentes. He aquí algunos ejemplos de algunos modelos de participación:¹²⁸

cartelera, ya que es un elemento que brinda información de las temporadas teatrales y de esa manera es posible informarse de futuros eventos.

¹²⁷ Aquí podría decirse que se ha buscado generar una territorialidad bajo el nombre de este programa, ya que amerita un grupo de cuerpos que se involucran en un espacio que comparten.

¹²⁸ “Coordinación Nacional de Teatro.” Secretaría de Cultura, INBAL, Consultado 15 de julio, de 2019. <http://teatroadultos-inba.com/> y <http://xn--teatroniasynios-inba-b7bf.com/>

1. Para co-producción y producción, la Coordinación Nacional de Teatro aporta todo el dinero para producir una obra de teatro.
2. Para la extensión de temporada, la Coordinación sólo paga los honorarios de los actores.
3. Para Sede, la Coordinación no aporta a la producción, pero pone el teatro y la infraestructura, y se reparten las ganancias con los resultados de taquilla.

Los descuentos excesivos pueden afectar a las compañías, porque las ganancias son menores y en ocasiones no bastan, ni si quiera para la nómina de las producciones. Por eso es importante cuidar la entrega de credenciales de descuento.

El objetivo de “Gente de Teatro” es hacer crecer a la comunidad, que la gente de los alrededores se acerque al CCB. Pero tampoco perder al público que asiste con frecuencia, como lo es el público joven que es mayoría, el público de las escuelas de teatro de la ciudad, las escuelas del INBA y el público infantil. Daniel Austria señaló que, debido a la programación global de la Coordinación Nacional de Teatro, existe también un público de tránsito por el interés en alguna obra en particular, algún dramaturgo o un actor, por lo que la labor es retener a ese público para que forme parte de la comunidad del CCB.

Retomando la idea de que no sólo es trabajo de difusión acercar al público, sino también de los encargados de mantenimiento y los empleados de servicio al público, el entrevistado mencionó que algunos medios de comunicación han externado su preocupación al complejo cultural del CCB, y algunos de ellos han pedido atención porque los espacios parecen abandonados. La ubicación del Centro Cultural del Bosque, es opacada por el Auditorio Nacional.

Existe la urgencia de trabajar en la imagen pública del Centro, y en las condiciones en las que se encuentra. Como la poca iluminación en los estacionamientos por las noches, el mal estado de los pendones donde se coloca la difusión, la falta de marquesina, entre otros factores. Pareciera que el CCB en ocasiones brinda una sensación de abandono y de falta de recursos.

Por otro lado, el mal servicio al público también es un factor que ha repercutido en la poca asistencia tanto de espectadores, como de prensa y medios de difusión. Daniel Austria

mencionó dos ocasiones de las que fue testigo, en las cuales los guardias no dejaron pasar a los espectadores por pocos minutos de retraso y tampoco al equipo del “Universal”, quien llegaba para filmar la función. Esto ocasiona distanciamiento del público y causa una baja en las asistencias, así como también una escasa difusión. Se han implementado estrategias para sensibilizar a las y los empleados sindicalizados¹²⁹ que brindan servicio al público, pero eso siempre ha sido motivo de discusión y de nulo arreglo. Existen planes para la realización de otras estrategias que desearían implementarse, pero actualmente, la labor ha respondido a un proceso de conservación de lo que se ha logrado internamente. Se desea trabajar en el llamado de escuelas u otro tipo de públicos. Pero la labor no sólo está a cargo de las personas que actualmente se encuentran trabajando en el departamento de difusión.

Austria afirmó que se necesita gente que se involucre en otros espacios, contratar gente que concentre su tiempo en acudir a las escuelas y desde ahí hacer el trabajo de difusión. También replicó que un departamento de difusión no se encarga de llenar teatros, regalando entradas, o llamando por teléfono para que el público acuda al teatro. Habló de la necesidad de un área que se encargue de la generación de públicos y de cultivarlos, eso implica cuidar de ellos, asegurando su estancia en la comunidad teatral.

Lo dicho en la entrevista podría apoyar la idea de que para formar comunidad se necesita involucrar todo el cuerpo, no una parte de él. Se necesita acudir a los espacios, y generar otros. Implica factores más allá de los llamados esporádicos, implica trabajo, tiempo y sobre todo reconocer lo importante que son los distintos tipos de público para un centro cultural. La generación de cualquier tipo de programa debería de considerar lo que implica tener un equipo que se haga cargo de ello, eso quiere decir, reconocimiento del trabajo como tal, darle seguimiento a los objetivos que se vayan produciendo, así como también cuidado en las estrategias que se vayan implementando, darle valor a las metas del programa, y por supuesto honorarios y recursos suficientes para poder lograr lo que se propone.

En este país la mayoría de las veces se asignan tareas fuera de lo que a uno le correspondería hacer, realizando así múltiples actividades en las que muchas veces no se está preparado, sólo para evitar cubrir el gasto de un honorario más. La falta de recursos que se menciona provoca muchas deficiencias, pocos estímulos, y un nulo reconocimiento del trabajo que se necesita para el crecimiento de los centros culturales del país.

¹²⁹ Forman parte del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Secretaría de Cultura (SNDTSC).

A lo largo de los años se han realizado esfuerzos de diferentes maneras, como en su momento lo fue la Escuela de Espectadores¹³⁰ dirigida por Luz Emilia Aguilar Zinser y Bruno Bert. Ésta consistía en un espacio para profundizar en alguna obra de teatro que se presentaba en los recintos del CCB, modelo que fue tomado de La Escuela de Espectadores en Argentina, fundada y dirigida por Jorge Dubatti. Tenía una periodicidad de dos o tres veces al mes, los días lunes a las siete de la noche. Esta actividad duró doce años y se detuvo ya que se quería llevar a espacios externos al CCB, pero el presupuesto no era el suficiente para continuar con el programa.¹³¹

Lo importante y necesario aquí, no es profundizar en la cantidad de estrategias que se han llevado a cabo, sino en su función y el acercamiento a los cuerpos que asisten o dejan de asistir a los recintos teatrales. Habrá que fijar especial atención en líneas de investigación de los modelos de difusión y gestión de nuestro país. Así como también, incentivar a las escuelas de teatro y otras artes, a formar educación administrativa y de difusión. Sobre todo, comenzar a sembrar la idea de que el crecimiento de las artes no implica solamente concentración en el espacio abstracto sino también en el concreto.

Ahora bien, continuaremos con la indagación del funcionamiento del otro centro cultural. Tomando en cuenta que ambos han desarrollado sus funciones y objetivos de acuerdo a sus contextos territoriales: geográficos, políticos, sociales, culturales, etc.

¹³⁰ Centro Cultural del Bosque, INBA, Se Cartelera de teatro, “Cartelera de Teatro.” Consultado 20 julio de 2019. <https://carteleradeteatro.mx/2012/escuela-del-espectador-reflexion-y-debate/>

“Centro Cultural del Bosque” Centro Cultural del Bosque, INBA, Secretaría de Cultura, Consultado 20 julio, de 2019. <https://ccb.inba.gob.mx/inicio/consultaold/323>

“Cartelera Nacional.” México es Cultura, Consulta: 20 julio de 2019. <https://www.mexicoescultura.com/actividad/105931/escuela-del-espectador.html>

¹³¹ Se hablará más del tema en el tercer capítulo, profundizando más la importancia de los programas para el espectador en Tijuana y Ciudad de México, así como otros ejemplos de “Escuelas” del espectador.

2.2 Centro Cultural Tijuana

2.2.1 Breve historia

Tijuana es una de las ciudades conocida como la frontera más visitada del mundo, también como “la esquina del país”, o como “el lugar donde empieza la patria”. Esta joven ciudad fundada hace 130 años, le ha abierto paso a una gran cantidad de personas que la visitan por cuestiones laborales, de exilio, o de migración. La población fue incrementando debido a sus oportunidades laborales, por su ubicación geográfica y años atrás por su clima mediterráneo¹³².

De lo único que se hablaba de Tijuana en el siglo pasado era de su vida nocturna, entendiéndose por esto, lugar donde abundaban los casinos, bares, y prostíbulos. El panorama que se tenía era el de una ciudad turística. Al principio, Tijuana se visualizaba como un espacio mayormente rural y ranchero. Con el paso del tiempo y la incrementación de la población en los años siguientes a su fundación, se asomaba la exigencia de una imagen urbana, debido al incremento de empleos, sobre todo en empresas maquiladoras, las cuales fueron, y siguen siendo, un factor económico importante de la ciudad de Tijuana.

Los años ochenta fueron una etapa en la que se comenzaba a reconfigurar la imagen de la ciudad, con el fin de volverla urbana. La vida cultural comenzaba a tener vida, se fundó el Colegio de la Frontera Norte, el nacimiento de la Universidad Iberoamericana/Plantel Noroeste, el Centro de Investigaciones Históricas, la Escuela de Humanidades de la Universidad Autónoma de Baja California. Con este crecimiento, las actividades y los intereses artísticos y culturales fueron generando otros espacios para el desarrollo cultural en Tijuana, como lo fue el Instituto de Cultura y Arte Latinoamericano, la Banda Municipal de Tijuana, el Ballet de Cámara de la Frontera, así como también en la Universidad Autónoma de Baja California, el origen de los grupos folclóricos y los talleres de extensión universitaria.

Las bibliotecas también fueron espacios que se consolidaron y en las que la mayoría de sus asistentes era público infantil, debido a las actividades de cuentacuentos que se realizaban ahí. En cuanto a la música, el Nopal Centenario, mejor conocido como el Lugar

¹³² Originalmente el clima de Tijuana es templado pero las condiciones climáticas han sido desfavorables y los cambios han sido radicales, es por eso que se menciona al clima mediterráneo como un dato pasado.

del Nopal albergó cantantes y cantautores locales, o de paso. Este era el lugar bohemio de la ciudad. Tijuana comenzaba a generar otro tipo de imagen, ya más alejada de ser simplemente el lugar de bares y vida nocturna. La identidad de Tijuana, aunque pareciera atropellada e inconclusa por su variedad multicultural, estaba fortaleciendo su lugar como una zona regional del Noroeste. A este respecto, Jesús Galindo menciona:¹³³ “...la identidad regional es fuerte, con rasgos de orgullo y confianza en sí mismos...”.

Con la idea de integrar distintas áreas y sectores culturales de la ciudad, se crea el Centro Cultural Tijuana, con el fin de fortalecer la identidad nacional en la frontera norte y fomentar el turismo cultural. La apertura de propuestas de carácter regional, no fue mayor, ni menor a otras de carácter nacional, el hecho de abrir espacios, era algo que se quería impulsar en este centro cultural, pensando en la apertura a públicos diversos.

Se pensó construir al CECUT en la Zona Río, una de las zonas más importantes de la ciudad, por el contacto cercano que se tiene con la línea fronteriza, así como también por ser una zona en donde abundaban los restaurantes, hoteles y bares por la cercanía que se tenía con el centro de la ciudad. A toda esa zona se le denominó en los ochenta, “La nueva Tijuana”.

El CECUT surgió a partir de la iniciativa del Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS), a cargo de la primera dama Carmen Romano de López Portillo, con el fin de promover el desarrollo cultural de la región. Su ubicación se decidió debido a que era “la primera puerta de entrada al país”, además de que respondía a una demanda colectiva de tijuaneños, que exigían un espacio cultural debido a todas las visitas que se tenían a la ciudad. El 22 de septiembre de 1980, se denominó como Compañía Operadora del Centro Cultural y Turístico de Tijuana.¹³⁴ El edificio se pensó como un espacio en donde además de las actividades culturales, se albergaran oficinas para la administración de espacios.

Los arquitectos responsables del proyecto fueron Pedro Ramírez Vázquez y Manuel Rosen Morrinson. La primera parte que se inauguró de este complejo cultural fue el cine planetario y el museo, el 20 de octubre de 1982. Un año y medio más tarde se termina el

¹³³ Fernando López Mateos, *Dinámica de la promoción cultural, el Centro Cultural Tijuana, una modelo de acción*, (Tesis Licenciatura) pg. 28 *apud* pavis, *La cultura mexicana en los 80's, apuntes de metodología y análisis*, (Colima: Universidad de Colima, 1994), p.94.

¹³⁴ Así es como se encuentra en plataformas con la Plataforma Nacional de Transparencia.

proyecto inaugurando la Sala de Espectáculos con un cupo para mil personas, y el estacionamiento cubierto.

La construcción del CECUT fue un proyecto que fortalecía el símbolo de Tijuana como ciudad, es por eso que todos aquellos trabajadores que fueron contratados para su construcción, se involucraron no sólo laboralmente sino también emotivamente. Se involucraron de una manera distinta, ya que estaban construyendo historia en la “Nueva ciudad”.¹³⁵

Con la llegada del presidente Miguel de la Madrid Hurtado en 1982, el CECUT pasa a ser parte de la Secretaría de Turismo, ya que el FONAPAS desaparece. Es en ese momento cuando se abren preguntas sobre la orientación del organismo, ¿hacia dónde apuntaba el CECUT como institución? ¿Era algo meramente turístico y artístico/cultural? Fue hasta 1998, cuando el CECUT pasó a ser coordinado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA). Es así como el Centro Cultural Tijuana se constituye como un organismo descentralizado del Gobierno Federal, pasando a ser una paraestatal.

El CECUT, como ya se mencionó anteriormente fue pensando para la promoción de la cultura y las artes, pero también cumplía funciones sociales y colaboraba con la difusión de proyectos regionales. La sociedad tijuanaense no tardó en promoverlo y también en bautizarlo como “La Bola”. El nombre fue consecuencia de la imagen física que resaltaba del Centro, que realmente era la arquitectura del cine IMAX, y como era lo primero que se veía desde el aire cuando se llegaba a Tijuana, o cuando se llegaba por tierra de Estados Unidos para México, muchos comenzaron a llamarlo así.

Otro objetivo que tenía el Centro era el de apoyar la educación mediante el acceso a los bienes culturales, así como también la oportunidad de brindar talleres de distintas áreas, o diplomados educativos como lo fue en su momento el que ofreció la Coordinación de Artes Escénicas, en donde se formaron artistas como Bertha Denton y Bárbara Colio, entre otros.

Retomando el tema de la multiculturalidad, el CECUT siempre planteó la apertura a propuestas diversas, de artistas de distintas nacionalidades y estados. Por el carácter mismo de la ciudad de Tijuana, se abrían estos espacios para que también en la parte artística los distintos habitantes de Tijuana se reconocieran en una institución cultural.

¹³⁵ Fernando López Mateos, *Dinámica de la promoción cultural, el Centro Cultural Tijuana, una modelo de acción*, (Tesis Licenciatura), 30 .

Se fue involucrando no sólo desde su territorio como institución, sino que también ha ido apoyando la promoción cultural y social. Comenzó generando convenios con organismos como el Centro Bancario de Tijuana, la Asociación de Maquiladoras, la Cámara Nacional de Comercio, el Instituto Mexicano de la Radio, entre otros. Actualmente el CECUT todavía patrocina eventos importantes como los de Calimax, una empresa de supermercados regional, a cargo de la reconocida familia de empresarios Fimbres, o eventos de industrias Calette o de embotelladoras locales.

La institución ha sido un puente importante entre artistas, empresas, u otras instituciones con la finalidad de realizar vínculos que hagan crecer a la sociedad tijuanaense. Unido a esto, está el interés de formar lazos binacionales, es por eso que se promociona en ciudades como Los Ángeles, National City, Chula Vista y San Diego. Varios de los festivales, encuentros, charlas, tienen como sede al CECUT, en donde las comunidades artísticas de cada país pueden encontrarse para dialogar y crear.

Tiene convenio con el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), la Asociación de Maquiladoras de la Zona Costa, la Cámara Nacional de Comercio, el Fondo de Cultura Económica, el Instituto Nacional de Antropología y el Instituto Mexicano de la Radio.

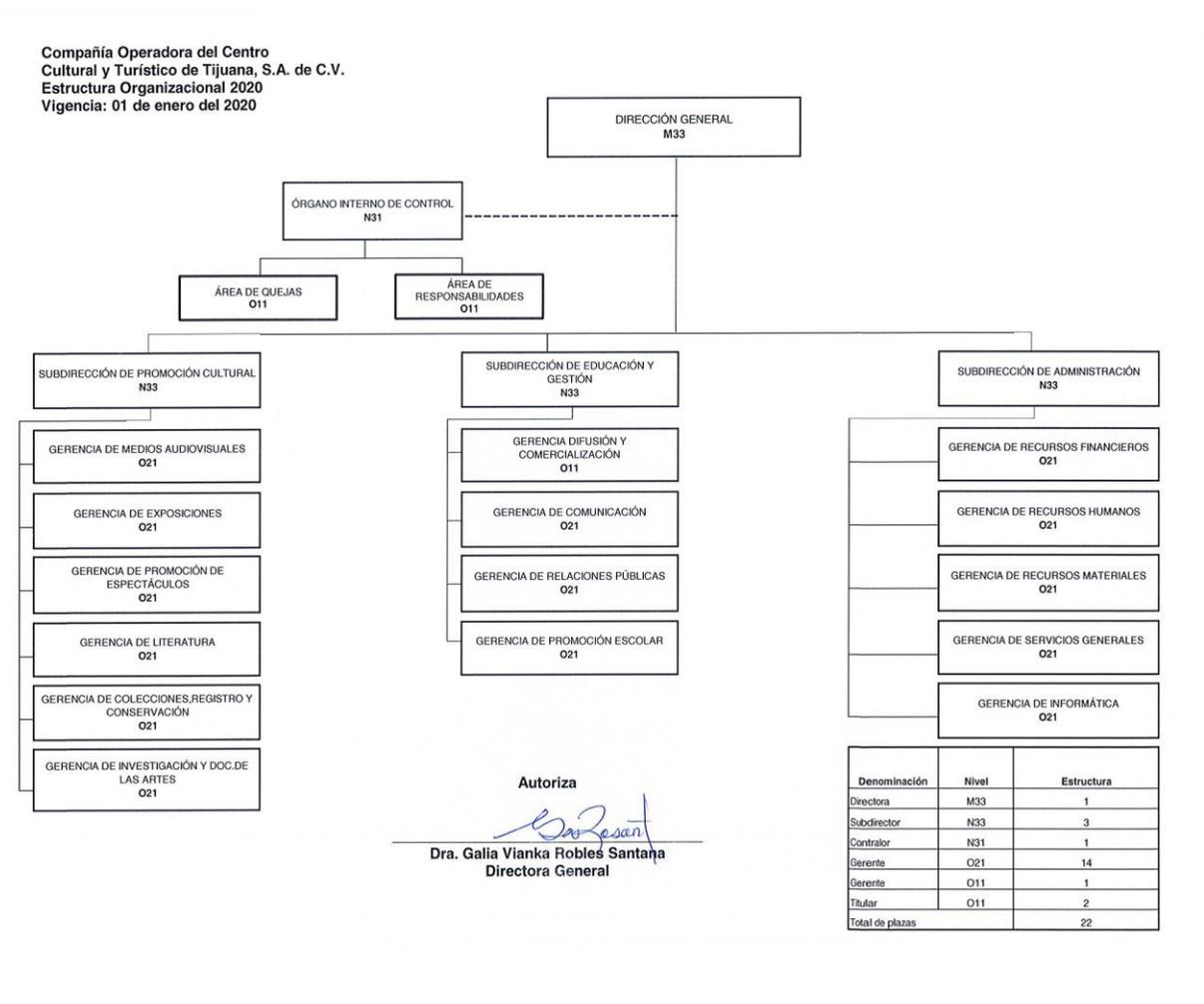
Las premisas fundamentales del CECUT son contar con una buena calidad de oferta, la formación de públicos y el desarrollo profesional de creadores. A todo lo anterior, se podría decir que es una institución interesada en conservar su comunidad, pero también en promoverla y brindarle herramientas para su crecimiento.

2.2.2 Funcionamiento interno

Su primer objetivo es ser una institución líder en la promoción cultural del estado y de la zona fronteriza, su origen le ha permitido establecer relaciones binacionales con la parte sur del estado de California de los Estados Unidos. Es importante mencionar que el Centro Cultural Tijuana, cuenta con un amplio número de empleados y de departamentos, ya que no es un Centro meramente teatral o escénico, sino que también abarca museos, galerías, cineteca, cine IMAX, y bibliotecas. Por lo que su estructura es más compleja y requiere un desglosamiento más detallado, mismo que excede los propósitos de este trabajo, en el que centramos la atención en las partes del centro enfocadas a lo teatral. Si se requieren conocer

los datos de todas las áreas, su página oficial¹³⁶ cuenta con un apartado de transparencia en el que cualquiera puede tener acceso a la información de estructura interna, así como otros datos importantes, como el uso del presupuesto, entre otros.

