

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA

PROGRAMA DE MAESTRIA Y DOCTORADO EN

CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

TESINA

T **EATRO DE ARTE Y PÚBLICOS**
EN LA CIUDAD DE MÉXICO:
la puesta en escena de dos modelos de gestión.

LUCINA JIMÉNEZ LÓPEZ

Matricula 97381263

ASESOR

DR. NÉSTOR GARCÍA CANCLINI

México, Coyoacán, Agosto del 2000

CONTENIDO	Pág.
INTRODUCCIÓN: UNA MIRADA DESDE EL ESPECTADOR	3
PRIMER ACTO: TEATRO, ESPECTÁCULO Y VIDA COTIDIANA	47
Posmodernidad, tiempo y espacio; tecnología y cambio en la estética social	48
Vida y drama, la teatralidad en la vida cotidiana.....	58
La representación del poder: el espectáculo de la política.....	64
El "secuestro de la experiencia"	70
El lugar del teatro en la posmodernidad.....	77
La vuelta al ritual.....	83
La teatralidad en la puesta en escena	90
La distancia en el teatro.....	96
SEGUNDO ACTO: PÚBLICOS IMAGINARIOS Y PÚBLICOS REALES	101
Públicos en escena.....	102
Públicos en construcción.....	105
Públicos, mercado y azar.....	109
La construcción de los "itinerarios de la atención"	110
El espectador, percepción y sentido.....	114
Por una gestión teatral propia.....	118
De la recepción teatral a la etnografía de la interacción.....	119
TERCER ACTO: ETNOGRAFÍA Y DRAMATURGIA DE LOS ESPECTADORES	125
El material etnográfico.....	126
Ciudades invisibles, dirigida por Jaime Soriano.....	127
La obra y su gestión.....	127
Experiencia y sentido.....	132
La dramaturgia de los espectadores.....	133
La obsesión por la ciudad.....	134
Las ciudades de Lydia Azout.....	135
De la interdisciplina a la interculturalidad.....	136
EPILOGO: PAUTAS PARA CONTRARRESTAR LA INCERTIDUMBRE	139
La ruta futura.....	145
BIBLIOGRAFIA	146

ANEXOS
I ESTADÍSTICAS
II FOTOGRAFÍAS

INTRODUCCIÓN

UNA MIRADA DESDE EL ESPECTADOR

*El teatro tiene exactamente el tamaño de la vida, ni más ni menos.
Sus temas e inquietudes pueden tomar mayores dimensiones...
Vigdís Finnbogadóttir, director de teatro de Islandia
Día Mundial del Teatro 27 de marzo de 1999.*

INTRODUCCIÓN

Hablar de teatro y públicos en la ciudad de México en este fin de milenio es apuntar hacia una historia de múltiples desencuentros que hacen del público o de los públicos, una constante que no parece ser controlada por los hacedores de teatro. A pesar de la gran cantidad de producciones teatrales y de una oferta amplia y diversa, en la cual se empeñan las acciones y las visiones de diversos agentes sociales, la realidad es que los espectadores no responden siempre con la misma intensidad.

Aunque la asistencia del público a los teatros repunta de cuando en cuando, y en estos últimos cinco años se percibe una cierta reactivación de la actividad teatral, la realidad es que su comportamiento parece más bien errático. (Ver lámina 1 en el Anexo Estadístico) A juzgar por las cifras de la década 1987-1997, la tendencia es a la disminución. Según datos del INEGI en 1987 se ofrecieron 15 491 funciones para las que se vendieron 6 millones, 683 mil localidades. En 1997, se dieron 26 548 funciones, con una venta de 6 millones, 332 mil boletos.¹ Es decir, se trabaja casi el doble para confrontarse con el mismo número de espectadores.

¹ INEGI. Estadísticas de cultura. Cuaderno no. 3. México, INEGI, 1999. p114.

Este desencuentro entre los ciudadanos y el teatro trae consigo también repercusiones de tipo económico. Siendo el teatro una actividad artística y muchas veces artesanal, la realidad es que también participa en el mercado de bienes culturales e implica la posibilidad o no de obtención de ingresos por parte de productores, autores, actores y gestores o promotores. No existe información confiable respecto a los ingresos que el teatro genera ni tampoco respecto a la inversión que el sector atrae. Sin embargo, los datos obtenidos señalan una ligera recuperación en los ingresos. Según el INEGI, la venta de boletos en los teatros pasó en 1995 de 239 millones 660 mil 799 pesos a 398 millones 356 mil 673 pesos en 1997. Sin embargo, este aumento está basado en un incremento significativo del número de funciones y por tanto de días trabajados, así como en el encarecimiento de los precios de las entradas, más que en el incremento de los espectadores. (Ver lámina 2)

Sin embargo, los datos de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM), expresan una realidad muy diferente. Para fines del pago de derechos de autor, los teatros han reportado ingresos mucho más bajos. En 1996 señalaron ventas por 8 millones 062 mil pesos, sólo superadas en 1998 con un ingreso de 11 millones 022 mil pesos. Para 1999 se reportaron un total de 8 millones 665 mil pesos², lo que significa que los dramaturgos, adaptadores, traductores y otros hacedores de la literatura dramática obtienen pocos ingresos como resultado de la escenificación de las obras. (Ver lámina 3)

² SOGEM. Memoria de labores 1999.