La dirección del CECUT es un área designada por la Secretaría de Cultura, y es la que está involucrada con todas las subdirecciones del Centro.¹³⁷ El funcionamiento del CECUT en el 2020 consiste en una Dirección General, un Órgano Interno de Control, tres subdirecciones y gerencias.¹³⁸



¹³⁶ “Centro Cultural Tijuana”, Secretaría de Cultura, Gobierno de México, consulta: 25 de julio de 2019 <https://www.cecut.gob.mx/otrainsparencia.php>

¹³⁷ Tanto en el caso del CECUT como en el del CCB, los nombramientos de directivos de estas instituciones se otorgan por asignación directa, es decir, se designan a estas autoridades como personal de confianza. Cuando hay un cambio político, también los cargos cambian junto con la administración.

¹³⁸ Estos datos están abiertos a todo público en la página del CECUT en el apartado de transparencia. <https://www.cecut.gob.mx/otrainsparencia.php>

Se realizó una entrevista a la ex presidenta del CECUT (2001-2009) y también del INBA (2009-2012), la Lic. Teresa Vicencio Álvarez, quien ahora es la secretaria administrativa del Colegio Nacional. Su trabajo como promotora cultural le ha permitido colaborar en distintas instituciones, por lo que ha podido observar en su trayectoria las diferencias y particularidades. En la entrevista mencionó al CECUT como una institución que fomentaba la promoción y la gestión de proyectos de carácter social de los ciudadanos de Tijuana, por lo que permitía un camino de crecimiento constante.¹³⁹

En lo que se refiere a las artes escénicas, los datos que brindó son del periodo en el que ella estuvo como funcionaria de la institución. El programa de Artes Escénicas del tenía una Coordinación de Artes Escénicas (CAE), que formaba parte de la subdirección de promoción cultural, desde esta Coordinación se gestionaban proyectos escénicos, entendiéndose escénicos como lo son: la danza, el teatro y la música. Esta Coordinación también planeaba festivales, regionales, nacionales e internacionales. Por otro lado, estaba la labor del gerente, que no se encargaba de la programación pero era quien agendaba todos los espacios escénicos: la Sala Federico Campbell, la Sala de Espectáculos, la explanada, en donde generalmente se programaban festivales de música, eventos masivos y el aniversario del CECUT, así como otros espacios al aire libre o en los museos, que en ocasiones se utilizaban para eventos teatrales o performáticos.

La gerencia solo realizaba el trabajo logístico, supervisaba que todo estuviera bien. Si la CAE proponía algún cambio en la programación, el gerente era el primero en saberlo para notificarlo a las áreas correspondientes.

Cuando Teresa Vicencio estaba como directora, se pidió siempre realizar el trabajo de manera colaborativa. Había juntas una vez al mes con todas las subdirecciones, en donde se reflejaban los avances, metas y proyectos no resueltos. Se consideraba el trabajo de todas las áreas, “desde la programación debe existir el vínculo con el área de mercadotecnia, se tiene que pensar en cómo el otro tendrá oportunidad de hacer su trabajo”.

Para la directora era importante que todos armaran equipo de trabajo, para que así se pudieran concretar los objetivos. No sólo el personal administrativo tenía que aprender a manejar equilibrios de ingresos-egresos, sino que todos debían trabajar bajo esa pauta, y

¹³⁹ Inés Alejandra Anzorena Martínez, “Entrevista a Teresa Vicencio”. Colegio Nacional, Ciudad de México, (07 de junio del 2019), 53 minutos. [Grabadora de móvil].

unido a eso también se les pedía poner atención en costos y potencial. La razón por la que se logró formar equipos exitosos, era que todos se beneficiaban de ello.

Es crucial mencionar que el CECUT siendo una paraestatal, es decir una institución o empresa que trabaja para el Estado, pero que no forma parte de su administración, puede conservar los ingresos de taquilla y de esa manera, puede reinvertir los bienes. A diferencia del Centro Cultural del Bosque, en donde todo el ingreso se le es entregado a la administración del INBAL.

Por lo tanto, Tere Vicencio mencionaba que, durante su periodo como directora, se buscaban patrocinadores para que el 40%, que era el que le tocaba aportar al CECUT para sus actividades, no lo pusiera la misma institución y que las ganancias fueran reales y de esa manera se pudiera reinvertir. Por lo tanto, todos trabajaban de manera honesta y estricta, sobre todo taquilla. Se tenía que informar las estadísticas de las asistencias a las actividades, así como el número de ellas. Se realizaban inspecciones sorpresa en las taquillas, así como también la directora por su parte se formaba a las actividades o espectáculos, comunicando, con este acto, que no había privilegios para nadie.

*2.2.3 Proceso de programación*¹⁴⁰

En el periodo de dirección de Teresa Vicencio la CAE era la que se encargaba de la programación. Su objetivo siempre fue el de apoyar las artes regionales. Por lo tanto, la programación de festivales tanto de danza como de teatro, siempre se enfocó en apoyar el quehacer artístico regional por encima del internacional.

Por ejemplo, “Cuerpos en Tránsito” un festival de danza que todavía se presenta en la actualidad, comenzó desde 1999, por parte de la Red Nacional de Festivales de Danza del Noroeste, con el objetivo de impulsar y renovar el quehacer dancístico en el género contemporáneo en la frontera. El festival dialoga con compañías locales, nacionales e internacionales. Ofrece presentaciones artísticas para todo público, así como también actividades de capacitación para bailarines, promotores y críticos de danza. Uno de los objetivos de este festival es crear plataformas para el apoyo y refuerzo de la

¹⁴⁰ Se hablará primero del periodo en el que se encontraba Teresa Vicencio como directora del CECUT y luego el periodo de la Dra. Vianka Santana.

profesionalización de la danza de la región, así como también propiciar el intercambio de visiones y propuestas entre los grupos participantes.

Otro evento que programado por la CAE era el Encuentro Nacional de Teatro, donde la premisa era explorar el teatro del noroeste, que conforma los estados de Sonora, Sinaloa, Baja California Sur, y Baja California Norte. Así como en los festivales de danza se realizaban talleres que generaran diálogo, este Encuentro también tuvo esos objetivos. Se manejaba todo por temáticas, si ese año se trataba de mostrar video arte, era importante conocer la mirada regional que se tenía, y se hacía un balance entre locales, nacionales e internacionales.

La curaduría artística de los festivales y encuentros de este tipo, se enfocaban en proyectos del estado de Baja California y se tenía solamente a un invitado de fuera. Era constante marcar la pauta del apoyo local y fronterizo.

Es importante mencionar que a partir de que Teresa Vicencio ocupó el puesto de la dirección, surgieron las convocatorias para realizar la programación. Antes se pedía hablar con el director, presentarle el proyecto interesado y después esperar ser seleccionado o no. El implemento de la convocatoria fue un modelo que así como se usó en el CCB también lo realizó el CECUT.

Para la selección de proyectos se tenía a un Comité de programación, en el cual el gerente podía decidir si participar en él, teniendo en cuenta que formaba parte del equipo y que las decisiones finales se hacían en conjunto, como un trabajo colegiado. El comité estaba conformado por los programadores, la subdirección de administración, el gerente, las personas del área de promoción y patrocinio, y por supuesto la dirección también estaba presente en la deliberación, poniendo como premisa una gestión colegiada.

La CAE también se encargaba de las convocatorias del programa de teatro infantil, pero el departamento de promoción escolar era quien se encargaba de agendarlo y era quién llamaba a las escuelas. Asimismo, el departamento de marketing también colaboraba para que se diera a conocer lo que el CECUT ofrecía a las escuelas. Uno de los grandes éxitos que se tuvo en los años de la presidencia de Teresa Vicencio, fue precisamente la de la generación de público infantil.

Existían unos paquetes de promoción escolar, que funcionaban para que los niños y niñas permanecieran en el CECUT todo el día, dentro de su horario escolar. El recorrido

consistía en dividir grupos, un grupo asistía a ver una película al domo IMAX y el otro al Museo de las Californias y así cambiaban de espacio, para que al final todos asistieran a una obra de teatro a la Sala de Espectáculos que tiene un cupo de mil personas. Era una logística de intercambio. Así fue como el 40% de la audiencia del CECUT logró ser conformada por niños.

Teresa Vicencio fue una directora que implementó las convocatorias, los comités consultivos y el Comité curatorial, así como también fue la primera directora como promotora cultural, antes el CECUT se manejaba como una dinámica política y no de gestión cultural. Es por eso que las estrategias implementadas y la manera de laborar de las subdirecciones se encaminaban a la progresión de proyectos y estos eran detenidamente revisados para el cuidado de recursos.

Otro de los objetivos del Comité de programación, era involucrarse con los seleccionados de las convocatorias. Éste proponía asesorías, para impulsar a los artistas a que sus proyectos salieran del estado y del país. Se agendaban asesorías por distintos tutores de diferentes áreas e incluso algunas subdirecciones, se encargaban de tareas más específicas, como en aquel entonces lo fue la de artes visuales que propuso ayudar a los seleccionados a la enseñanza de realización de carpetas para proyectos internacionales.

Debido a todas las áreas en las que está involucrado el CECUT, se tiene que programar: ópera, danza, música, teatro, entre otras artes. La característica de este Centro es que siempre existirá variedad en la programación, por lo que los respectivos departamentos tienen la tarea de realizar ejercicios presupuestales para cada una de las áreas, tomando en cuenta la logística y el equilibrio de audiencias.

Una de las ventajas del Centro es que contiene espacios¹⁴¹ con capacidades distintas. Por ejemplo: la Sala Federico Campbell cuenta con un aforo de hasta 300 personas, ésta no cuenta con butaquería, únicamente sillas que se distribuyen dependiendo del uso que se le dé a la Sala. El teatro del Jardín Botánico, antes conocido como el Jardín Caracol, cuenta con gradería de piedra con cupo de hasta 250 personas. El lobby del Cubo, se utiliza para eventos de danza generalmente los fines de semana, no cuenta con gradería pero su distribución es variada dependiendo de lo que se presente, cuenta con una capacidad de hasta 300 personas.

¹⁴¹ “Centro Cultural Tijuana”, Secretaría de Cultura, Gobierno de México, Consulta: 10 de marzo de 2020
<https://www.cecute.gob.mx/>

La explanada del CECUT, en donde su mayor registro ha sido de 15 mil personas, ésta es utilizada mayormente para espectáculos masivos, así también como para festivales, conciertos, locales y nacionales. Y finalmente la Sala de Espectáculos con 995 butacas.

La Sala es el espacio donde más se programa durante el año y donde sus actividades varían notablemente:

- En mayo-el festival del día de las madres.
- En junio- graduaciones de escuelas privadas y públicas, de diferentes niveles, desde primarias hasta universidades o posgrados.
- En julio- los festivales de las academias de danza de la ciudad de Tijuana
- En agosto- Se agendan actividades de curso de verano
- En octubre- Es el aniversario del CECUT, por lo que se hacen diversas actividades y se programan presentaciones de nivel regional
- En diciembre- es el mes de las pastorelas, los festivales de las academias de danza y las distintas presentaciones del Cascanueces de diferentes compañías de danza.

Una de las estrategias para que la programación continúe por buen curso es tener premisas muy claras y “no hacerle favores a nadie”, así lo mencionó la entrevistada Teresa Vicencio. Se debe tener claro con quién se llega a acuerdos, y sobre eso plantear las posibilidades que se les pueden ofrecer. No se le puede ofrecer ni exigir lo mismo a una compañía de egresados que a un empresario que ya conoce sus estrategias de difusión y su alcance con el público. “El CECUT es lo que es por sus reglas, si tú violentas tus propias reglas, dejas de tener capacidad de gestión”. Así lo recalcó la entrevistada.

Una convocatoria que todavía se conserva y de la cual Teresa Vicencio habló, es la del Programa de Apoyo a la promoción, artística y cultural (APROMAC). Que iba dirigida a aquellos artistas que deseaban tener alguna formación fuera del país, a los cuales mediante este programa se les brindaba alguna de los siguientes elementos: boletos de avión, hospedaje, recursos monetarios u otras cosas. De esa manera podían ir a otro país, u otro estado y aprender algo del interés del artista. La retribución sucedía en su regreso, cuando se realizaban los cursos de verano, los artistas favorecidos por el apoyo APROMAC, cooperaban con la realización de algún taller para niños u otra aportación dentro del curso de verano.

Ahora bien, se trabajó en la consolidación de audiencias. Hubo asesoría por parte de gente de marketing quienes brindaban pláticas y generaban diálogo en algunas de las juntas mensuales. De esa manera se llegó a la propuesta del abono, éste consistía en una cierta cantidad de boletos a un precio menor, y esos boletos se podía usar de la manera en como el usuario quisiera, si todo era para él o los repartía entre la familia, etc. De esa manera subieron ingresos y subieron audiencias, también implementaron la estrategia de escasez es decir que hubiera sólo ciertos abonos a la venta, para que fuera un recurso esperado.

Otro de los grandes atributos del CECUT es el cine IMAX, el cual era y sigue siendo el generador de ingresos por excelencia, ya que está activo todo el año, y la gente asiste, así como escuelas, grupos sociales, familias, extranjeros, etc. Es uno de los símbolos de Tijuana y además es uno de los espacios más visitados de la ciudad.

Teresa Vicencio nombró, al final de la entrevista, la importancia del trabajo de promoción cultural, y de cómo se necesita un buen equipo de trabajo, que atienda las decisiones colectivas y que conozca los riesgos de una operación y de otra. Una de las estrategias que más se le criticó durante su periodo, fue la que usaba a principio de año. Invertía en entretenimiento y en producciones de corte comercial, ya sea en un espectáculo local o se invitaba a una producción de otra ciudad, en especial de la Ciudad de México, para obtener ingresos, los cuales llegarían por la cantidad de personas interesadas en los espectáculos comerciales. En el caso de las producciones del centro del país no se les ayudaba tanto con la labor de difusión, se les pedía que ellos lo realizaran y se les cobraba la renta de la Sala de Espectáculos, durante algunos fines de semana.

Es importante mencionar que además de la entrevista a Teresa Vicencio, también se le realizó una a Pablo Martínez Tejeda¹⁴², quien es el Coordinador de Producción Escénica durante el periodo de la Dra. Vianka Santana¹⁴³. Cabe aclarar que la Coordinación de Artes Escénicas (CAE), cambia el nombre a Coordinación de Producción Escénica (CPE) desde el 2016. Antes la Coordinación dependía de la Gerencia de Espectáculos, con el cambio de

¹⁴² Inés Alejandra Anzorena Martínez, “Entrevista a Pablo Tejeda” Centro Cultural Tijuana, Tijuana, (11 de diciembre de 2019), 26 min. [Grabadora móvil].

¹⁴³ La Dra. Vianka Santana asumió la dirección general del Centro Cultural Tijuana el 11 de enero de 2019 y su periodo consta hasta el año 2024. “Secretaría de Cultura”, Gobierno de México, Secretaría de Cultura, Consultado 10 de marzo, de 2020. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/vianka-santana-nueva-directora-general-del-cecut>

nombre se decidió que el coordinador cumpliera con los propósitos institucionales y objetivos del CECUT, mientras que el gerente se encargara de la generación de recursos para la entidad, tanto arrendamientos como producciones para generar taquilla.

Pablo menciona que la programación se mantiene, tanto festivales como “Cuerpos en Tránsito” como los del día Internacional de Teatro y Danza, aunque también se han implementado otros para generar nuevas audiencias, como lo son espectáculos para primera infancia. Un punto en el que hizo énfasis fue en la comunicación que se ha logrado con artistas locales. Explicó que la directora Vianka R. Santana, pidió que se redactaran, diseñaran y difundieran los lineamientos de cómo es que se deben presentar los proyectos para llevar a cabo una coproducción o presentación en el CECUT. Para su presentación se realizó una reunión con más de trescientas personas de la comunidad artística de diferentes disciplinas, y se les expuso el proceso y dinámica para el año 2020. Esto con el propósito de compartir la información, para establecer una relación mucho más transparente y funcional entre la institución y la comunidad artística.

En cuanto a los criterios de evaluación, Pablo Tejeda mencionó que para todos los festivales, encuentros, actividades especiales, convocatorias de producción de CECUT, se invita a un comité curatorial de expertos con trayectoria, pero diversificados en factores generacionales, estilos, etc, sobre cada disciplina, para realizar una curaduría y seleccionar de forma transparente a los participantes de cada evento. En el caso de otros programas, como Temporada todas las Artes, se invita a artistas bajacalifornianos con trayectoria a que presenten en el Centro sus trabajos. En este se vuelve más importante la trayectoria destacada de cada uno.

Por otro lado, el Programa de Esparcimiento Artístico, convoca a artistas locales a presentarse cada fin de semana, en la Sala Federico Campbell. Pablo, menciona que este ha sido una gran oportunidad para compañías jóvenes o de corta trayectoria, ya que su trabajo está siendo difundido y se les permite generar nuevos públicos, lo cual es beneficioso tanto para las compañías como para el mismo Centro.

La labor del CECUT tal vez necesite repensarse. Ya que con el prestigio que ha formado, es una institución que tiene experiencia en el trabajo de promoción y difusión, con esas capacidades puede impulsar otros espacios en la ciudad que ayuden al desarrollo de las artes. Para que no se convierta en el único espacio accesible para todo público y para todas

las actividades artísticas y culturales de la ciudad. Una comunidad necesita expandirse, formar otros espacios, crear nuevas experiencias y cultivar el convivio social.

Cuando se habla de comunidad, de un espacio en común, esto quiere decir que se comparte con otros, esos otros como ya se ha dicho, portan una territorialidad, un origen, un conjunto de costumbres y hábitos. Estos se reconfiguran en el momento en el que se van formando otro tipo de relaciones con los espacios, en este caso si se habla de los centros culturales, aquel que acude deja una parte de sí en ellos. Lo importante aquí sería no desatender esas relaciones que se van formando. Un centro cultural como el CECUT ¿cómo puede cerciorarse de conservarlas? ¿De qué manera se tendría que observar su crecimiento como institución? Los espectadores no se encuentran solamente sentados, los espectadores transitan, preguntan, sugieren.

Entre tantos encuentros, festivales, coloquios, sería pertinente pensar en la comunidad de espectadores que se va generando e integrando cada año. Quizá vaya siendo momento de plantear encuentros de espectadores de las artes escénicas. Pienso que los centros culturales pueden ser un buen espacio para formar estas nuevas comunidades, debido a su carácter social y la implicación que tienen.

Ningún lugar se transforma por sí mismo, ya que forma parte de un territorio espacial que se construye y deconstruye con el paso del tiempo. La pregunta importante entonces sería ¿qué ha cambiado en los últimos diez años en los centros culturales? El cuerpo de los espectadores, es una fuente muy potente para la investigación y la reflexión del funcionamiento de estos centros. La observación de otros cuerpos implica otros modos de mirar. Entonces ¿cómo están viendo los centros culturales al espectador?

Si se sabe que la cultura es algo que se apropia, ya sea por nacimiento, por residencia o por decisión, a lo que se tiene que prestar atención es a saber cultivarla. Ahora, por otro lado ¿Qué responsabilidad tengo yo como espectador cuando asisto a un centro cultural? ¿De qué manera habito los espacios? ¿Qué implica habitarlos?

CAPÍTULO III ¿QUIÉN MIRA A QUIÉN?

El mexicano promedio asiste de entre dos a seis veces al año al teatro¹⁴⁴. Han sido numerosas las veces que se ha hablado de las posibles causas de la poca asistencia al teatro en nuestro país. Algunos investigadores, creadores y difusores culturales apuntan a los precios elevados de los boletos; otros al poco apoyo de difusión de producciones medianas o chicas, y algunos más al poco interés de la población en asistir a estos eventos culturales.

Sin embargo, cuando se incentiva a la población a asistir, es decir, cuando hay eventos masivos teatrales, como el Gran Maratón de teatro para niños, niñas y jóvenes que cada año realiza el CCB, por poner un ejemplo, o festivales como Cuerpos en Tránsito organizado por el CECUT, la asistencia en ocasiones supera las expectativas de los organizadores. Este tipo de encuentros habla de un interés latente de interacción de los espectadores, una provocación para formar comunidad.

Ahora bien, si hay interés por parte de la población mexicana de formar lazos con el suceso artístico ¿cuál es la razón de las continuas ausencias? Menciono artístico, debido a que la preocupación que tengo de los espectadores no sólo engloba al teatro, sino que es una preocupación, desde mi perspectiva, compartida por parte de otras disciplinas, como lo son el circo, la danza, la música, el performance, entre otras.

Es importante reconocer de qué manera estamos nombrando a esas ausencias. ¿Como consumidores? ¿Como público? ¿Como espectadores? Quizá estas tres palabras se asemejen o se las ha visto como una sola. Pero, ¿qué implica cada una de ellas?

Jan Doat en *Entreé du Public*, habla de la multitud como aquella que cree en lo establecido por hábito, la que carece de espíritu crítico, una unidad colectiva dependiente. Menciona también de qué manera funciona una multitud:

¹⁴⁴ El INEGI muestra el porcentaje de las asistencias a recintos teatrales de 2013 a 2017. *Vid.* “INEGI”, INEGI, Consulta: 20 de octubre, 2019]. <https://www.inegi.org.mx/app/indicadores/#tabMCcollapse-Indicadores>
El teatro es el tercer espectáculo favorito de los mexicanos, pese a su baja asistencia. Ortiz Zuñiga, Laura, “Expansión en alianza con CNN.” Consultado 20 de octubre, 2019. <https://expansion.mx/tendencias/2019/03/27/el-teatro-es-el-tercer-espectaculo-preferido-por-los-mexicanos>
“Mercawise”, Mercawise, Consultado 20 de octubre, 2019. <https://www.mercawise.com/blog/estudios-de-mercado/van-los-mexicanos-al-teatro/>

Se lleva a la multitud de un punto de vista a otro muy alejado, procediendo lentamente por proximidad de imágenes, afirmaciones y de demostraciones afectivas-o, por el contrario por medio de contrastes. Siendo el contraste una brutalidad opuesta al razonamiento, el shock de sorpresa que provoca permite pasar rápidamente a otro punto de vista, sin dejarle a la multitud tiempo para reaccionar.¹⁴⁵

Este planteamiento de multitud no se asemeja con el del público teatral. Ya que éste tiene la posibilidad de hacerse preguntas, de tomar distancia del hecho teatral, de cuestionarse, de permitir la confrontación.

No existe un solo público, y quizá parezca un dato obvio, pero es necesario aclararlo. Sobre todo porque fue un hallazgo que tuve durante el proceso de investigación, en donde me di cuenta que para querer hacer un estudio de públicos, se necesitaba una investigación que tomara en cuenta una categorización de públicos. Como menciona Jan Doat: “la comunidad social, por su misma naturaleza constante, ofrece la posibilidad de construir públicos diferentes”.¹⁴⁶Tener una gran variedad de públicos ofrece una gran variedad de obras artísticas, y eso quiere decir enriquecimiento tanto de interpretaciones como de miradas.

Algunos de los espacios que se tienen en el país para poder presentar tanto piezas teatrales, como actividades de otras ramas como las literarias, dancísticas, musicales, entre otras, son los centros culturales, tales como el Centro Cultural Tijuana y el Centro Cultural del Bosque, que son los dos objetos de estudio principales de esta tesis. Estos centros han formado parte de un grupo de instituciones que tiene la responsabilidad de difundir eventos culturales.

Los centros culturales ofrecen espacios en donde puede formarse la colectividad, pero no como un suceso accidental o espontáneo, sino como un ejercicio de encuentros. Entendiendo “encuentro” como acción de hallazgo. Un hallazgo con una obra teatral, con una pieza escultórica, con una pieza dancística o con otro espectador, con el artista, o con el centro cultural. Una mirada activa, es aquella que es contemplativa, reflexiva, que ha

¹⁴⁵ Jan Doat, *Teatro y público*, (Título original: *Entrée du public*, éditions de Flore, trad. Mina Gondler) (Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961),76, 77.

¹⁴⁶ *Op. Cit.* p.89.

trabajado, que se ha formado para ser así. Ésta se diferencia de la “que todo lo ve”, la que escanea la superficie, que lo devora todo de manera inmediata, que no se distancia.

El siglo XXI llegó ofreciéndonos más ojos para ver. Usamos la vista dirigida a todos lados, “podemos verlo todo”. Las profundidades del cuerpo humano, del océano, de la tierra y ahora se plantea también poner el ojo en otros planetas. Hemos estado tan pendientes de vernos todos los días en los portales virtuales que cuando el “otro” se nos pone en frente no podemos verlo. Ante esto, existen todavía espacios para ejercitar la mirada, territorios de contrarios, en *contra* (enfrente), uno de ellos es el teatro, que además supone una experiencia sensorial que no sólo implica la vista. Es multisensual, apela a todos nuestros sentidos, vías sensoriales y procesos perceptuales.

Volviendo un poco a las distintas maneras de nombrar al ausente público, es necesario señalar qué implica si sólo es visto como consumidor. La palabra consumidor¹⁴⁷ significa “el que compra, el que agota, el que desgasta”, también se deriva de la palabra depredador. Es distinto mencionar que los recintos teatrales están vacíos porque hay pocos consumidores, que decir que es por la ausencia de encuentros.

En este capítulo, se compartirán observaciones que algunos autores plantean, preocupados también por la ausencia de públicos, no como un listado de deficiencias, sino como un panorama periférico. Se planteará por qué sería factible ver al público como territorio, y de qué manera esto contribuiría para la formulación de estrategias que pudieran realizarse para una mayor asistencia del público. Así como también, se comparten entrevistas hechas a otros integrantes de los centros culturales, como por ejemplo los técnicos. Elementos sustanciales de los teatros, foros y centros culturales a los que se les ha puesto poca atención pero que forman parte crucial de la logística y construcción territorial de la que se ha hablado.

¹⁴⁷ Corominas, Joan, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, (Madrid: Gredos, 1987), 168. También el concepto de consumidor dentro del marco de lo neoliberal tiene que ver con la acumulación de bienes, no tanto de experiencias. Otro tipo de eventos en vivo a los que asiste un público (deportes, conciertos) también son parte de una economía no sólo de experiencias/encuentros, sino de acumulación de bienes (discos, playeras de fútbol, etc.).

3.1 ¿Quién es el espectador?

Es importante distinguir cómo nos referimos al público cuando hablamos de él. Ya sea para investigarlo, para convocarlo a un acontecimiento teatral o también a la hora de imaginarlo en la creación de la pieza teatral. Si este ejercicio se vuelve consciente cada que pensamos en un público, quizá resulte más sencillo identificar de qué manera nos podemos acercar a él.

Era necesario diferenciar a la multitud, que menciona Jan Doat, de un público teatral. Ya que, éste último, no se piensa como una masa homogénea, sino como un grupo de personas que vienen de lugares diferentes, que portan una territorialidad, y que, por lo tanto, tendrán una perspectiva distinta del suceso teatral.

Recordemos que un convivio, como lo plantea Jorge Dubatti¹⁴⁸, implica la reunión de dos o más personas, en vivo, un encuentro de presencias en el espacio, el reconocimiento del otro y de uno mismo. También menciona que el acontecimiento teatral es efímero e irrepetible, al igual que el convivio. Y esto último, quizá no esté siendo tan atendido, o no se ha analizado lo suficiente. Pareciera que es obvio que el público no será el mismo, pero ¿qué tanta atención se le ha puesto a este planteamiento? ¿Cómo se le trata al público? ¿Cómo se piensa en el público?

No se puede pensar solamente en él para la hora del estreno. Pensar en el público abarca varias etapas. Desde que se piensa en él y su interacción con el hecho escénico, lo que se necesita para la distribución de lugares, la distancia entre el escenario y las butacas, etc. Después cuando se le invita a asistir al teatro, se tiene que pensar en una logística adecuada, se cuenta con personas que estarán recibiendo a los espectadores, se planea la manera en cómo estará organizado el espacio o lobby antes de entrar al recinto o al espacio y también al terminar el evento teatral, hay una organización para la salida del recinto. ¿Hará falta algo más?¹⁴⁹

¹⁴⁸ Jorge Dubatti, *Teoría y práctica del teatro comparado*, p.14

¹⁴⁹ Existen algunas compañías que contemplan los espacios previos y de salida de las funciones teatrales. Como por ejemplo, el Colectivo Eutheria Teatro durante sus temporadas con la obra *Vine a Rusia porque me dijeron que acá vivía un tal Antón Chéjov*, montaban una serie de exposiciones en el lobby de los distintos recintos teatrales en los que se presentaban, con el objetivo de que el público conociera el proceso creativo del colectivo así como también lo hacía formar parte del universo de la obra mostrando referentes de la obra, fotografías, frases que se mencionan en la obra importantes para el colectivo. Otro elemento era un “libro de

Los espectadores son personas que deciden ir al teatro, que salen de casa, del trabajo o de otra actividad y se dirigen a observar y vivir una experiencia distinta a la cotidiana. Por lo tanto, debe ser cuidadosa la manera en cómo se convoca al público. Asistir al teatro no debe ser tratado como un tema de campaña de vacunación en la que se diga “vaya al teatro”, “vacúnese contra la ignorancia”.¹⁵⁰, Convocar al público para ir al teatro no es una cuestión de marketing o meramente de difusión, sino de vinculación con el espectador.

Un buen recibimiento para el espectador no sólo debería contemplar: las medidas de seguridad, la ubicación accesible, la higiene de los espacios; es importante pensar en la manera en cómo se le trata, cómo se le da la bienvenida, de qué manera se le acompaña hasta que llegue al lugar donde va a presenciar la experiencia teatral.

La atención hacia el otro, sobre todo en estas dos últimas décadas¹⁵¹, ha ido disminuyendo constantemente. El tiempo del día debe durar lo suficiente para todas las actividades que se hacen a diario. Estamos en la época de la hiper productividad, en la que tenemos acceso a más comunicación y a más facilidades para realizar diferentes cosas durante el día. Ante esta situación, también las artes escénicas se han ido involucrando en la dinámica de la producción en serie. Quizá haga falta desacelerar para poder vislumbrar lo que acontece en la vida del espectador, ¿qué es lo que busca en el teatro?, ¿por qué va al teatro?

La espectadora decide ir al teatro, decide comprar un boleto y decide asistir el día de la función. Si se piensa que sólo un buen trabajo de difusión es suficiente para que la espectadora asista al teatro, se está pensando en una idea equivocada.

Hay una gran variedad de opciones de entretenimiento que han retraído a los habitantes de las ciudades, como lo son la CDMX y Tijuana, de los espacios públicos o de uso colectivo, especialmente de los sitios de expresión artística, frente al incremento del entretenimiento hogareño como lo puede ser Netflix, HBO, Amazon, entre otras. Y esto no quiere decir, que se les vea a estas plataformas como enemigos o impedimentos para que la gente asista al teatro o a otra vivencia artística. Sino que muestra que las maneras de

sueños” en donde se le invitaba al público que escribiera sus sueños. Todo el material fue evolucionando ya que todas las temporadas eran distintas, así como también lo eran los espectadores.

¹⁵⁰ Flávio, Desgranges, , “La pedagogía del espectador: los públicos como integrantes del movimiento teatral”, trad. Camila Scudeler. *Asimétrica*, no.13 (2018): 12. Consultado 17 octubre, 2019. <http://asimetrica.org/wp-content/uploads/2018/05/Conectando-Audiencias-13.pdf>

¹⁵¹ 2000-2010, 2010-2020.

percepción han cambiado. En palabras de Lucina Jiménez: “La creciente influencia de los medios electrónicos y las nuevas tecnologías de la información cada vez más integrados entre sí, han creado también entre los habitantes de las urbes una nueva estética y nuevos hábitos de percepción, épocas previas a la aparición de la imagen y el sonido en movimiento más acelerado.”¹⁵²

En el *Diccionario del Teatro* de Patris Pavis, menciona que la percepción comprende el uso concreto de los cinco sentidos.¹⁵³ En el caso de los medios tecnológicos que ahora intentan crear nuevos métodos para una mejor experiencia, como el sonido remasterizado, una imagen nítida para las televisiones, y en ocasiones hasta efectos especiales para las salas de cine. Lo que tratan de hacer es producir una experiencia real para el consumidor.

Los espectadores consumen una cantidad y una variedad de imágenes, narrativas y fragmentos narrativos que, a pesar de la aparente facilidad de decodificación, imponen un disfrute superficial, desestimulan la actitud interpretativa, el esfuerzo creativo y la elaboración de juicio de valor, proponiendo una recepción desprovista de exigencia estética.¹⁵⁴

No se puede pensar en el teatro como un negocio, o en las piezas teatrales a manera de producción en serie. El teatro tiene un gran valor social, el cual implica relaciones entre las colaboradoras y las espectadoras, el teatro implica contacto. Eso no sólo involucra al espectador, sino también a los técnicos y creadores del hecho teatral. No se puede perder de vista que el teatro implique un intercambio sensorial entre todos los cuerpos que hacen posible el hecho teatral. En palabras de Dubatti, “el teatro exige la proximidad del encuentro de los cuerpos”¹⁵⁵.

Pero si estos cuerpos solamente se ocupan de producir proyectos escénicos, con prisa y con ansiedad, serán recibidos con la misma prisa y la misma ansiedad, quebrando la experiencia y convirtiéndola en un conjunto de producciones vistas superficialmente, sin

¹⁵² Lucina Jiménez, *Teatro y públicos, el lado oscuro de la sala*, (México: Escenología, 2000), p.87.

¹⁵³ Patris Pavis, *Diccionario del teatro*, (título original: *Dictionnaire du théâtre*, trad. Jaume Melendres) (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998), p.332.

¹⁵⁴ Desgrandes, Flavio, *A Pedagogia do Espectador*, Trad. Maritza Farías Cerpa, (São Paulo: Hucitec, 2003). p.7.

¹⁵⁵ Jorge Dubatti, *Teoría y práctica del teatro comparado*, p.17.

motivos para generar diálogo, para reflexionar. ¿Cuáles están siendo los motivos para que surja este comportamiento?

Algunos responderán a la importancia que se le ha dado al tiempo cronológico y la hiper productividad, a los *dead lines*, como lo menciona Didanwy Kent en su texto de *La experiencia teatral: apuntes para un «respectador»*. Ella menciona que observa una urgencia de producción continua y de entregas bajo tiempos rigurosos en varias áreas, como lo pueden ser los procesos editoriales, los programas de financiamiento para levantar un proyecto escénico, las exigencias de los programas de becas, y que esto conlleva a una especie de crisis discursiva latente que no sólo implica a aquellos que se dedican a la realización de acontecimientos teatrales, sino también a los investigadores, críticos teatrales y también a los espectadores.

La saturación produce cansancio, y éste no permite a los realizadores, ni a los participantes ya mencionados, pensar en espacios para la reflexión. Ante esto, se percibe un ambiente muy parecido al de la vida cotidiana, sin pausas, sin descansos, con un agotamiento excesivo y poco dispuesto para dialogar. Es importante aclarar que cuando se habla de pausas y descansos, estas no se refieren a lo estático o al tiempo congelado, sino a momentos para generar distancia para observar de lejos.

Ciertamente producir la distancia implica un cambio de ritmo, en muchos casos destinar un tiempo cronológico para hacerlo, saliendo del vértigo de la vida cotidiana. Sabernos comprometidos con las imágenes que estamos produciendo y asumir entonces la responsabilidad de nuestro hacer.¹⁵⁶

Ante la aceleración de la vida diaria, el estallido de movimientos sociales¹⁵⁷, la competencia laboral, la escasez de recursos naturales, la saturación de información, entre otros sucesos que rebasan al cuerpo y la mente del ser humano, los momentos sensoriales y de quietud se vuelven valiosos y necesarios. El teatro es el territorio de lo íntimo, no se está

¹⁵⁶ Didanwy Kent, “El «respectador» ante la liminalidad de la experiencia teatral” en Jorge Dubatti (comp.), *Poéticas de liminalidad en el teatro II*, (Perú: Ed. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 2019).

¹⁵⁷ “Blog del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM”, UNAM, consultado: 10 de octubre de 2019. <https://www.iis.unam.mx/blog/tag/movimientos-sociales/> [

en ningún otro lado más que ahí. El teatro permite el diálogo con uno mismo, brinda un pequeño espacio para la pausa de lo cotidiano.

3.2 La importancia de la colectividad

El evento teatral es como una fiesta, en la cual hay anfitriones y hay invitados. Para que se realice debe de haber planeación, organización y distribución de tareas, los anfitriones suelen dividirse en dos secciones, los artistas y los técnicos. Desgraciadamente, el trabajo en equipo entre estos dos grupos en ocasiones es atropellado y problemático, debido a complicaciones en la comunicación o simplemente porque las colaboraciones son por tiempos cortos o por temporadas.

En el teatro está implicado el convivio, éste pide la contribución de: artistas, técnicos y espectadores.¹⁵⁸ Por lo tanto, los encuentros entre los ya mencionados, son vitales para que suceda el acontecimiento teatral.

Durante la historia del teatro se ha hablado mucho de los artistas, como creadores, como elementos indispensables en las artes escénicas, y se ha estudiado el trabajo del actor, director, dramaturgo, iluminador, diseñador, productor, a lo largo del tiempo. Pero hay un área que ha estado desatendida como objeto de investigación y que es de vital importancia para la realización del hecho escénico, los técnicos. A pesar de su importante colaboración, no se ha estudiado cuidadosamente e incluido en las investigaciones del teatro mexicano. Esta falta de atención incluye también la poca o nula formación que existe en el país para los técnicos, tramoyistas, acomodadores, taquilleros, personal de seguridad.

Muchas veces, sucede que este grupo de personas son ajenos a la formación teatral institucionalizada o académica. La manera en como aprenden es dentro de la actividad que realizan, bajo el planteamiento de prueba y error, otros por enseñanza de personas que han estado involucradas y que comparten sus experiencias para nuevas generaciones. Esos métodos son los que han permitido que exista el apoyo de técnicos con mucha experiencia, que fue formulada gracias al trabajo continuo en los espacios teatrales y que fue adquirida en el proceso laboral. ¿Cómo se complementaría el trabajo del técnico teatral, si se le bridaran

¹⁵⁸ Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro 1*, p.49.

herramientas que le permitan conocer el universo teatral completo, las áreas que lo conforman o algunas herramientas de apreciación teatral? ¿Despertaría en ellos un interés distinto a la hora de colaborar?

Cuando me refiero a técnicos, pienso en las categorías que menciona Jorge Dubatti, en *Filosofía del Teatro 1*, en el que los separa por grupos. Los avocados al desarrollo del acontecimiento poético (el operador de consola, el asistente de dirección, los servidores de escena, los maquinistas, los utileros, el apuntador...); los encargados del control de la sala (acomodadores, personal de seguridad, taquilleros...).

En México en ocasiones se percibe a estos grupos como agentes externos al fenómeno teatral, se perciben como elementos circunstanciales, pero la verdad es que también forman parte sustancial de la experiencia teatral. Los encargados del control de la sala, por ejemplo, son los primeros que se comunican con el espectador, incluso antes de que éste tenga contacto con el acontecimiento teatral. Esto quiere decir que es necesaria una formación artística también para ellos.

Aunque generalmente no es reconocido como tal, el técnico que interviene directamente en la configuración del acontecimiento poético, es un artista o debe tener formación artística para responder con la sensibilidad y la capacitación necesarias a los requerimientos materiales de la poética teatral.¹⁵⁹

Dubatti en esta cita, se refiere más a los operadores de consola, utileros, tramoyistas, que finalmente tienen contacto todo el tiempo con los equipos o compañías de los proyectos artísticos. La importancia hacia el trabajo de los técnicos debería propiciar un llamado urgente a las instituciones culturales, recintos teatrales e instituciones académicas que se dedican a la formación artística. De esta manera, podría pensarse en un trabajo colectivo completo que beneficiaría muchos aspectos del circuito artístico en general.

Es decir, que cuando se habla de formar vínculos con el espectador, no significa que implique solamente el momento en el que se relaciona con el acontecimiento teatral, sino también el proceso desde que se compra un boleto en taquilla. La atención hacia el espectador no implica únicamente brindarle una experiencia sensorial, provocativa y significativa en

¹⁵⁹ *Op. Cit.* 50.

términos estéticos y discursivos, también involucra los momentos antes de entrar a la sala o al espacio escénico. El recibimiento, el estacionamiento, la iluminación y seguridad de los espacios, permite al espectador sentirse bienvenido al convivio teatral.

Durante la entrevista que se menciona en el segundo capítulo, referente a los puestos directivos del Centro Cultural del Bosque, se describe una situación que tiene que ver con las tareas que el director del complejo cultural cubre. Curiosamente ha sido uno de los puestos que más confusión ha generado, ya que el director del CCB es el encargado de la funcionalidad de todas las áreas del Centro, en cuanto a seguridad, iluminación, flujo vial, mantenimiento, y no de la programación. Lo que comentaron los entrevistados, fue que hay un rechazo a este tipo de tareas. ¿Será por eso que actualmente no hay una dirección en este Centro Cultural?

Durante los procesos de formación de las artes escénicas, se le adjudica poco peso a los temas de administración, difusión y gestión cultural, a pesar de que es crucial tener conocimiento en esas áreas para poder presentar proyectos escénicos. Es por eso que en muchas ocasiones, a pesar de que existan artistas con grandes propuestas, éstas no llegan a presentarse por fallos en sus estrategias de gestión y presentación de proyectos. Y si a eso se le añaden los huecos administrativos o las fallas de organización de las instituciones, la probabilidad de un mayor flujo de propuestas escénicas y por ende de espectadores, se reduce.

¿Qué implica que no haya alguien encargado de las labores administrativas de un centro cultural? como sucede actualmente en el Centro Cultural del Bosque. Implica no solamente un vacío organizacional, el cual afecta las instalaciones del propio centro y por ende su imagen, sino que también no invita a la gente a formar parte de las actividades culturales que se ofrecen, aunque la calidad de éstas sea notable.

Esto quiere decir que se necesita un trabajo colectivo completo de las instituciones, de los creativos, técnicos, y también por parte de los espectadores, para demandar mejores condiciones. No puede, o no debería ser responsabilidad de una sola área.

Son muchos los factores que se suman a la toma de decisiones para generar cambios, sobre todo en las instituciones. En este país, son mayormente factores de políticas culturales y de gestión de espacios los que se involucran. Ante eso, se vuelve complicado un diálogo para el mejoramiento de los espacios que resguardan las manifestaciones culturales.

Tampoco quiere decir que por eso los procesos artísticos estén condenados a un laberinto sin salida, sino que probablemente puedan existir otros canales para mejorar las condiciones en las que se realizan proyectos artísticos.

El teatro ha de estar siempre en movimiento, en transformación o no será... en éste escudriñamiento entre su historia y su presente, el teatro mismo no puede escapar a las expresiones de deterioro social, a la ausencia de utopías claras, a la falta de certezas y a la predominancia del riesgo que caracterizan a la sociedad posmoderna. El teatro en toda época es también expresión de la sociedad que le da vida. Su crisis es la crisis misma de la sociedad.¹⁶⁰

Lucina Jiménez en el texto de *Teatro y Públicos*, realiza una investigación acerca del panorama de los teatros y públicos de la Ciudad de México. Este texto es publicado en el año 2000, y contiene una gran variedad de datos que ayudan a distinguir las razones por las que es importante ponerle atención al público. Así como también hace mención de algunas instituciones de gobierno, privadas y civiles y sus aportaciones a la formación teatral y a la gestión de espacios teatrales.

Este texto, sigue siendo un referente vigente para la investigación de públicos, y es de los pocos que tienen una cantidad de datos adecuada para la argumentación de la falta de investigación de públicos en México. Y esto resalta el poco interés que sigue existiendo en la búsqueda de nuevas maneras de entender las relaciones, no solamente del público, sino de agentes que están ligados a la actividad teatral, como los técnicos antes mencionados.

Para este proyecto de investigación es importante hablar de todos los que conforman el territorio teatral, no sólo los creadores y los espectadores sino también los técnicos. Se realizaron entrevistas de manera presencial en los dos centros culturales que esta investigación ha procurado, por considerar de vital importancia abrir un espacio para las voces de estos colaboradores que usualmente no aparecen en el archivo de la historia del teatro mexicano.

¹⁶⁰ Lucina Jiménez, *Teatro y públicos, el lado oscuro de la sala*, 111.

3.3 Técnicos, taquilleros y acomodadores del Centro Cultural del Bosque

Se realizaron distintas entrevistas¹⁶¹, las cuales tenían como fin, conocer las funciones de algunos colaboradores, así como también su trayectoria y la razón por la cual decidieron laborar en el Centro Cultural del Bosque.

El taquillero Abel González de cuarenta y ocho años, mencionaba que fue recomendado para trabajar en el centro cultural. Ha trabajado desde 1999, es decir desde hace veinte años. Comentó que el trabajo en taquilla es muy absorbente y que no tiene oportunidad de entrar a ver obras de teatro, no porque no le sea permitido, sino porque cuando termina de laborar las obras ya dieron comienzo. El teatro cabaret es uno de los géneros que prefiere, la experiencia del acomodo de escenografía, el ambiente cabaretero, le permite una experiencia distinta y a eso asiste. Menciona también que el teatro contemporáneo o conceptual lo distancia mucho, lo agota y se siente ajeno. Cuando llega la temporada navideña al CCB, Abel invita a su familia a las pastorelas, pero el resto del año no lo acompañan a ver teatro, las actividades de su familia involucran más la vida nocturna, los bares, los antros, y cuando hay teatro cabaret, trata de integrarlos porque es un ambiente parecido a lo que ellos buscan.

Cuando se le preguntó si se le brindaban capacitaciones, su respuesta fue muy corta y concisa “nos capacitan una vez al año, para tener trato con el público”, no pudo mencionar en qué consistía la capacitación, o cuánto tiempo duraba, más bien comentó que con el tiempo fue aprendiendo a trabajar con el público y a la vez a lidiar con la carga de trabajo que tienen en temporadas altas.

Abel compartió que hay ocasiones en las que la gente llega y se lleva la sorpresa que no conoce ningún actor, director o nombre de las obras, se dan cuenta que no son obras comerciales o populares, que algunos se quedan y van formando parte de la comunidad del CCB, y otros simplemente no vuelven. Dijo que el público de teatro varía en la calidad de las obras, apuntó que en el actual año 2019 ha disminuido el público de teatro, a pesar de las

¹⁶¹ Las entrevistas se realizaron en diferentes días. María Emiliana, “Entrevista al taquillero Abel González y los técnicos Oscar Macías y José Ignacio Luna”, Centro Cultural del Bosque (23 de noviembre del 2019) 30 min. [La grabación fue recibida por la autora vía Whats app].

promociones que el centro cultural ofrece, a su parecer los precios de las entradas son accesibles. Puntualizó también que el teatro es un espacio de formación, sobre todo para los niños, “el acercamiento del público infantil y juvenil es algo que tendría que seguirse cultivando, ya que el teatro permite explorar sensaciones y genera reflexión.”

Por otro lado, los técnicos de iluminación y tramoya, José Ignacio Luna Álvarez y Oscar Macías, respectivamente, compartieron que su llegada al centro cultural fue debido a propuestas de sus familiares. A Oscar lo llamó un compadre de su padre para trabajar como tramoyista y que con el tiempo fue aprendiendo. José, es técnico de luz gracias a la formación de su padre, que es la segunda generación en su familia que es técnico, lo considera como algo familiar, ya que cuando era niño observaba lo que hacía su padre en eventos y teatros. Su padre se jubila y José toma la plaza en el 2010 para trabajar en el CCB.

Ambos tienen derecho a ocho boletos con descuento del setenta y cinco por ciento. Es decir que tienen más oportunidad de ir a ver teatro que las personas que trabajan en el área administrativa, quienes sólo cuentan con dos boletos. En ocasiones esos boletos no se utilizan porque no participan como espectadores “ordinarios”, su trabajo es ver todas las obras y no les interesa volverlas a ver desde otro ángulo. Quizá si no estuvieran tantas horas en el teatro, habría posibilidad de ir a verlas o de invitar su familia, pero ellos prefieren hacer otras actividades, porque es agotador volver al teatro, que es el lugar en donde pasan la mayoría de sus vidas. Incluso no pueden formar parte de los cursos de capacitación porque deben atender su labor en el teatro, no hay horarios que les permitan asistir a los cursos, por lo tanto se pierde esa parte de preparación.

Comentaron también que observan una falta de discurso en las obras, “les hace falta renovarse, tener chispa o más ingenio.” El tramoyista Oscar Macías, quien lleva trabajando veinticinco años, se considera un espectador exigente, y menciona que lo que recuerda más es el nombre del director y no de la obra, también piensa que el teatro realmente es entretenimiento, que así lo percibe. También se pregunta por qué hay tanta gente que decide formarse en el ámbito artístico, si observa que no es una profesión que genera buenos ingresos. Ambos mencionaron que quieren estar más tiempo con sus familias pero que el trabajo de técnico o tramoyista es tan exigente que no les permite disfrutarlas.

También se realizaron entrevistas a personas que tienen la función del acomodo de público¹⁶² como el señor Santiago Serrano, quien llegó a Bellas Artes solicitando empleo para el área de mantenimiento y limpieza, mencionó que fue ascendiendo con el tiempo, luego a gerente del área y ahora como acomodador. Contó que su trabajo no es en un mismo espacio, sino que es rotativo, tanto puede ser en el Palacio de Bellas Artes, como en otros teatros como el Jiménez Rueda, Isabela Corona y los del complejo cultural del CCB. Lleva veintiséis años trabajando, y dentro de esos años el director que más le agrada es Claudio Valdés Kuri. Se reconoce como un espectador exigente, si no es de su interés o de su agrado una obra, él sale de la sala sin ningún remordimiento, también señala que son raras las ocasiones en las que comparte con su familia las idas al teatro, porque su domicilio se encuentra lejano de las áreas de teatros.

Explicó que no hay capacitación para los acomodadores, que las mismas circunstancias los orillan a aprender. Apunta que, si existieran cursos de apreciación artística o de trato con el público, sin duda lo tomaría, ya que se considera una persona interesada en ampliar su conocimiento y que su trabajo le agrada mucho, pero que si tuviera más herramientas lo valoraría más.

El teatro, para Sergio Serrano, es algo necesario para la vida, sentarse a escuchar y ver una propuesta es estar presente. Le parece importante también que los niños se contagien del arte teatral, es importante tener ese hábito porque así se puede ver la vida de manera diferente. “Hace veinte años se llenaba de gente, las obras ahora les falta algo, les falta incluir al público, antes había mucho público. Los jueves hay un poco más. Hace falta que den un mensaje, obras muy raras, el público se aburre.”

Reconoce que se siente parte de las compañías que llegan a montar una obra, que su trabajo también es un elemento importante porque es quien recibe al público, se siente comprometido con lo que sucede en cada función de teatro y cuando los directores lo saludan y lo reconocen, se siente satisfecho con su trabajo.

¹⁶² Tania Chirino, “Entrevista a Sergio Serrano, Isela Luna Calderón y Mónica Jazmín Méndez Segura”, Centro Cultural del Bosque (14 de diciembre del 2019) 50 min. [La grabación fue recibida por la autora vía Whats app].

También se entrevistó a Isela Luna Calderón y a Mónica Jazmín Méndez Segura, quienes aclararon la diferencia entre el trabajo del receptor y el acomodador. Mencionaron que el trabajo de receptor consiste en pedirle a los espectadores sus boletos, mientras que el acomodador los guía a sus asientos. Esta labor también es rotativa, por lo tanto, cuando tienen oportunidad de ser acomodadores, pueden ver las obras que se están presentando, si es que hay espacio en la sala para ellas.

Ambas tienen diecisiete años trabajando en el CCB así como también en diferentes programas de teatro escolar, como ejemplo en las instituciones del Instituto Mexicano de Seguro Social (IMSS). Supieron del trabajo por familiares, posteriormente hicieron entrevistas y quedaron seleccionadas.

Reiteran la misma información, que no reciben capacitación de atención al público, únicamente primeros auxilios y rutas de evacuación. También están interesadas en cursos de apreciación o alguno que les brinde mejores herramientas para atender a la gente que llega al teatro, la mayoría de su labor ha sido intuitiva. Ellas se sienten comprometidas con su trabajo y desearían saber más acerca de lo que implica trabajar en un teatro, porque en ocasiones la gente les pregunta acerca de la elaboración de los montajes y ellas desearían saber, pero no tienen las herramientas para responder.

Ambas muestran interés por el teatro y las obras, reconocen que el mejor público es el público infantil, observan que éste aprecia más las obras que los adultos, una de ellas mencionó que también está interesada en trabajar con niños con discapacidad. Se sienten orgullosas de formar parte de una institución cultural, porque se sienten parte de ella, así como de cada montaje que se encuentra en el CCB. “Trabajar en una institución es muy bonito porque nos ven como parte de lo que ofrece el centro cultural”.

Relataron que consideran que el teatro sí es importante para la vida, que es un medio para externar emociones, lo notan en la gente cuando sale del teatro, emocionada o reflexiva. Comentaron que la gente también les agradece a ellas y eso las satisface profundamente, se sienten muy honradas de que la gente las felicite, porque eso quiere decir que las ven como parte del equipo creativo. No creen que el teatro sea solo un pasatiempo, sino un medio necesario, sobre todo para los niños.

Consideran que ha disminuido la asistencia a las obras teatrales, que incluso hay programas que permiten tener un acceso al teatro más económico, pero que la gente no se entera porque no se les hace difusión a dichos programas.

En general las respuestas de los colaboradores entrevistados muestran un gran compromiso con su trabajo, anhelando mejor preparación. También consideran necesario el teatro como parte de la formación de niños y jóvenes. Esto muestra que su aportación en el territorio teatral es indispensable, por lo tanto tendrían que existir caminos para que sus aportaciones sean más completas y eso permita una mejor funcionamiento no sólo del centro cultural, sino de las relaciones con creativos y espectadores.

3.4 Coordinación de atención al público y gerente de taquilla del Centro Cultural Tijuana

Las entrevistas que se realizaron en el Centro Cultural Tijuana¹⁶³, las pude realizar de manera presencial. Lo cual permitió tener acceso a hablar con el coordinador de atención al público José Luis Martínez Estrada, quien ha trabajado en el Centro desde que tenía diecinueve años. Su historia por este centro cultural comenzó cuando trabajaba de guía en el Museo de las Californias. Para él siempre ha sido importante pertenecer al CECUT porque lo considera un sitio emblemático, lo mencionó como “un lugar muy concurrido para la población tijuanaense”. También contó que su contacto con la institución no sólo fue cuando solicitó trabajo, sino que desde que era muy pequeño, las instalaciones lo sorprendían. “Me gustaba la arquitectura, y pensaba ¿qué se sentirá trabajar aquí?”

La primera vez que aplicó para un puesto laboral, fue en mayo de 2007, vio la publicación en el periódico *El Mexicano*, dejó solicitud pero no lo contactaron, después en noviembre del mismo año volvió a aplicar y desde ese momento comenzó a formar parte de la institución que de niño y adolescente admiraba. En el mes de diciembre cumplió doce años trabajando en el centro cultural. Uno de sus principales objetivos era trabajar para la población tijuanaense y sobre todo para los públicos infantiles.

José Luis relató que antes de ingresar al Centro, no tenía conocimiento de teatro, lo único que tenía de referente eran los espectáculos que la televisión le presentaba, con artistas de

¹⁶³ Alejandra Anzorena, “Entrevista a José Luis”, Centro Cultural Tijuana, (6 de diciembre del 2019) 24 min. [Vía móvil].

telenovelas. La primera vez que tuvo contacto con obras locales, se dio cuenta que abordaban otro tipo de temas, y que las actuaciones no eran sobre actuadas, fue algo inusual para él. “Recuerdo mucho una obra que se llamaba Edipo Güey, una adaptación de Edipo Rey, yo no tenía referentes literarios o de dramaturgia. Había un compañero Víctor Satarain él estudia literatura y él fue quien me mostró a Sófocles y a otros dramaturgos antiguos”.

Después fue asignado como edecán, de esa manera se les dice a los acomodadores, para teatro escolar. Se quedaba a ver las obras de compañías locales, encuentros de dramaturgia, aprovechaba todas las oportunidades que le brindaba su trabajo para poder acercarse al arte teatral. Decía que como espectador se confrontaba con lo que los actores planteaban, cada vez crecía su interés y su conocimiento por el teatro, notaba que los temas le generaban emociones, el teatro conceptual era más acorde a la realidad, “algo sucedía en mí”.

Recuerdo la obra de *Minotastasio y su familia*, una obra infantil que relataba el mito del Minotauro de una forma diferente y yo no podía terminar de entender lo que veía porque no tenía las herramientas para profundizar. También recuerdo el primer monólogo que vi. Me impresionó mucho como una sola actriz, sin ayuda de una gran iluminación, utilería, escenografía, podía capturar la atención del público, caracterizando situaciones muy profundas. Me sentí muy conmovido, y esa era una sensación que no había experimentado en otras obras de teatro.¹⁶⁴

José Luis reconoció que se ha vuelto más selecto con las obras que decide ir a ver. Otro punto que comenta, ahora como coordinador de atención al público, es que los nombres de las obras no son recordados porque los nombres son complicados y difícil de recordar, además de que el público recuerda más los nombres de los artistas, de las compañías, o de los directores, que el propio concepto de las obras.

Identifica también que existen espectadores que están más interesados en que se les vea asistir al teatro, que su asistencia es realmente por compromiso social que por una necesidad personal. “Documentan su ida al teatro con la famosa *selfie*, pero realmente no parece interesarles en los absoluto el teatro, es una excusa para socializar.” El público que

¹⁶⁴ Alejandra Anzorena, “Entrevista a José Luis”, Centro Cultural Tijuana, (6 de diciembre del 2019) 24 min. [Vía móvil].

más nos interesa a nosotros como centro cultural, es el público joven que emerge de las universidades, es un público menor pero muy comprometido con las compañías locales y con el desarrollo del teatro en su ciudad.

Conforme pasa el tiempo, José Luis, comenzó a notar los ajustes que la institución hacía para atender cada vez mejor al público, ya que éste iba incrementando así como también los habitantes de la ciudad de Tijuana.

En el 2014, el CECUT colaboraba con una compañía externa, una compañía de edecanes que se les pagaba por sus servicios, en las diferentes actividades del centro cultural. Después se hizo un balance, para ver si se seguía contratando esa compañía o que más bien, la institución contratara edecanes por parte de CECUT. Se decidió abrir una plantilla de edecanes, y comenzaron a darse cuenta de las necesidades que tenía que cubrir el personal que atendiera al público, porque sabían que iban a recibir diferentes tipos de público. Personas con discapacidad, niños, adultos mayores, personas sordomudas, norteamericanos, así como también a los migrantes que se quedaban en la ciudad de Tijuana.

Se les daba entonces distintas capacitaciones: reanimación cardiopulmonar, primeros auxilios, evacuación y resguardo, contingencia, manejo de extintores, lenguaje de señas, atención a personas con discapacidad, entre otras. También se les enseñaba que formar parte del equipo de edecanes implicaba liderazgo y trabajo en equipo, por lo tanto también se les capacitaba en ese aspecto. Las capacitaciones las gestiona el departamento de Recursos Humanos, cada seis meses, para que no se olvide lo aprendido, y también para brindarles actualizaciones.

Uno de los públicos que a José Luis le parece vital para el CECUT, es el público infantil, ya que, a su parecer, es uno de los que aprecian más el trabajo del artista. Le parece importante la formación de apreciación teatral para los más pequeños, pero también aboga que exista un discurso distinto en las obras teatrales, no tan moralista, “pienso que el discurso de las obras teatrales debería reformularse”. Comentó que sería maravilloso que alguna compañía formulara un proyecto en el que se enseñara cómo funciona un proceso de montaje teatral, o la elaboración de la dramaturgia, el proceso del actor, etc. Explicó que de esa manera, las familias y los niños podrían tener un mejor conocimiento de la mecánica teatral, y de esa manera la visión de los espectadores a la hora de acercarse a una obra de teatro, sería distinta y valorarían más el trabajo de los implicados en una presentación teatral.

José Luis, nombró a dos compañías que, en su opinión hacen contacto con la gente local, Tijuana Hace Teatro y Teatro en el Incendio. Tanto por el lado de formación de públicos, como el acercamiento a discursos muy crudos, ambas compañías le exigen al espectador estar presente, y afirma que eso es lo que necesita la gente de Tijuana, enfrentarse y reconocerse. “El teatro es performático, liberador, el teatro tiene muchas ventajas, puedes ver a alguien vivo interpretar algo, no a través de ningún otro medio, está ahí y eso te recuerda que estás vivo. El teatro nos permite expresar algo que quizá no queremos decir, es necesario para entender a los demás, a ti mismo, contribuye al espíritu”.

José Luis, terminó relatando su trayectoria en el CECUT, narró que desde el 2007 al 2013 fue guía de recorridos y atención al público en diferentes áreas del centro cultural, eso permitió que mucha gente lo conociera, ya lo reconocía la gente de prensa, los artistas, los espectadores, eso lo hacía sentir formar parte de algo importante. Del 2013 al 2018, pasó a ser responsable del área de recorridos, manejaba la logística de los recorridos de teatro escolar, así como también recibía los pagos de las escuelas. En febrero de 2019, lo seleccionaron como coordinador de atención al público, y coordinación de edecanes, lo cual ha sido un trabajo que lo tiene muy complacido y satisfecho, ya que él conoce las necesidades que tienen los colaboradores de esa área.

Finalizó la entrevista comentando que considera que habría que hacer un equilibrio entre la cantidad y la calidad de la oferta cultural y el movimiento de gente en el CECUT. Afirmó que hay que mejorar la atención después de que el espectador termina de asistir a los eventos culturales. “Debe de haber un tiempo para que los artistas puedan hablar con el público, en ocasiones se piensa más en la cantidad que en la calidad del encuentro. No sucede nada si entran 10, 000 niños al CECUT si realmente uno o dos se quedaron con una experiencia más completa de lo que se les ofreció”.

Reconoció también que, en la actual dirección, la Dra. Vianka, ha impulsado el teatro local, ofreciéndolo al público de manera gratuita los fines de semana, pero que hace falta el diálogo con el espectador, observa que para el público los encuentros con los artistas se vuelven significativos. “El número no habla, sería maravilloso un registro para saber qué opina el público, que se archive algo y no sólo los números. Saber qué está pasando con el espectador”.

La oportunidad de entrevistar al gerente de taquilla¹⁶⁵, Edgar Sepúlveda, se presentó el mismo día, así que también se pudo dialogar con él y la entrevista tuvo lugar dentro de la sala de espectáculos. A Edgar en el 2010 le ofrecen el puesto de cajero de taquilla del CECUT. Comentó que de niño, al igual que José Luis, acudía al centro cultural junto con sus compañeros de escuela, así como también formo parte del cuerpo de docentes de un colegio que también promovía las idas al CECUT.

“La primera vez que conocí la sala de espectáculos me sorprendí porque no sabía que Tijuana tenía este tipo de espacios. Fui a un ensayo de la sinfónica de Baja California y quedé impactado.” Cuando Edgar comenzó a trabajar, a los veintiún años, se dio cuenta que no tenía tanto conocimiento de lo que brindan los espacios culturales, y que conforme pasaron los años fue invitando a su familia a distintas actividades. Incluso a familiares o amigos que vienen de visita de otros estados, Edgar les presume el lugar en donde trabaja y se siente honrado de mostrar todo lo que el CECUT le puede brindar al visitante, de esa manera contagia y promueve el espacio cultural emblemático de Tijuana. “Ahora promuevo la cultura en mi familia, a partir de que estoy acá. Nuestras actividades estaban fuera del CECUT. A las personas que vienen a visitarnos también los llevamos al CECUT para presumirlo”.

Otro de los puntos que Edgar recalcó en la entrevista, fue la oportunidad y el apoyo que brinda el CECUT para que sus trabajadores tengan mejores oportunidades laborales, no sólo en el centro sino también por fuera. Ya que mencionó que los mismos compañeros de trabajo y el ambiente laboral, los estimula e impulsa a que se preparen mejor académicamente. Si el empleado se encuentra estudiando una carrera, puede pedir un horario flexible para que siga estudiando sin dejar a un lado sus horas de trabajo, es decir que sus ocho horas laborales se pueden distribuir para que el empleado pueda continuar con su formación académica.

Recuerdo que cuando yo entré, yo ya le tenía miedo a mi jefa en ese entonces, porque siempre me preguntaba, si ya iba a empezar una carrera y yo siempre le decía que después, hasta que por fin entré a estudiar a la UABC, la licenciatura en Mercadotecnia y me di cuenta que fue gracias al impulso en el mismo ambiente laboral. Como nuestros horarios son rotativos, se pueden conceder permisos, y

¹⁶⁵ Alejandra Anzorena, “Entrevista a Edgar”, Centro Cultural Tijuana, (6 de diciembre del 2019) 27 min. [Vía móvil].

puede recuperar las horas que pides. Entre todos nos ayudamos. Incluso el CECUT mismo nos comunica si hay becas y ahorita yo estoy aplicando para una. Ojalá me la den.¹⁶⁶

Por otro lado, Edgar también compartió su experiencia de una de las capacitaciones que vivió cuando comenzaba a trabajar en el CECUT. La capacitación tuvo lugar en el Hotel Pueblo Amigo¹⁶⁷, la persona que la impartió era una licenciada en turismo, lo cual daba un enfoque muy particular, ya que los empleados del CECUT no eran los únicos en esa capacitación, también asistían empleados de hoteles y restaurantes de la ciudad de Tijuana. La capacitación daba herramientas para atención al cliente de manera muy completa. Nombró otra que tuvo lugar en el mismo centro cultural, la cual consistía en establecer vínculos entre los mismos empleados, con dinámicas y juegos para liberar las tensiones con las que se enfrentan en el trabajo. La capacitación cerró brindándoles a los asistentes la idea de hacer sentir bienvenido a todo aquel que llegara al CECUT.

Yo le transmito eso a los nuevos cajeros. Debemos entender que nosotros somos la primera cara que ve la gente, y que debemos de ser muy amables con los visitantes. Ellos son los que nos eligen, a pesar de que tienen otras opciones para invertir su tiempo, debemos valorar que nos eligieron a nosotros y debemos de hacerlo sentir que tomó una buena decisión. Debemos hacer su experiencia grata. Desde que entre al estacionamiento le demos la bienvenida y cuando se van también.¹⁶⁸

Edgar, mencionó que las capacitaciones son muy recurrentes y que no sólo se tocan temas de atención al público, sino también atención entre los colaboradores. Él como supervisor es consciente que también el buen trato entre colaboradores propicia un ambiente laboral más eficiente, y que gracias a eso el trabajo se logra de mejor manera, porque ese buen trato se contagia a los visitantes. “Hay compañeros que tienen buena chispa, ellos dan la atención

¹⁶⁶ Alejandra Anzorena, “Entrevista a Edgar”, Centro Cultural Tijuana, (6 de diciembre del 2019) 27 min. [Vía móvil].

¹⁶⁷ Uno de los hoteles más antiguos de Tijuana y el que está más próximo a la línea fronteriza.

¹⁶⁸ Alejandra Anzorena, “Entrevista a Edgar”, Centro Cultural Tijuana, (6 de diciembre del 2019) 27 min. [Vía móvil].

personalizada, a veces vienen a visitarlos a ellos. Se vuelve algo más personal y no tan laboral”. Lo que Edgar percibe del CECUT, como institución cultural, es un espacio de oportunidades culturales y de educación. Opina que al tijuanaense le gusta mucho involucrarse con el arte en general, lo ve asistir al teatro, a los eventos de música, de pintura y también observa que el CECUT le abre las puertas a las compañías locales.

“El arte de una región habla mucho de los habitantes, de lo que les gusta ver y lo que hay para ofrecerles. La gente que se acerca a las instalaciones culturales se queda. Yo he observado que hay gente de la tercera edad que pasan sus días en el CECUT, hacen amigos y se vuelven parte de la comunidad del CECUT”.

Después de las conversaciones con distintos colaboradores en ambas instituciones tanto el Centro Cultural del Bosque como el Centro Cultural Tijuana, es notorio el compromiso que todos tienen respecto a sus trabajos y al espacio en donde están. La territorialidad responde a la construcción de memoria de los colaboradores en los centros culturales, esta construcción se va formando con el tiempo y significa que el trabajador forma parte del territorio cultural, y que es un miembro vital del desarrollo del mismo. Sería importante atender al colaborador, como lo que es, un elemento que propicia un ambiente más asiduo de las actividades culturales.

La atención de las instituciones culturales hacia sus colaboradores debería ser una prioridad, esto no se puede lograr si se le sigue viendo como un empleado que no está interesado en su compromiso social con el espacio en el que trabaja, o que más bien habita.

3.5 El valor convivial

La ausencia es tan llamativa que provoca desconcierto y por lo tanto movimiento. La ausencia de públicos en México, quizá despierte otras estrategias que movilicen a la comunidad teatral a cambiar su manera de relacionarse con los espectadores, de manera particular y no pensar en ellos como una masa andante. Vislumbrar al público no es una tarea de conquista, es una práctica y un ejercicio relacional, que implica tiempo, observación y paciencia.

El asunto de retiro de públicos ocasiona temporadas cortas, transformaciones de espacios, que antes estaban destinados al teatro pero que se van convirtiendo en lugares para

otras actividades; pérdidas económicas y una gran preocupación entre todos los involucrados en el ámbito teatral.

Quizá vaya siendo momento de equilibrar las propuestas estéticas que son importantes para los creadores de proyectos escénicos, con lo que el espectador real necesita. Este último planteamiento no se refiere al cumplimiento de expectativas del público, sino a un vínculo social y político del contexto que viven tanto los creativos como el espectador.

Cuando se menciona al “espectador real”, me refiero a aquel que paga el boleto para poder acudir a la cita que le ofrece el colectivo teatral. Es verdad, que el creador siempre está acompañado de un espectador ideal imaginario, quien siente, percibe y observa el acontecimiento teatral tal y como el creador lo planea. Pero éste no aparece en las funciones, el espectador no puede sentirse comprometido con lo que el creador quiere decir, el espectador es un colaborador que también es creativo y que al sentirse provocado con la experiencia termina de construir el acontecimiento teatral.

Este ejercicio de colaboración creativa no puede suceder en el espectador, si éste no tiene suficiente contacto con el teatro, si no ha ejercitado el “músculo” de la percepción estética, y menos si no hay suficiente información y divulgación de las artes escénicas en su entorno. No le es posible involucrarse en algo que es desconocido.

Gonzalo Vicci Gianotti menciona en su texto de *Pensar los públicos*¹⁶⁹, que nuestra contemporaneidad exige analizar las formas y mecanismos de las artes escénicas en relación a la cotidianidad. Es decir ¿desde dónde está mirando el espectador?

Por ejemplo, en las ciudades como Tijuana y la Ciudad de México, hay actividad generalmente las 24 horas, por lo tanto, las ciudades se convierten en un relato, drama y espectáculo. Este exceso de teatralidad se encuentra no sólo en los espacios recreativos y de entretenimiento, también durante las actividades de la vida diaria como lo son la escuela, el trabajo, el comercio, el transporte. Y todavía más en los años actuales (desde el 2004 con la creación de Facebook), en el que las redes sociales vuelven pública la vida privada, eso sin mencionar los programas de televisión, las noticias vistas como espectáculo, o los *reality shows*.

Toda esta espectacularidad y teatralidad en diferentes sectores hace que existan diferentes escenarios posibles para la mirada del espectador. Las bases estéticas ahora están

¹⁶⁹ Gonzalo Vicci Gianotti, “Pensar los públicos de teatro”, 12.

más relacionadas con las redes sociales como Facebook, Tumblr, Youtube, Instagram, series de Netflix, conciertos con producciones espectaculares, videos musicales y otras expresiones de la cultura masiva. Esto no quiere decir que el teatro necesite buscar estrategias para competir con todo lo que ahora se presenta en la vida del siglo XXI, porque entonces estaría entrando en la dinámica de la saturación con la que el ser humano convive diariamente.

Lo más importante es recuperar la idea de que el teatro ha sido liberado para poder ser un espacio de encuentro excitante a través de propuestas que rompan la modorra de la cotidianidad, y de la propia saturación mediática, por medio de la fabricación de mundos imaginarios... mediante propuestas estéticas que pongan a discusión las certezas perdidas o los sueños más imposibles... Las ausencias que se perciben en los espacios teatrales quizás sean señales de la poca vitalidad que encuentra el público en el teatro actual. El público no ha encontrado en el teatro aquello que le permita reencontrarse consigo mismo o vivir la vida de otra manera.¹⁷⁰

El teatro es un espacio social, es un territorio, en donde se pueden encontrar ciertas verdades, satisfacciones y también diversión. Un territorio en el que se pueden modificar los tiempos, es un espacio de libertad.

El habitante de una ciudad, como lo son Tijuana y la Ciudad de México, muchas veces suele perderse entre el movimiento caótico y desafiante. El teatro ofrece ser un territorio de resguardo, de pausa, un espacio en el que se permitan realizar las búsquedas del individuo en el mundo, de sentidos de placer y de reencuentro. Para los que tienen contacto con él ya sea porque decidieron hacerlo parte de su formación educativa, de su trabajo, de su vida, conocen lo que implica involucrarse o de alguna manera lo van descubriendo, reconocen que el teatro es un espacio colectivo en el cual se contagian emociones a la hora de la creación o de la organización para un proyecto escénico. ¿El público tendrá consciente que dentro de su labor creativa, también hay comunidad?

El público interviene en una zona de experiencia y subjetividad, habita el espacio y se deja afectar por él. Se habló anteriormente que todos aquellos que producen para la escena,

¹⁷⁰ Lucina Jiménez, *Teatro y públicos, el lado oscuro de la sala*, 109.

directores, dramaturgos, técnicos, actores, están en continuo encuentro, y que todas las decisiones que se toman, repercuten en la manera en cómo resultará el acontecimiento teatral.

Lo mismo sucede con los espectadores, el encuentro no es solamente en el momento en el que éstos toman asiento, sino desde la llegada al recinto teatral o a la sala, en la fila para la compra del boleto, en el encuentro con los acomodadores, así como también en la espera del acontecimiento que siempre genera expectativa.

Dubatti, plantea que en el comportamiento convivial¹⁷¹ se genera un principio de integración y acuerdo, en el que existe un contagio, afectaciones, reacciones a distintas velocidades e intensidades. Por esas razones no se puede pensar en el público como una masa homogénea y monolítica, porque cada vez que se enfrenta al acontecimiento teatral reacciona distinto.

También se puede decir que durante el convivio, el espectador forma parte de una práctica de cuerpos presentes, en el que se exige proximidad y que además así como una obra artística el convivio también se vuelve irrecuperable, la experiencia sucede pero no es perdurable, se desvanece. Esta experiencia se queda fuera del marco lingüístico de la semiótica, está sujeta a los límites de la percepción y sensación de cada individuo. El investigador argentino, clasifica las maneras del comportamiento convivial, algunos ejemplos son:¹⁷²

-El de conjunción: responde como totalidad de alto grado de homogeneidad en una misma dirección, como lo son los aplausos o risas generalizadas.

-De control: entre ellos generan mecanismos para mantener la armonía convivial y el acatamiento de ciertas reglas. Las llamadas a silencio con las que los espectadores se reprenden entre sí.

-De delegación: Cuando un espectador acepta subir al escenario para que la función siga en curso. Cuando surgen representantes encargados de llevar adelante ciertas manifestaciones colectivas.

Estos comportamientos, según el autor, están condicionadas por cuatro variables principales que son: el contexto socio-histórico del presente, que engloba lo que ocurre social, económica

¹⁷¹ Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro 1*, 69.

¹⁷² *Op. Cit. Teoría y práctica del teatro comparado*, 70.

y políticamente con relación al tiempo en el que se presenta el acontecimiento teatral, el espacio teatral, que incluye las reglas y convenciones dependiendo del lugar, la poética teatral, que influye en el comportamiento de los presentes dependiendo de la temática y el tipo de obra que sea (cómica, para niños, etc.), y a la composición cultural de cada campo teatral, que se refiere a lo que cada uno es, culturalmente hablando, es decir su régimen de experiencia y competencias culturales.

Esta última al igual que la primera, son las que deben estar más presentes en las investigaciones de carácter teatral, así como también en los procesos creativos, de gestión y de divulgación. Ya que involucran el grado de experiencia y percepción con el que cuenta el espectador de manera particular. De esta manera será más sencillo ofrecerle al espectador espacios de reflexión, de formación y circulación de información teatral.

El valor convivial yace en la fuerza que éste tiene dentro de la conformación del hecho escénico teatral. El teórico teatral argentino menciona que en Argentina, la grandeza de su teatro está en la intensidad y la pasión de sus espectadores, que sus convivios no se fundan en rutinas de la actividad cultural sino en el deseo y en la vocación de salud.¹⁷³ ¿Qué pasa en México? ¿Cuánta atención se le presta a los comportamientos conviviales?

3.6 Espacios de diálogo con el espectador/Ciudad de México y Tijuana

No se puede pensar en una investigación completa del teatro mexicano si no se la ha prestado atención a sus convivios. El espectador es aquel que está viviendo junto con el artista la experiencia estética, es una fuente muy valiosa de información que debería estar documentada de alguna forma. Los testimonios, su participación, el encuentro con la pieza artística, esos también son datos que necesitan documentarse, porque además no hay manera de recuperarlos, se pierden porque son volátiles, igual que el hecho teatral.

Y ¿si se piensa que una compañía se involucra con su público después o antes de las representaciones? Después de las funciones o de un temporada teatral, los artistas ¿con quién celebran? Los creadores de escena, así como los críticos teatrales, no pueden desatender a aquel que también forma parte del hecho teatral. La observación convivial tendría que ser un

¹⁷³ *Op. Cit. Filosofía del teatro 1*, 83.

ejercicio de crítica fundamental, ya que no se asiste al acontecimiento poético por separado. El espectador forma parte de la poética del espectáculo, por lo tanto hay que poner atención a los comportamientos conviviales.

El teatro requiere una concentración de voluntades, un estado de diálogo de dos o más personas que se reconocen a partir de una división de trabajo y de un principio de colaboración mutua, y que se transforman en compañeros en el encuentro convivial y a través de la producción y la expectación de la poésis. Ésta opera como poética vincular. En el teatro no hay entonces solipsismo posible: los dos hacen pan para comerlo juntos. No hay teatro sin compañía.¹⁷⁴

Algunas instituciones de la Ciudad de México y Tijuana, se han dedicado a formular programas para el espectador, de esa manera es como han decidido involucrarlo, dándole un trato “preferencial”, a través de entradas gratuitas a las funciones de teatro o descuentos, otros han generado espacios para el diálogo abierto con el espectador. Algunos de estos programas siguen vigentes algunos otros ya no se realizan.

Como por ejemplo la ya mencionada *Escuela de Espectadores*¹⁷⁵ que era un espacio coordinado por el periodista y director Bruno Bert y la crítica Luz Emilia Aguilar Zinser, en el que se hablaba de una obra teatral que se presentaba en el Centro Cultural del Bosque. Este espacio aparecía en la cartelera como una invitación para el espectador, tenía una periodicidad de dos veces al mes, los días lunes a las siete de la noche. Se ofrecía primero hablar de una obra que fuera propositiva, en el que los espectadores pudieran compartir sus opiniones y con la ayuda de los críticos ir apropiándose de un lenguaje teatral para expresarlas, convirtiendo las sensaciones en ideas; después los artistas se integraban y así era posible generar un diálogo que enriquecía la visión tanto de los espectadores como de los artistas.

Bruno Bert, en una entrevista vía correo electrónico, comentó un poco del desarrollo de esta Escuela del espectador y de las razones por las cuales no continuó el proyecto.

¹⁷⁴ *Op. Cit. Filosofía del teatro 1*,159.

¹⁷⁵ Realización CCB, Yuliana García, Pedro Frutis, CCB- Entrevista- Bruno Bert, CCB INBA, Ciudad de México, 2011, 4.30 minutos. [tipo]: <https://www.youtube.com/watch?v=3Guz6mMn5BY> [Consulta: 23 de octubre 2019].

La escuela del Espectador la creamos con Luz Emilia Aguilar Zinser a consecuencia de una incitación al respecto del propio Dubatti en una tercera o cuarta invitación que le hiciera a México. La difusión corrió primero por cuenta del INBA dentro de sus actividades habituales, y así se mantuvo más o menos doce años, pero también en el boca a boca y un espacio en internet que manejamos aparte y que generó como una especie de “club” de alrededor de 30 personas que venía a prácticamente todas las funciones e incluso co-programaban los materiales a analizar. Con ellos se trabajó muy bien, se repartían libros de teatro, se regalaban algunas entradas y sobre todo el INBA nos proveía en cada sesión de café y galletas, elementos indispensables para generar el clima de “convivio” que tanto mencionaba el propio Dubatti. Duró alrededor de 12 años y se cortó porque yo intenté ampliarla llevándola a los teatros independientes lo que cuadruplicaba el trabajo. Eso aumentaba los costos. Para probar los resultados trabajé a costó mínimo anterior durante seis meses. Luego todos estuvieron muy contentos pero no había más presupuesto que el ya empleado. Contesté que era el momento de ocupar mi tiempo de manera distinta. El diálogo con el espectador es muy importante, en el teatro sólo hay dos protagonistas: el actor y el espectador. Lo demás puede ser enriquecedor pero finalmente es prescindente.¹⁷⁶

Dentro de los programas que todavía siguen vigentes están *El Aula del Espectador de Teatro UNAM* que es coordinado por, Luis Conde, Didanwy Kent y Rosa María Gómez Martínez, bajo la dirección de Jorge Dubatti. Este proyecto tiene como propósito extender la experiencia del público por medio de la reflexión teórica sobre el quehacer teatral. Se revisan los montajes que son producidos en Teatro UNAM, no es necesario que el espectador haya visto los montajes, aunque es más enriquecedor si éste ya los conoce. El coordinador que lleva la sesión desglosa los elementos teatrales que se observan en las puestas en escena, después se les invita a los creadores a charlar acerca del proceso para llegar al montaje y entonces se le pasa el micrófono al espectador quien puede hacer preguntas o dar opinión acerca del montaje que se esté revisando.

La propuesta del Aula es crear un espacio de diálogo, apertura a nuevos conocimientos y sentidos; de disfrute, disponibilidad y amigabilidad con el hacer teatral, de

¹⁷⁶ Alejandra Anzorena “Entrevista a Bruno Bert”, (12 de diciembre de 2019), [vía correo electrónico].

aprendizaje y despojamiento de prejuicios...El Aula trabaja para el advenimiento de un nuevo espectador, con otros saberes y competencias, acorde a los desafíos de la cultura actual y de la gran tradición del teatro mexicano. ¹⁷⁷

La periodicidad del Aula, es de seis a ocho sesiones por semestre, en las cuales se agendan generalmente los días miércoles pero no tiene una temporalidad definida por semanas, ya que depende de la organización de producciones de Teatro UNAM, y los espacios en los que se realizan son El Foro Sor Juana, El teatro Juan Ruíz de Alarcón y el teatro Santa Catarina, el espacio que se designa para llevar a cabo el Aula, varía por su disponibilidad.

Otra proyecto vigente que también tiene como objetivo involucrar al espectador es *El espectador crítico*¹⁷⁸, es coordinado por Luz Emilia Aguilar Zinser en el Teatro La Capilla, este espacio también es gratuito y abierto al público en general. En éste, se analizan diversas puestas en escena presentadas ahí en el Teatro La Capilla, cuando terminan funciones los interesados en el análisis de la obra, se trasladan al recinto de Madrid 13 en donde se realiza una charla del montaje para después realizar un debate, coordinado por Luz Emilia. Los interesados en participar en estas sesiones se comunican a través de un correo electrónico, además de tener la oportunidad de formar parte de la sesión, reciben promociones especiales para la entrada a las obras participantes. “El propósito de dicha actividad se centra en contribuir a la formación crítica de los espectadores teatrales, así como romper el silencio de la butaca y formar parte activa del convivio.” ¹⁷⁹Todos los anteriores ejemplos de acercamiento con el espectador suceden en la Ciudad de México.

También Tijuana se ha involucrado con el espectador a través de proyectos como *Escuela de Espectadores*¹⁸⁰ que es una iniciativa de la compañía teatral Tijuana Hace Teatro. La Escuela nace en el 2010 y todavía sigue vigente. El principal interés de Jesús Quintero y Ramón Verdugo, fundadores de la compañía y del proyecto, es brindar entradas para los montajes que se llevan a cabo en la ciudad de Tijuana, a aquellos que quieren involucrarse

¹⁷⁷ “Teatro UNAM”, Teatro UNAM, Consultado 27 octubre, 2019. <http://www.teatrounam.com/aula-del-espectador/>

¹⁷⁸ “Cartelera de teatro”, Gina Fierro, Consultado 23 de octubre, de 2019. <https://carteleradeteatro.mx/2017/el-espectador-critico-intenta-romper-con-el-silencio-del-publico-en-la-butaca/>

¹⁷⁹ *Op. Cit.*

¹⁸⁰ Alejandra Anzorena, “Entrevista a Ramón Verdugo”, Teatro Las Tablas, Tijuana, Baja California, (14 de enero 2019), 16 min. [Grabación vía móvil].

en el teatro, después abrir espacios para dialogar e intercambiar opiniones acerca de las obras a las cuales se tiene acceso. Se abre una convocatoria cada año en el mes de enero y se les invitan a aquellos que quieran vivir la experiencia de ser espectadores de teatro durante todo un año, se pide una carta de motivos y se seleccionan veinte espectadores por año.

La selección consiste en un muestreo en el que se consideran perfiles, edades, ocupaciones para que cada año sean personas de diferentes espacios de la ciudad que enriquezcan la experiencia y el diálogo. Se seleccionan veinte personas a las cuales se les brindan boletos para que asistan a las obras y se les convoca a una reunión cada mes para hablar de las obras que fueron a ver. En ocasiones se invita a algunos creadores a participar en el diálogo, pero no siempre es así, la Escuela de Espectadores, se ha planteado como un laboratorio de recepción o un programa de apreciación, en el que se acompaña al espectador, brindándole herramientas para que obtenga un lenguaje teatral que les permita disfrutar mejor los montajes.

Tijuana Hace Teatro tiene convenio con instituciones como el Centro Cultural Tijuana, el Instituto Municipal de Arte y Cultura Tijuana, el Centro Estatal de Artes Tijuana, Teatro Rubén Vizcaíno de la Universidad Autónoma de Baja California, por mencionar algunas. Estas instituciones obsequian los boletos para los becarios y en ocasiones se brindan también descuentos para acompañantes de los becarios.

A partir del año 2014 se volvió un proyecto binacional, en el que también se unieron instituciones de Estados Unidos, sobre todo aquellas en San Diego, California, y eso permite ahora que los becarios también tengan acceso a visitar otros recintos teatrales, ver otras propuestas escénicas y tener un intercambio ideológico, cultural e idiomático muy enriquecedor.

La Escuela de los Espectadores ha tenido un gran apoyo por parte de la comunidad tijuanaense, y ahora es uno de los proyectos más esperados cada año por el público, ya que algunos de los testimonios de antiguos becarios relatan que la Escuela ha sido un apoyo para algunos de ellos en su vida cotidiana. Algunos mencionan obtener una mejor comunicación en su vida laboral, más apertura a otros temas que antes no formaban parte de su ideología, y eso para los creadores del proyecto es muy enriquecedor y motivante.

Los espacios que permiten el diálogo son espacios necesarios, no sólo en el ámbito artístico, sino también en el político, social, económico, educativo, de salud. Poder estar frente a otro y escuchar abre otros caminos, permite que otras ideas transiten.

Los proyectos que brindan un espacio para que el espectador dialogue, son proyectos que deben preservarse, cultivarse y difundirse. Tanto en la Ciudad de México como en Tijuana hay interés en involucrarse de manera más íntima con el espectador. Los modelos que cada institución ha formulado han sido bien recibidos por el público, ya que hay una necesidad de interacción con el hecho escénico y también lo hay en ampliar el conocimiento hacia las artes escénicas. Hay muchos observadores silenciosos pero interesados, quizá sólo es cuestión de que el teatro, con estos proyectos, siga provocando, ahora desde las butacas.

El territorio teatral puede ser visto como un espacio fronterizo siempre y cuando se piense a la frontera como un espacio de reflexión. Las fronteras están hechas para traspasarlas, el teatro también. Y la manera en como uno se puede involucrar más allá de la compra de un boleto, es a través del diálogo. Poner mi subjetividad frente a otro para dialogar, ser receptivos ante las diversas maneras de ver al mundo.

Por otro lado, también hay programas que forman comunidades de una manera distinta. Aquellos que ofrecen descuentos o entradas a funciones especiales, en el que el espectador se vuelve un socio o se le conoce como un aficionado del teatro. Como lo es por ejemplo el proyecto de *Entusiastas UNAM*.¹⁸¹ Éste consiste en crear una comunidad que gustan de asistir y disfrutar las obras de teatro UNAM. Se les invita a funciones exclusivas y a ver las puestas en escena antes que nadie, como un grupo de clientes *premiere*, que también tiene acceso para conversar de manera directa con algunos creadores en pláticas que se organizan al final de las funciones. Por lo tanto, además de ser convocados a puestas en escena, la invitación se extiende a charlas, cursos y conferencias, así como también se tiene contacto con ellos, a través del correo electrónico, para compartirles la cartelera cultural. Se les pide una reseña o una crítica después de que ven la obra en la cual se les regaló el boleto, para que se logre una comunidad comprometida y que dé seguimiento a los eventos teatrales.

¹⁸¹“Teatro UNAM”, Teatro UNAM, Consultado 27 octubre, 2019. <http://www.teatrounam.com/entusiasta/>

Para el proyecto “Gente de Teatro” se pone en práctica algo similar. Los asistentes que cuentan con la tarjeta *Gente de Teatro* tienen la posibilidad de pagar dos boletos de cuarenta y cinco pesos cada uno, esto provoca que los espectadores visiten con frecuencia el Centro Cultural del Bosque y se involucren en las otras actividades del centro. Esto ya se había explicado con más detalle en el capítulo dos, pero era importante también mencionar este proyecto, que todavía se ha pensado modificar para que sea más efectivo, así como también se ha considerado tejer redes entre los espectadores y el propio Centro Cultural del Bosque.

Todas estas iniciativas forman territorios para los espectadores. De esta manera ellos van construyendo una comunidad más sólida y más numerosa, en la cual aparecen otras necesidades a la hora de su crecimiento. Si se piensa en el teatro como un territorio, en el que éste va tomando forma gracias a la relación entre sujetos que conviven en un mismo espacio, y que van construyendo un lugar en el que se sienten acogidos, escuchados y provocados, esto desata otro tipo de despertares para las otras áreas que también colaboran para que suceda el acontecimiento teatral.

3.7 El acompañamiento del espectador fuera del recinto teatral

La construcción del territorio involucra no sólo a artistas, técnicos y espectadores, sino también a críticos, investigadores, gestores, docentes del ámbito teatral. El teatro puede ser visto como un espacio que todo el tiempo se construye, porque involucra gente que piensa distinto, que propondrá diferentes cosas, que viene de diferentes formaciones y lugares.

El ser humano atiende su propia territorialidad cuando se siente perdido, necesita ensimismarse, volver a sí, consigo. El teatro es un espacio habitable que permite la reflexión y reconocimiento. Un espacio que no puede ser visto como un territorio único, sino como aquel que provoca la creación de muchos otros.

Uno de los obstáculos de fondo radica precisamente en la ausencia de conceptualización que permita entender al espectador como un agente activo, partícipe de la creación

teatral. En cambio, el espectador recibe un tratamiento de simple consumidor y objetivo de las todavía incipientes estrategias de mercadotecnia.¹⁸²

Se tendría que ir considerando cada vez más el trabajo de visualizar las particularidades que pueden tener los espectadores y no imaginarlos como una masa andante. Así como entender que el trabajo de un creador también involucra pensar de qué manera convocará al público real y no sólo esperar la llegada del espectador ideal. Al igual que, el gestor debe considerar que la difusión no es un trabajo que sea solamente responsabilidad de las instituciones.

Los públicos de teatro no existen *per se*, la gente no se vuelve en automático público de arte, ya que eso requiere una práctica continua de interacción con el objeto o el acontecimiento estético. Además, el público lo conforman personas con intereses y formaciones distintas que no se sentirán atraídos por una obra escénica de manera automática, sólo porque ésta comenzó a existir. Como lo menciona Lucina Jiménez, los públicos no existen de manera natural porque la percepción de cualquier individuo sólo puede aprehender aquello para lo que está preparado.

Ahora, retomando la idea del espectador del acontecimiento teatral, cuando la función termina, podría ser prudente preguntar ¿cuáles son los espacios que permiten el diálogo con el espectador? ¿Se le dan herramientas que le permiten entender más a fondo el acontecimiento teatral? ¿Es mejor o más seguro tener al espectador sólo con el papel del consumidor? Un espectador crítico enriquecería la dinámica para la construcción de proyectos escénicos. La mirada que se encuentra a la distancia brinda otro tipo de ayuda, confronta el acontecimiento teatral con el proyecto escénico ideal del creador. El compromiso del acompañamiento del público también comprende una serie de acciones que lo acerquen primero a asistir al teatro, a llegar al espacio. El hecho de que los espectadores busquen actividad teatral, que asistan, que participen, que opinen, son situaciones que resultarán de la práctica de sus asistencias al teatro.

La mayoría de los espectadores que no tienen ningún tipo de relación cercana con el ámbito teatral, no recuerda con claridad los nombres de los creadores, o de la compañía que realiza la obra escénica. Es decir, que no hay seguimiento de la trayectoria de algún grupo de creadores, por lo tanto, el público termina consumiendo diferentes espectáculos, pero sin

¹⁸²Lucina Jiménez, *Teatro y públicos, el lado oscuro de la sala*, 169.

terminar de conectar con uno en específico. Esto provoca una circulación de públicos pero no una construcción de ellos, es decir no hay un cuidado, una atención, una cultivación, porque las dispersiones son incontrolables y por lo tanto el espectador es poco reconocido.

Quizá lo que haga falta es comenzar a proponer senderos para las y los espectadores. Es verdad que en el país, existen distintos medios de divulgación y editoriales que publican material teatral, como lo es la revista de Paso de Gato, Máscara, Teatro sin Paredes, Libros de Godot, Escenología, Escénica, Gala Teatral, Tramoya, Espacio Escénico, las ediciones del Milagro y Teatro La Capilla, así como también las de CONACULTA. Pero finalmente, las personas que se interesan por este tipo de publicaciones son nuevamente gente inmersa en el gremio teatral, y alguno que otro curioso interesado en las artes escénicas.

¿De qué manera se puede construir material para el espectador? En donde se sienta convocado y llamado, en donde se muestre por ejemplo, información básica de lo que implica un proceso de montaje, uno que se esté presentado en una institución o que esté en temporada; así como también se pueda mostrar el proceso de un proyecto escénico y todo lo que implica; preparación de los actores, montaje de luces y sonido, preparación de la utilería, como una especie de invitación al espectador para entrar al “backstage”.¹⁸³ También se podrían incluir en la publicación los nombres de los diferentes teatros en el país, nombres de investigadores, teatrólogos, dramaturgos, la trayectoria de los técnicos, acomodadores, taquilleros, productores y no sólo de directores y actores. Secciones que muestren qué es lo que hace un dramaturgista, y por qué son necesarios, así como todas las otras áreas. Realmente volver colectivo al teatro, invitar al espectador a que pregunte.

Por otro lado, los involucrados en las artes escénicas también pueden buscar aliados en sectores de la sociedad que permitan la apertura de públicos, como por ejemplo el sector educativo.

Este sector puede volverse un gran apoyo para la formación de públicos, porque tiene las herramientas para abrir espacios de diálogo con las artes. La apertura para que los estudiantes de varios niveles se acerquen a procesos creativos, como las artes visuales, dancísticas, musicales o teatrales, implica primero un compromiso con las autoridades educativas. Es importante que éstas conozcan los alcances que tiene, para que de esta manera se invierta en su desarrollo y así implementarlo en las aulas o en los planes de estudio. La

¹⁸³ Esta podría ser una labor para el dramaturgista.

educación artística implica primero un interés por querer acercarse al hecho estético y después una formación. Pero este interés tampoco es automático, sino que resulta de una serie de invitaciones y provocaciones para que suceda.

El juego es una actividad que se realiza con frecuencia en las primeras etapas de la niñez, conforme va pasando el tiempo se va perdiendo la capacidad de expresión y de contemplación, todo se vuelve automático y rutinario.

La educación artística y el desarrollo de los potenciales creativos y expresivos son la gran asignatura pendiente de una gran mayoría de la población. Sólo de niños tenemos la oportunidad de estar en contacto con el cuerpo, con la parte lúdica y onírica del ser humano, pareciera que conforme se crece y se socializa, las facultades generadoras se ensanchan a costa del empobrecimiento de nuestra capacidad de soñar, jugar y crear.¹⁸⁴

Lo que menciona Lucina Jiménez, es un factor que tiene que ver también con la escasa consciencia corporal, el poco juego lúdico y, en ocasiones, la nula creatividad artística que existe en el ambiente laboral, educativo a nivel licenciatura, posgrados, salvo los involucrados en carreras artísticas. La importancia de lo ya mencionado, no sólo funciona para un fin productivo, sino que también podría ser una ruta de aprendizaje en donde estas tensiones se dirijan, se transmuten en experiencias creativas lúdicas, que propicien un mejor desarrollo en las actividades laborales o académicas. Por lo tanto, la educación artística es todavía un camino pendiente. Sin ésta, es más difícil la formación de públicos y lo es todavía más un acercamiento más profundo con el espectador.

Existen instancias cuya principal función es promover y difundir el quehacer artístico, como lo son las instituciones gubernamentales, privadas y asociaciones civiles, como se ha dicho anteriormente. Éstas son focos para que el espectador se acerque y pueda participar en eventos escénicos, musicales, literarios, entre otros. Por lo tanto, las decisiones de las autoridades de centros culturales, como las del CECUT o el CCB, son las que determinan qué tipo de propuesta escénica es apoyada. Son éstas las que marcan las pautas, determinan los esquemas de programación, producción y la manera de difusión, así como también son

¹⁸⁴ Lucina Jiménez, *Teatro y públicos, el lado oscuro de la sala*, 251.

las que permiten la apertura de espacios no sólo para la escena, sino también para el diálogo, publicaciones, entre otras actividades ligadas al campo teatral.

Por eso es necesaria siempre una transparencia en los procesos de selección de montajes, coloquios, proyectos, para que no queden dudas que se presten a suposiciones, las cuales afecten la reputación de las instituciones. Finalmente son ellas quienes pueden ayudar a motivar proyectos y acciones de creadores o compañías que estén interesadas en la formación de públicos. Las decisiones de estas instituciones son las que afectan o ayudan a que suceda una verdadera conformación de territorio colectivo.

La distribución de recursos para la producción y difusión de las obras o proyectos escénicos, no debería basarse solamente en preferencias derivadas de la experiencia del gestor, directivo o productor con cierta compañía o artista escénico. Es por eso que la formación crítica es tan importante, sobre todo para aquellos que están inmiscuidos en el ámbito artístico, ya que, sin una distancia y un pensamiento crítico, la circulación de proyectos sólo sucede para unos cuantos “afortunados”. ¿De qué manera se puede tejer redes teatrales que alcancen o que se expandan, si siempre se tratan a los mismos? La comunicación entre instituciones de la misma ciudad, de otros estados es vital para que exista una verdadera colectividad a nivel nacional. Quizá no son suficientes los congresos, coloquios, y encuentros porque nuevamente los asistentes a estos son los mismos involucrados en el ámbito teatral, ¿el espectador puede participar también en estos? ¿Se le puede dar un espacio para que también dialogue en las mesas de congresos y coloquios? ¿Puede ejercer una crítica?

Otro agente que forma parte del apoyo para creadores y proyectos escénicos, son las becas y los estímulos económicos. Éstos legitiman ciertas propuestas, ayudan a promoverlas y facilitan su difusión. Estas herramientas abren caminos para que los creadores tengan acceso a diferentes espacios y puedan compartir su propuesta escénica, así como también permiten la interacción con distintos públicos. Abren paso para que el creador investigue y produzca propuestas escénicas más arriesgadas o con un contenido estético distinto, ya que cuenta con el apoyo económico para hacerlo.

El tema de las becas y los estímulos¹⁸⁵ necesita profundizarse más, sobre todo los procesos de selección y los resultados de proyectos que contaron con este apoyo. Pero este

¹⁸⁵ Algunos ejemplos de becas y estímulos son: FONCA, EFITEATRO, MEXICO EN ESCENA, Fundación BBVA, entre otras.

proyecto de investigación no podrá ahondar más en el tema, porque amerita una búsqueda más exhaustiva, que en este momento excede los propósitos de esta investigación. Lo que sí es necesario es mencionar que los proyectos beneficiarios de estos estímulos, también forman parte de la tarea de creación de públicos, de su formación, cuidado y atención. Pensando en esta interacción, no de manera superficial, no solamente con el aplauso anónimo, sino con los foros de preguntas, de diálogo, de apoyo, brindándole al espectador herramientas para que se confronte con el hecho escénico y los creadores también con la opinión de los espectadores.

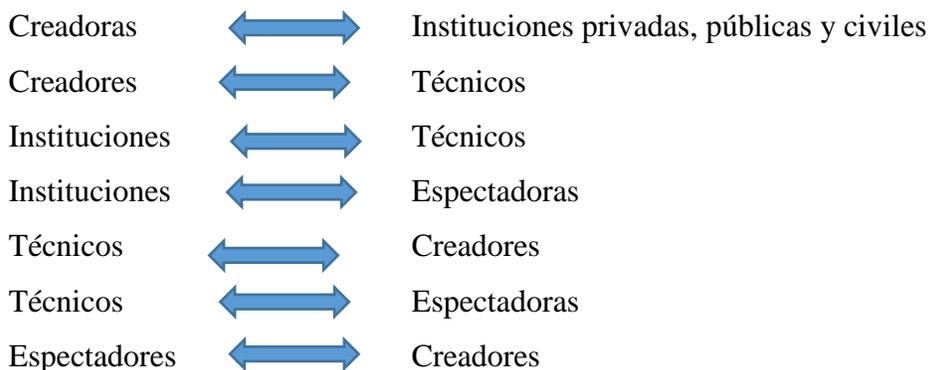
Si el creador aleja a la comunidad, mediante sofisticadas propuestas, propósitos estéticos que sólo algunos conocen o sólo ellos mismo conocen, esto sólo causará desinterés por parte del espectador, sobre todo si el creador no brinda apoyo a que éste se sienta incluido. En ocasiones sucede que el espectador piensa que no es apto y que por su falta de conocimiento no puede disfrutar de una pieza escénica, por lo tanto, opta por alejarse del teatro, y esto genera no sólo una baja de recursos económicos, sino también de oportunidades que permitan un diálogo enriquecedor. No quiere decir que se piense en el espectador como un agente que no puede colaborar o preguntar, pero si tampoco se le brinda la oportunidad para hacerlo, lo que provoca es un público silenciado y por lo tanto un territorio teatral incompleto.

Es importante mencionar que el 2 de abril del 2020, la Secretaría de Cultura informó que todos los fideicomisos que administra se extinguirán, incluidos los que financiaban al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) y al Foprocine. En un comunicado, la SC explicó que el Fonca “será incorporado a la estructura orgánica de la Secretaría de Cultura.”

“Se extinguen los fideicomisos; la SC absorberá el Fonca” *La Jornada*. 18 abril, 2020. Consultado 20 septiembre, 2020. <https://www.jornada.com.mx/2020/04/18/cultura/a02n1cul>

3.8 Tejer el territorio teatral

La construcción de un territorio teatral, como se ha dicho, implica el establecimiento de relaciones entre personas que puedan comunicarse y transformarse recíprocamente.



Trabajar colectivamente implica respeto, acuerdos y escucha. Las estrategias que cada área conoce y lleva a cabo, no funcionarán en su totalidad si no hay una atención hacia el otro. El teatro no sólo existe a la hora de la función o los estrenos, el teatro sucede desde el planteamiento o la construcción de ideas. Las herramientas con las que cuenta un técnico son necesarias para la realización de las propuestas del creador, así como la institución es requerida por el creador para que el espectador llegue y se sienta atendido antes, durante y después del acontecimiento teatral.

La búsqueda de públicos es importante y debe dejar de pensarse como una necesidad de llenar salas. Quizá vaya siendo momento para que, a la par de la creación de espectáculos se piense en proyectos de formación de públicos. Ésta puede ser una invitación para las compañías o creadores artísticos.¹⁸⁶ Plantear que, a la par del proceso de creación escénica, se piense en herramientas para la espectadora.

¹⁸⁶ Existen compañías que sí han logrado establecer ese vínculo con el espectador antes o después de las funciones. Por ejemplo el Colectivo Eutheria durante sus temporadas teatrales con la obra *Vine a Rusia porque me dijeron que acá vivía un tal Antón Chéjov*, montaban una serie de exposiciones en el lobby de los distintos teatros en los que se presentaban, con el objetivo de que el público conociera el proceso creativo del colectivo así como también lo hacía formar parte del universo de la obra mostrando referentes, fotografías, frases que se mencionan en la obra o que también eran importantes para el colectivo. Otro elemento era un “libro de sueños” en donde se le invitaba al público que escribiera sus sueños. Todo el material fue evolucionando ya que todas las temporadas eran distintas, así como también lo eran los espectadores.

Esto implica también otro tipo de apoyos para los creadores, en donde las instituciones tendrían que actuar de manera colaborativa con ellos, proporcionando herramientas de gestión como: el diseño de carteles, impresiones, invitaciones a distintos espacios, como escuelas, universidades, empresas, orfanatos, asilos, fábricas, entre otros. Por lo tanto, se podría pensar en la planeación de visitas a estos lugares por parte de alguna institución o de las propias compañías; realizando visitas concurrentes y periódicas, para que de esa manera sea una construcción de públicos mucho más atendida.

Es urgente una profesionalización de la gestión cultural en las artes escénicas. La mirada no sólo debe ver los espacios teatrales como consagrados y convencionales, sino también como puntos de encuentro funcionales. Esta investigación no tiene como prioridad hablar del tema de la autogestión como artistas, o de estrategias de difusión o gestión de proyectos teatrales; pero en el camino, fue notorio que al hablar de centros culturales y de espectadores, necesariamente entraba la posibilidad de tocar el tema. El trabajo de la gestión permite que existan comunidades que perduren, que se transformen, no podemos pensar en el teatro o en la experiencia teatral como acontecimientos hechos sólo para el gusto del artista, o del propio gremio. Habría que poner atención cuál es el alcance que están teniendo las creaciones escénicas y qué impacto existe en el público. El territorio teatral se debe pensar también como espacio de creadores/habitantes/gestores.

El problema en la sociedad contemporánea de México, es que los creadores están saturados y presionados por la búsqueda de recursos para su subsistencia, que no pueden atender las cantidades de proyectos en los que están y mucho menos producir nuevos. Como lo menciona la actriz Francia Castañeda:

Los artistas estamos preocupados por hacer gestión de nuestros proyectos, además algunos nos dedicamos a la tarea administrativa, que implica hacer llamadas, correos, imprimir propaganda, diseñar carteles, entre otras. En ocasiones el cansancio es debido a las tareas de gestión, que la mayoría del tiempo no sabemos hacer desde el principio y aprendemos conforme pasa el tiempo. Sabemos que un actor, por el simple hecho de serlo, no va a atraer público sólo por presentarse. No nos sentimos atendidos por las instituciones que ya están establecidas, sino que hay una serie de retos que hay que cumplir para tener quizá una oportunidad de presentación; y lo más preocupante es que los nuevos foros o los espacios

alternativos también siguen esos mismos modelos fallidos, en vez de crear los propios.¹⁸⁷

No se puede propiciar un espacio para espectadores adecuado, si los mismos creadores adolecen de cuidados básicos y personales como un seguro médico, por ejemplo. Conforme pasa el tiempo el cuerpo del creador se desgasta y termina sin ningún apoyo económico del cual sostenerse. Al mismo tiempo, en un equipo de trabajo no puede seguirse normalizando la idea del artista guerrero capaz de trabajar a pesar de sus circunstancias personales, que eso implica las familiares y las de salud. El teatro no puede tener cuerpos incompletos, porque entonces eso es lo que brindará, creaciones incompletas.

Por otro lado, si el trabajo de gestión y de producción son actividades que el actor, director o dramaturgo terminan realizando, porque las circunstancias del país en general es lo que propician, habrá que poner atención entonces a la profesionalización y formación completa de estas áreas, como asignatura obligatoria en las escuelas artísticas del país, como primer paso.

Existe también un desequilibrio en la manera en cómo operan ciertas instituciones con el trabajo de los creativos.¹⁸⁸ Es alarmante y continuo, se atrasan los pagos a compañías que realizan espectáculos, así como también aquellos que participan en festivales. De esta manera es muy difícil que se concreten otros proyectos, debido a fallas de los mismos espacios teatrales o al poco apoyo de las instituciones en el tema de gestión.

En el año 2018, entró a la presidencia Andrés Manuel López Obrador, quien anunció un recorte económico a la cultura¹⁸⁹, que ha resultado ser otro punto en contra de la

¹⁸⁷ Alejandra Anzorena, “Entrevista a Francia Castañeda”, Ciudad de México (25 de abril de 2019), 120 min. [Grabación vía móvil].

¹⁸⁸ “Cultura/El Universal.” Alida, Piñón, consultada 30 de septiembre, 2020. <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artistas-llevan-8-meses-sin-pago-de-cultura-cdmx?fbclid=IwAR3kFZH9-YVDbxLHRzVdJIPM9IvSCOgqNBPJrs14a48FNZHx3Jw69D0ulOI>

“Movimiento de los trabajadores sociales/cultura”, La izquierda de México, Consultado 30 de septiembre, 2019. http://www.laizquierdadiario.mx/No-vivimos-del-aplauso-trabajadorxs-del-arte-denuncian-a-la-Secretaria-de-Cultura-por-falta-de-pago?fbclid=IwAR2-bV4r-joKpuk_5SqXwhpEHvc6MeWcUUinzdIdQ-mjQ4bsg3av1q5RTfc

¹⁸⁹ “El Economista”, Gutiérrez, Vicente, consultado 30 de septiembre, 2019. <https://www.economista.com.mx/arteseideas/AMLO-propone-1000-millones-menos-a-Cultura-20181216-0038.html>

propagación de proyectos escénicos y de otras áreas artísticas. Esto ha propiciado el cierre de centros culturales, disminución de propuestas teatrales, rezago de públicos y menor visibilidad a la importancia de la educación artística.

Si no hay un interés de acercarse a la población, de ofrecer espacios de diálogo, de colaboración del espectador, seguirá siendo muy difícil que las artes escénicas en México proliferen. A pesar de los esfuerzos exhaustivos de las creadoras o de las demandas hacia las instituciones, si la generación de públicos no se atiende, la idea del territorio teatral seguirá siendo incompleta.

En el teatro, se necesitan cuerpos que colaboren, que estén presentes. Un grupo de habitantes no se convierten automáticamente en espectadores. El habitante cuenta con una territorialidad, la cual involucra su lugar de origen, su manera de ver el mundo, de relacionarse con otros, su adquisición de expresiones idiomáticas, sus gustos culinarios, etc. Entender la relación de los habitantes de una ciudad, un pueblo, una comunidad es una de las cosas que debería ser crucial para las artes escénicas, ya que éstas trabajan con el cuerpo y para otros cuerpos.

Si el teatro implica convivio, acompañamiento, será entonces necesario generar compañía no sólo en las salas o en la escena propiamente, sino en sectores educativos, familiares, sociales y desde luego en sectores que se especializan en la difusión, promoción y gestión cultural, así como en el gremio teatral.

Tijuana y la Ciudad de México, como ciudades híbridas, como espacios de llegada, se van transformando debido a la circulación de cuerpos provenientes, muchas veces, de diferentes estados, países, ciudades o pueblos. Estas dos ciudades en específico reciben personas que llegan de manera temporal y también a las que deciden quedarse.

Por ejemplo, el cuerpo de un habitante que se relaciona con la ciudad de Tijuana, tiene contacto con el universo fronterizo, el idioma inglés, la cercanía con la frontera; el intercambio de culturas de migrantes como lo pueden ser los coreanos, los haitianos, los salvadoreños, los venezolanos, cubanos, etc. La transformación de la ciudad involucra la fusión de gastronomía, la mezcla de costumbres, las expresiones idiomáticas, entre otras.

“El País”, Marcial Pérez, David, Consultado 30 de septiembre, 2019.
https://elpais.com/cultura/2018/12/19/actualidad/1545253199_039490.html

En el caso de la Ciudad de México, los cuerpos se desplazan a una gran velocidad, se trasladan de un espacio lejano a otro diariamente, reconocen que en una misma zona pueden existir diferentes matices. La riqueza de habitantes que llegan a la Ciudad, permite la apertura de distintos espacios educativos, de entretenimiento, gastronómicos, museos, entre otros.

En ambas ciudades, la variedad de culturas, de costumbres se vuelve notoria y abre paso a distintos caminos. Quizá haga falta pensar en los espectadores, primero como habitantes de su mundo cotidiano, de sus relaciones interpersonales y después como receptores, agentes de escucha y participantes de la experiencia teatral.

Cuando un cuerpo se relaciona con cierto espacio, es porque ha construido vivencias y de alguna manera se siente comprometido con ellas. Las personas todo el tiempo conviven con diferentes lugares, que con el transcurrir del tiempo se vuelven significativos. De esta manera, si se ha dicho que el teatro puede construir territorios, podrían buscarse formas para lograr un acompañamiento en colectivo con los espectadores, y no sólo pensar en ellos cuando “todo esté listo”.

Ciudades como Tijuana y la Ciudad de México, pueden ser espacios ideales para la formación de públicos. Debido a la variedad de gente que las habita, lo cual pueda ser una herramienta para la apertura de diálogo entre habitantes. Tanto Tijuana por su particularidad fronteriza, como la Ciudad de México por su inmensidad demográfica y todo lo que eso implica. Será importante replantear al teatro como un espacio para entender al otro, aquel que es totalmente diferente a mí pero que habita en el mismo lugar que yo. Pensar en la desterritorialización para la conformación de un territorio ideal, el teatro como un espacio de segundas oportunidades.

Es por eso que los centros culturales de las ciudades podrían ser espacios en donde se piense en la territorialidad de los espectadores. Esto podría permitir la apertura de proyectos para la formación de públicos, así como también para la construcción de actividades que acerquen las artes escénicas a distintas poblaciones.

Cultivar al teatro, implica pensar en él como un arte que potencia la compañía y el compromiso con el otro. La vibración de los espectadores es el movimiento que es urgente atender. Así como también la manera en cómo están sonando esos cuerpos, a qué velocidad, por qué motivos. Las espectadoras y los espectadores, en su sentido resonante, como parte del colectivo escénico, como elementos territoriales.

CONCLUSIONES

La conformación del territorio teatral implica caminos mucho más amplios que solamente los que están relacionados con la creación del acontecimiento escénico. El interés de observar a los centros culturales como espacios para el encuentro de espectadores permitió localizar otras vías de investigación que fueron útiles para completar su estudio, como lo fueron las entrevistas a técnicos, acomodadores, gestores culturales y taquilleros. Sus voces merecen ser escuchadas y registradas, ya que pueden ser de gran ayuda para puntualizar datos acerca de los recintos teatrales y de los propios centros culturales.

Otra manera en la que se pudo constatar la importancia de los centros culturales como el Centro Cultural del Bosque y el Centro Cultural Tijuana, es que, gracias a ellos, sus ciudades fortalecen senderos para el crecimiento de actividades escénicas, formación de públicos y espacios para el crecimiento de artistas locales. En el caso de Tijuana, por ejemplo, el CECUT permitió que la ciudad fuera vista no sólo como una sede mercantil, sino también como una frontera receptora de distintos habitantes, abierta a diversas propuestas artísticas y trabajando en la construcción de una identidad bajacaliforniana.

Habría que poner especial cuidado en el fortalecimiento de sus comunidades. ¿De qué manera? En la atención hacia el espectador. El hecho de que un centro cultural propicie la apertura de distintos públicos, implica también un compromiso con ellos. Formar un espacio en común lleva consigo establecer relaciones con el otro. Habrá que reconfigurar el trato hacia los espectadores para tener más claridad de cómo convocarlos, y no continuar con la idea de los públicos efímeros, ideales o vistos como números. Esto quiere decir que se podría pensar en formular metodologías para la atención continua, buscar maneras de acompañarlo después de las funciones, coloquios, charlas, festivales, encuentros, etc. Y no sólo con la apertura de más oferta cultural, entregas de volantes, publicidad u otras maneras de mercadotecnia.

Respecto a la hipótesis que plantea este trabajo: *La configuración de los territorios teatrales está determinada por los encuentros y desencuentros que acontecen en los centros culturales*, podría decir que no sólo en los centros culturales se pueden formar estos encuentros, pero que sí pueden ser espacios en los que se pueden configurar territorios

teatrales. Lo que me lleva a mencionar que los alcances de este trabajo pueden aportar tanto en la línea del estudio del espectador como del funcionamiento de los centros culturales.

Las investigaciones que hablan del espectador teatral en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, en su mayoría son respecto a la recepción de las obras, ya sea en espacios no teatrales¹⁹⁰, desde la perspectiva de Grotowski¹⁹¹, también de la relación del espectador con el teatro durante el siglo XX¹⁹², o del espectador como personaje¹⁹³.

En mi caso, decidí colocar al frente de la investigación la figura del espectador como un medio para la formación de territorios teatrales, así como un colaborador que requiere otro tipo de atención después de vivir la experiencia teatral.

Por otro lado, las investigaciones del ámbito teatral que actualmente podrían dialogar con este trabajo, podrían ser *Hacia una metodología para el estudio cualitativo del público teatral. Estudio de caso: Pendiente de Voto*.¹⁹⁴ En donde a pesar de que también el espectador se investiga desde su relación con la obra, se adentra en la percepción del público, así como en su registro y opinión.

Sería interesante, en un futuro, dialogar con los coordinadores de las diferentes “Escuelas de espectadores” que se mencionaron en este trabajo. Así se podría llegar a intercambiar información respecto a las actividades que se han llevado a cabo con el espectador y de qué manera éste se ha desarrollado en cada una de ellas. Además, es importante notar que la mayoría de estos espacios de diálogo surgen en centros culturales.

Las líneas de investigación que me hubiera gustado profundizar son distintas, pero todas complementarían a un mejor entendimiento de la pertinencia del espectador en el territorio teatral. Por un lado, el tema de las becas y los estímulos, ¿de qué manera se relaciona con la formación de públicos? En los espacios de diálogo entre creadores beneficiados ¿se

¹⁹⁰ Paulina, Garnica, *Intervención escénica en espacios no convencionales teatrales y espectadores tomados por sorpresa: bitácora* (dir. Sisu González Ramírez). Tesis de Licenciatura, UNAM, 2015.

¹⁹¹ María Bárbara, Sánchez de la Concha, *La esencia del teatro para lograr la relación espectáculo-espectador según el modelo de Grotowski con El árbol de Elena Garro* (dir. Ruben Paguaga Sandoval). Tesis de Licenciatura: UNAM, México, 1997.

¹⁹² Erandi, Tuero López, *Teatro e ideología: revisión histórica de la relación actor-espectador en occidente hasta la primera mitad del siglo XX* (dir. Martha Julia Toriz Proenza). Tesis de Licenciatura, UNAM, México, 2016.

¹⁹³ David Alberto, Pérez López, *Obra artística ñaeli: el espectador como elemento de la dramaturgia*, (dir. Emilio Suárez Lastra). Tesis de Licenciatura, UNAM, 2017.

¹⁹⁴ Said Antonio, Soberanes Benítez, *Hacia una metodología para el estudio cualitativo del público teatral. Estudio de Caso: Pendiente de voto*. Tesis de Licenciatura: Universidad Veracruzana, México, 2011.

proponen momentos de intercambio con el espectador? , si los estímulos permiten la divulgación y la apertura a nuevas propuestas artísticas, ¿qué seguimiento se está haciendo con esas nuevas comunidades espectatoriales? Por otro lado, los creadores que no cuentan con ningún apoyo por parte del Estado, instituciones, u otras asociaciones civiles, se encuentran en situaciones en donde la carga de trabajo es mayor, ya que además de ocuparse de los procesos creativos, deben buscar ocupaciones que les permitan pagar gastos generales e indispensables para vivir. Esto provoca una desatención a sus cuerpos como artistas, por lo que no pueden abarcar otro tipo de actividades que les permitan profundizar en su quehacer teatral. Como lo puede ser los espacios de diálogo con sus espectadores u otros acompañamientos.

Otro tema que encontré como posible línea de investigación, es la profesionalización de otras áreas que involucran el territorio teatral en las escuelas de arte teatral en el país, como lo puede ser la gestión cultural o el desarrollo organizacional. Es crucial identificar las asignaturas que podrían sustentar una mejor formación de las y los alumnos que en un futuro serán parte del gremio teatral. No podemos seguir pensando que no son temas que nos competen como creadores escénicos. El crecimiento de los centros culturales o la formación de públicos deben ser temas a cargo de gente que entienda lo que implica el desarrollo de un acontecimiento teatral.

Los centros culturales pueden ser vistos como una cartografía de conexiones culturales y artísticas. Me gusta pensar en la idea del mapa porque incita al tránsito, a la construcción y a la búsqueda. Un mapa funciona tanto como herramienta reveladora de lo que existe así como también proyecta lo que todavía no es.¹⁹⁵ Descubro que durante mi proceso hablo de un espectador que transita, pero nunca hablo de uno en particular. Caigo en cuenta que el tránsito que seguí fue el de mi yo espectadora, no de un hecho teatral sino de un descubrimiento territorial.

El trayecto de esta tesis permite encontrar los huecos que hay en la investigación teatral, los cuales han dejado un camino que habrá que observar y poner en discusión. Así pues, dejo abiertas estas inquietudes para todo aquel que quiera tomarlas. Este proceso de

¹⁹⁵ Molina, Víctor, Andrés Hispano, Jorge Luis Marzo, Pedro Soler, Manuel Delgado, Dídac P. Lagarriga, Perejaume, José A. Sánchez, Roger Paez, Fernando Quesada, Roberto Fratini, Óscar Vilarroya, Timothy Mitchell y Juanjo Sáez. *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*, (Madrid: Centro Párraga, Cendeac y Elèctrica Produccions, 1980), 186.

escritura tan íntimo para mí ahora podrá dialogar con otras voces, esperando que las discusiones venideras fomenten principalmente encuentros.

Este texto de investigación está siendo terminado en un momento histórico en el que las relaciones con las otras y otros se han visto limitadas por un virus (COVID-19) que ha producido pérdidas humanas y que ha configurado la manera de estar con el otro. Esta pandemia ha puesto en crisis los canales de creación, las maneras de habitar un espectáculo teatral y nos damos cuenta que el territorio se expande así como también los modos de percepción.

Cuando hablamos de cuerpo en la escena digital, nos podemos dar cuenta que hemos mutado, que hemos cambiado y que nuestro cuerpo aunque no se aproxima físicamente con otra persona, sí experimenta sensaciones a la hora de la interacción. El ruido externo de un video llamada por ejemplo, permite transportarme en espacio-tiempo, ahora viajamos cada vez más rápido, en un momento podemos estar presenciando un conversatorio en Colombia y en otro viendo una pieza escénica en Argentina. Nuestro mundo cambió y tenemos acceso a otros territorios.

Nuestra relación con las espectadoras y espectadores se está reconfigurando. Hablarle a una pantalla nos lleva a reflexionar que quizá así nos veíamos en el escenario, hablándole a un espacio oscuro, a personas “con el micrófono apagado”¹⁹⁶, sin nombres.

La pandemia nos ha hecho extrañar cada vez más los cuerpos físicos, los sonidos, los olores. Nada vuelve a ser como antes, los lenguajes cambian, llegan nuevos algoritmos. Es por eso que es necesario abrir nuestra vista periférica. Hacernos cómplices en el teatro quiere decir compartir la creación y dejarla libre, dejar que se transforme.

La libertad nos permitirá buscar y reconfigurar nuestra relación con las y los espectadores, añadiéndole otros caminos a las cartografías teatrales en las que nos en-contramos.

¹⁹⁶ A partir del 2020, la actividad cotidiana se remitió a video llamadas: clases, reuniones, juntas de trabajo, etc. El micrófono y la cámara han sido nuestras herramientas para hacernos presentes. Si tenemos el micrófono apagado no podemos hablar, no nos pueden escuchar.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

Adame, Domingo *Teatro y teatralidades en México, Siglo XX*. México: ediciones AMIT, 2004.

A. Sánchez, José *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de Gato, 2012.

Bachelard, Gaston *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin, México: FCE, 2ª ed., 1975.

Bourriaud, Nicolas *Estética relacional*. Trad. Cecilio Beceyro y Sergio Delgado, Adriana Hidalgo, Buenos Aires: editora S.A., Córdoba, 2006.

Castellucci, Claudia *Santa Sofía. Théâtre Khmer. Le Manifeste*. France: Les Solitaires Intempestifs, 2001.

Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, *El ombligo de la Luna, México, la ciudad de todos*. México: Gobierno del Distrito Federal, 1999.

Corominas, Joan, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid: Gredos, 1987.

Desgrandes, Flavio, *A Pedagogia do Espectador*, Trad. Maritza Farías Cerpa, São Paulo: Hucitec, 2003.

Diéguez, Ileana *Cuerpos sin duelo, iconografías y teatralidades del dolor*. Argentina: Ediciones DocumentA/Escénicas, 2013.

Diéguez, Ileana *Escenarios liminales*, México: Paso de Gato, colab. Instituto Queretano de la Cultura, Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 2014.

Doat, Jan *Teatro y público*, (Título original: *Entrée du public*, éditions de Flore). Trad. Mina Gondler. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961.

Dubatti, Jorge *Filosofía del teatro I*. Buenos Aires: Autel, 2007.

Dubatti, Jorge *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Autel, 2008.

Dubatti, Jorge *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot, 1ª edición, 2011.

Dubatti, Jorge *Teatro-matriz, teatro liminal, nuevas perspectivas en filosofía del teatro*. México: Paso de Gato, 2017.

Dubatti, Jorge, *Poéticas de la liminalidad en el teatro II*, Perú: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro, 2019.

Galindo, Jesús *La cultura mexicana en los 80's, apuntes de metodología y análisis*, Colima: Universidad de Colima, 1994.

Gamboa de Buen, Jorge *Ciudad de México, una visión*. México: FCE, 1994.

Guzmán Guerra, Antonio *Introducción al teatro griego*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 2005

Jiménez, Lucina *Teatro y públicos, el lado oscuro de la sala*. México: Escenología, 2000

Malinosky, Bronislaw *Una teoría científica de la cultura*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1978.

Molina, Víctor, Andrés Hispano, Jorge Luis Marzo, Pedro Soler, Manuel Delgado, Dídac P. Lagarriga, Perejaume, José A. Sánchez, Roger Paez, Fernando Quesada, Roberto Fratini, Óscar Vilarroya, Timothy Mitchell y Juanjo Sáez. *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*, Madrid: Centro Párraga, Cendeac y Elèctrica Produccions, 1980.

Pavis, Patris *Diccionario del teatro*, (título original: Dictionare du theatre, trad. Jaume Melendres). Barcelona: 3ª edición, Ediciones Paidós Ibérica, 1998.

Ranciére, Jacques *El espectador emancipado*, (trad. Ariel Dilon). Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.

S. Khan, Joel *El concepto de la cultura*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975.

Taylor, Diana *El archivo y el repertorio, La memoria cultural performática en las Ámericas*, (trad. Anabelle Contreras Castro) Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

Trujillo Muñoz, Gabriel *La cultura de Baja California y otros ensayos afines*. Tijuana: CONACULTA, CECUT, 2005.

Tuan, Yi- Fu *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnessota Press, 1977.

Villegas, Juan *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en America Latina*. Argentina: Galerna, 2005.

REVISTAS IMPRESAS

Pawlowski, Tadeusz “El Performance”, *Máscara.*, No. 17-18, (1994). 54-75.

Sedano, Natalia “La escenografía es todo menos permanencia”, *Arquine*, No.90 (2019). 106-107.

TESIS

Garnica, Paulina *Intervención escénica en espacios no convencionales teatrales y espectadores tomados por sorpresa: bitácora* (dir. Sisu González Ramírez). Tesis de Licenciatura, UNAM, 2015.

López Mateos, Fernando *Dinámica de la promoción cultural, el Centro Cultural Tijuana, una modelo de acción*, (dir. Mario Alberto Revilla Basurto). Tesis de Licenciatura, UNAM, 1995.

Pérez López, David Alberto *Obra artística ñaeli: el espectador como elemento de la dramaturgia*, (dir. Emilio Suárez Lastra). Tesis de Licenciatura, UNAM, 2017.

Soberanes Benítez, Said Antonio *Hacia una metodología para el estudio cualitativo del público teatral. Estudio de Caso: Pendiente de voto*. Tesis de Licenciatura: Universidad Veracruzana, México, 2011.

Sánchez de la Concha, María Bárbara *La esencia del teatro para lograr la relación espectáculo-espectador según el modelo de Grotowski con El árbol de Elena Garro* (dir. Ruben Paguaga Sandoval). Tesis de Licenciatura: UNAM, México, 1997.

Tuero López, Erandi *Teatro e ideología: revisión histórica de la relación actor-espectador en occidente hasta la primera mitad del siglo XX* (dir. Martha Julia Toriz Proenza). Tesis de Licenciatura, UNAM, México, 2016.

PONENCIA PRESENTADA EN UN ENCUENTRO O UN CONGRESO

Brzovic Gaete, Vesna. "Los efectos del lenguaje: la performatividad como acto ideológico y el arte como espacio normado". Ponencia presentada en III Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas – ECART, La Plata, 2013.

Recuperado:http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/52097/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

ARTÍCULOS DE PERIÓDICOS EN LÍNEA

"Feminicidios en México crecen 111% en los últimos 4 años". *El Financiero*. 02 de diciembre de 2019. Consultado 20 enero, 2020. <https://elfinanciero.com.mx/nacional/111-mas-feminicidios-en-mexico-en-los-ultimos-4-anos>.

"El exilio republicano español en México: una historia de agradecimiento". *El país*. 28 de marzo de 2017. Consultado 24 enero, 2020. https://elpais.com/internacional/2017/03/25/mexico/1490403751_093048.html

"Destierro y Encuentro. Aproximaciones al exilio latinoamericano en México 1954-1980" *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*. 14 febrero, 2005. Consultado el 29 enero 2020. <http://journals.openedition.org/alhim/363>.

"Se extinguen los fideicomisos; la SC absorberá el Fonca" *La Jornada*. 18 abril, 2020. Consultado 20 septiembre, 2020. <https://www.jornada.com.mx/2020/04/18/cultura/a02n1cul>

ARTÍCULOS EN LÍNEA

Brioso Sánchez, Máximo. "El público del teatro griego antiguo," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 19 (2003): 22-25. [Consultado 28](#)

<https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4723/E1%20P%C3%BAblico%20del%20Teatro%20Griego%20Antiguo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

CITRU, “Cambios paradigmáticos del teatro mexicano siglos XX y XXI” (comp. Arturo Díaz y Gabriel Yépez, ed. Mariana Alatorre). 2013. Consultado 12 de septiembre, 2019. [file:///C:/Users/Windows/Desktop/TESIS/OTRA%20BIBLIO%20\(DUDAS\)/CITRU%20TEATRO%20MEXICANO%20LINEA%20DEL%20TIEMPO.epub](file:///C:/Users/Windows/Desktop/TESIS/OTRA%20BIBLIO%20(DUDAS)/CITRU%20TEATRO%20MEXICANO%20LINEA%20DEL%20TIEMPO.epub)

[Cornago, Oscar](#), “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”, *Telón de fondo*, no.1 (2005): 1-13. Consultado 03 octubre 2019.

<file:///C:/Users/Windows/Desktop/TESIS/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.pdf>

Desgranges, Flávio, “La pedagogía del espectador: los públicos como integrantes del movimiento teatral”, trad. Camila Scudeler. *Asimétrica*, no.13 (2018): 8-17. Consultado 17 octubre, 2019. <http://asimetrica.org/wp-content/uploads/2018/05/Conectando-Audiencias-13.pdf>

Graham-White, Anthony "Ritual" in Contemporary Theatre and Criticism, *Educational Theatre Journal*, 28, No. 3 (1976): 318-324. Consultado: 19 junio, 2019. <https://www.jstor.org/stable/320642>.

López Santos, Antonio. “Rasgos y perfiles del público de Shakespeare” *Las puertas del drama*, no. 44. Consultado, 17 de octubre de 2019. <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-44/rasgos-y-perfiles-del-publico-de-shakespeare/>.

Moya, Paula M. L., “Who We Are and From Where We Speak”, *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 1, no.2 (2011): 80-92. Consultado 26 mayo, 2020. <https://escholarship.org/content/qt2md416qv/qt2md416qv.pdf>

Stern, Tiffany "You That Walk i'th Galleries": Standing and Walking in the Galleries of the Globe Theatre, *Shakespeare Quarterly*, 51, No. 2 (2000): 211-216. Consultado: 19 junio, 2019. <https://www.jstor.org/stable/2902134>.

Tielve García, Natalia, "La ciudad y el arte, los nuevos comportamientos artísticos ante el escenario urbano". *Ábaco*, 2, no. 23, (2000): 114. Consultado: 01 octubre, 2019. <https://www.jstor.org/stable/20796572>.

Vicci Gianotti, Gonzalo, "Pensar los públicos de teatro", *Asimétrica*, no. 11 (2017): 11-17 Consultado 17 de octubre, de 2019. <http://asimetrica.org/wp-content/uploads/2017/11/Conectando-Audiencias-11-Gonzalo-Vicci.pdf>

PÁGINAS WEB

Alida, Piñón, "Cultura/El Universal." Consultada 30 de septiembre, 2020. <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artistas-llevan-8-meses-sin-pago-de-cultura-cdmx?fbclid=IwAR3kFZH9-YVDbxLHRzVdJIPM9lvSCOgqNBPJrs14a48FNZHx3Jw69D0ulOI>

Asociación Almedrón, "Almedrón, una ventana al mundo artístico, cultural y político." Consultado 02 de octubre, de 2019. <https://www.almendron.com/artehistoria/historia-de-espana/edad-antigua/el-teatro-romano/teatro-y-sociedad-en-el-occidente-romano-i/>

Baja California, Gobierno del Estado, "Baja California, Gobierno del Estado." Consultado 12 de septiembre, de 2019. http://www.bajacalifornia.gob.mx/portal/nuestro_estado/historia/transformacion.jsp

Capital Digital, "Capital México." Consultado 15 de julio, de 2019. <https://www.capitalmexico.com.mx/nacional/inba-cambia-a-inbal-es-correcto/>

Cartelera de teatro, “Cartelera de Teatro.” Consultado 20 julio de 2019.
<https://carteleradeteatro.mx/2012/escuela-del-espectador-reflexion-y-debate/>

Centro Cultural del Bosque, INBA, Secretaría de Cultura, “Centro Cultural del Bosque”. Consultado 20 julio, de 2019. <https://ccb.inba.gob.mx/inicio/consultaold/323>

Ciudad de México, “Historia de la Ciudad de México”. Consultado 27 noviembre, 2020.
<http://www.ciudadmexico.com.mx/historia.htm>

Congreso Nacional de Teatro, “4to congreso Nacional de Teatro.” Consultado 20 enero, de 2020. <https://www.congresonacionaldeteatro.mx/>

De Antuñano Maurer, Alejandro “Real estate Market and Style”. Consultado 17 noviembre, 2020. <https://realestatemarket.com.mx/articulos/mercado-inmobiliario/urbanismo/18355-cinco-decadas-de-acelerado-desarrollo-urbano-en-la-ciudad-de-mexico>

Gobierno de México, “Secretaría de Cultura: prensa”. Consultado 28 noviembre, 2020.
<https://www.gob.mx/cultura/prensa/juan-melia-nuevo-titular-del-fondo-nacional-para-la-cultura-y-las-artes-fonca>

Gutiérrez, Vicente, “El Economista.” Consultado 30 de septiembre, 2019.
<https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/AMLO-propone-1000-millones-menos-a-Cultura-20181216-0038.html>

INAFED, “Enciclopedia de los municipios y delegaciones de México.” Consultado 23 octubre, de 2019. <http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM09DF/historia.html>

INBAL “Secretaría de Cultura”, Consulta: 15 de abril 2020,
<https://inba.gob.mx/prensa/10539/julio-castillo-no-intelectualizaba-los-textos-eacutel-los-viv-iacutea-en-carne-propia-juan-crist-oacutecal-castillo>

INBAL, “Secretaría de Cultura.” Consultado 15 de julio, de 2019.
<https://www.inba.gob.mx/prensa/11446/secretaria-de-cultura-da-a-conocer-nombramientos-en-el-inbal>

INBAL, “Secretaría de Cultura.” Consultado 15 de julio, de 2019.
<https://www.inba.gob.mx/ConoceInba/Directores>

INEGI, “INEGI.” Consultado 20 de octubre, 2019.
<https://www.inegi.org.mx/app/indicadores/#tabMCcollapse-Indicadores>

La izquierda de México, “Movimiento de los trabajadores sociales/cultura.” Consultado 30 de septiembre, 2019. http://www.laizquierdadiario.mx/No-vivimos-del-aplause-trabajadorxs-del-arte-denuncian-a-la-Secretaria-de-Cultura-por-falta-de-pago?fbclid=IwAR2-bV4r-joKpuk_5SqXwhpEHvc6MeWcUUinzdIdQ-mjQ4bsg3av1q5RTfc

Luis Roberto “Tapatalk”, , Consulta: 15 de abril 2020.
<https://www.tapatalk.com/groups/recordaresvivir/biografia-de-julio-castillo-t193.html>

Materiales de Lengua y Literatura, “El Público”. Consultado 28 noviembre, 2020.
http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/HISTORIA_LITERATURA/TEATRO_BARROCO/elpublico.htm

Marcial Pérez, David, “El País.” Consultado 30 de septiembre, 2019.
https://elpais.com/cultura/2018/12/19/actualidad/1545253199_039490.html

Mercawise, “Mercawise.” Consultado 20 de octubre, 2019.
<https://www.mercawise.com/blog/estudios-de-mercado/van-los-mexicanos-al-teatro/>

National Geographic, España, “National Geographic.” Consultado 02 de octubre, de 2019.
https://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/el-coliseo-de-roma_6685

Negrete, Portillo Rafael, “Mito, Revista cultural”. Consultado 28 noviembre, 2020.
<http://revistamito.com/ayer-y-hoy-de-nuestro-espectador/>

Ortiz Zuñiga, Laura, “Expansión en alianza con CNN.” Consultado 20 de octubre, 2019.
<https://expansion.mx/tendencias/2019/03/27/el-teatro-es-el-tercer-espectaculo-preferido-por-los-mexicanos>

Real Academia Española, “Real Academia Española.” Consultado 15 de marzo, de 2020.
<https://dle.rae.es/encuentro>

Secretaría de Cultura, Gobierno de México, “Centro Cultural Tijuana”, Consulta: 10 de marzo de 2020 <https://www.cecut.gob.mx/>

Secretaría de Cultura, Gobierno de México, “Centro Cultural Tijuana”, consulta: 25 de julio de 2019 <https://www.cecut.gob.mx/otratransparencia.php>

Secretaría de Cultura, INBAL, “Coordinación Nacional de Teatro.” Consultado 15 de julio, de 2019. <http://teatroadultos-inba.com/> y <http://xn--teatroniasynios-inba-b7bf.com/>

Secretaría de Cultura, INBAL, “Coordinación Nacional de Teatro.” Consultado 10 enero, 2020. <https://teatro.inba.gob.mx/unasolavoz>

Teatro UNAM, “Teatro UNAM.” Consultado 27 octubre, 2019.
<http://www.teatrounam.com/aula-del-espectador/>

Teatro UNAM, “Teatro UNAM” Consultado 27 octubre, 2019.
<http://www.teatrounam.com/entusiasta/>

UNAM, “Resonancias, Blog del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.” Consultado 10 octubre, 2019. <https://www.iis.unam.mx/blog/tag/movimientos-sociales/>

VIDEOGRAFÍA

Iván Herróz, Vida CDMX-Centro Cultural del Bosque (parte I), Capital 21, Ciudad de México, 2017, 3.10 minutos. Consultado 10 julio, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=nTNrxIHa1UM>

Realización CCB, Yuliana García, Pedro Frutis, CCB- Entrevista- Bruno Bert, CCB INBA, Ciudad de México, 2011, 4.30 minutos. Consultado 23 octubre, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=3Guz6mMn5BY>

ENTREVISTAS

-Alejandra Anzorena, “Entrevista a Ramón Verdugo”, Teatro Las Tablas, Tijuana, Baja California, (14 de enero 2019), 16 min. [Grabación vía móvil].

-Alejandra Anzorena, “Entrevista a Jorge Dubatti”. Museo Universitario de Arte Contemporánea, Ciudad de México, (13 de febrero de 2019), 48 minutos. [Grabadora de móvil].

-Alejandra Anzorena, “Entrevista a Francia Castañeda”, Ciudad de México (25 de abril de 2019), 120 min. [Grabación vía móvil].

-Alejandra Anzorena, “Entrevista a Alberto Lomnitz”, Ciudad de México. (27 de mayo de 2019), duración 1:21:48.

-Alejandra Anzorena, “Entrevista a Teresa Vicencio”. Colegio Nacional, Ciudad de México, (07 de junio del 2019), 53 minutos. [Grabadora de móvil].

-Alejandra Anzorena, “Entrevista a Daniel Austria”. Departamento de difusión, oficinas de la Sala Xavier Villaurrutia, Centro Cultural del Bosque, Ciudad de México, (29 de julio de 2019), 56:21 minutos. [Grabadora de móvil].

-Sánchez, María Emiliana “Entrevista al taquillero Abel González y los técnicos Oscar Macías y José Ignacio Luna”, Centro Cultural del Bosque (23 de noviembre del 2019) 30 min. [La grabación fue recibida por la autora vía Whats app].

- Alejandra Anzorena, “Entrevista a José Luis”, Centro Cultural Tijuana, (6 de diciembre del 2019) 24 min. [Vía móvil].
- Alejandra Anzorena, “Entrevista a Edgar”, Centro Cultural Tijuana, (6 de diciembre del 2019) 27 min. [Vía móvil].
- Alejandra Anzorena, “Entrevista a Pablo Tejeda” Centro Cultural Tijuana, Tijuana, (11 de diciembre de 2019), 26 min. [Grabadora móvil].
- Anzorena, Alejandra “Entrevista a Bruno Bert”, (12 de diciembre de 2019), [vía correo electrónico].
- Chirino, Tania “Entrevista a Sergio Serrano, Isela Luna Calderón y Mónica Jazmín Méndez Segura”, Centro Cultural del Bosque (14 de diciembre del 2019) 50 min. [La grabación fue recibida por la autora vía Whats app].
- Anzorena Alejandra, “Entrevista a Gabriela Aparicio, dramaturgista de Colectivo Eutheria”, (12 de abril 2020), [vía facebook].