El teatro como disciplina artística es en esencia la creación de múltiples realidades posibles en un espacio y un tiempo específico que sólo existe durante la escenificación. Pero el teatro sólo tiene lugar cuando hay un actor frente a un espectador. Así pues, actor y espectador, son los elementos fundamentales sin los cuales la representación no tiene lugar. Realidad y ficción se entrelazan alimentándose la una a la otra en el escenario, transformándose mutuamente en un juego entre actores y espectadores.

Lo contradictorio es que mientras cada vez más gente hace teatro, en una búsqueda casi religiosa del sentido o los sentidos de la existencia propia y la de los demás, los espectadores no parecieran compartir ese espacio, el del teatro, como el de su propia búsqueda. Para ellos, el teatro pareciera estar impregnado en la vida cotidiana, en el espectáculo de la política, de la violencia y en la pantalla chica.

El teatro pareciera haber impregnado la vida diaria de un alto nivel de teatralidad y de representación. En la posmodernidad, el teatro se ha trasladado de *las tablas*, al escenario de la vida contemporánea, haciendo realidad lo que Shakespeare afirmaba en el sentido de que el mundo es un gran escenario. Según Luis de Tavira, el teatro ha teatralizado tanto la vida que ahora se representa en un escenario urbano lleno de relatos, historias y representaciones, las cuales ponen en duda el lugar de la ficción. (Tavira, 1998).

Pero más que de representación o de teatro, en la posmodernidad, la vida pública se ha llenado de simulacro, de simulación y de engaño. Tan es así que una de las televisoras más poderosas de México, TV Azteca ha sido

sorprendida y denunciada en dos ocasiones durante la misma semana, creando las situaciones que después transmitiría como noticia. Estas dos situaciones se referían a un supuesto asalto a un banco y luego a una prefabricada protesta por la presencia de Rosario Robles, la Jefe de Gobierno de la ciudad de México, en las instalaciones del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey. TV Azteca fue sorprendida en la simulación de la realidad que después venderá a los televidentes como narración de lo sucedido.³

Presente o ausente, el público es una pieza clave sin la cual el teatro occidental que predomina en los escenarios profesionales de la ciudad de México es un rompecabezas que no termina de construirse.

La incertidumbre es la fuente que alimenta este proyecto de investigación que he propuesto dentro del programa de Doctorado en Ciencias Antropológicas en la Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa. Hay incertidumbre al inicio y durante el proceso de creación de toda puesta en escena, porque cada obra es una aventura que se vive y se reinventa una y otra vez, la hay también al concluir el montaje porque no se sabe cuál será el resultado y la suerte de la obra, una obra que toma cuerpo y autonomía una vez concluida. Hay incertidumbre respecto a la asistencia o no del público a lo largo de la temporada teatral, y la hay también entre ese público que asiste a la sala quien no sabe de qué será testigo al concluir la Tercera Llamada y sobrevenir la oscuridad en la sala.

Hay incertidumbre también en mi propia reflexión, porque al ser el teatro un arte del tamaño de la vida, estoy segura de que he entrado a un

³ ¿Nuevo estilo de TV azteca? Reforma 6 de julio del 2000. Jornada, 8 de julio del 2000.

escenario múltiple, que no es unidimensional ni permanente, sino que más bien es temporal y efímero, que está lleno de espejos, de prismas y ángulos para mirar y que estas características en conjunto dificultan el trazo de una trayectoria firme y segura. La única certeza que me acompaña, es que esta reflexión hecha desde la antropología, no intenta más que construir un hipertexto que me permita navegar en varias direcciones y sentidos.

El teatro, como la vida social, puede ser descrito, analizado o interpretado desde otros muchos otros campos disciplinares, empezando por su dimensión estética, o bien desde el punto de vista de la economía, en tanto espectáculo que es fruto del trabajo colectivo, pero que se mueve en el contexto del mercado. El teatro tiene una posible lectura psicológica y psicoanalítica, analizado desde el punto de vista tanto de los personajes como de los directores (as) y actores (rices), como de los espectadores (as), finalmente, el teatro también puede ser visto desde el punto de vista de la comunicación o de la sociología.

De ahí que esta investigación esté siempre acompañada de la conciencia de sus limitaciones, así como de la necesidad creciente de que el teatro y su vínculo con la sociedad mexicana contemporánea sean estudiados como fenómeno cultural, como una manera de acercarse a la comprensión de cómo la sociedad mexicana de hoy, en su diversidad, se representa a sí misma y cómo se reconoce o no en esas representaciones.

Es ahí donde el enfoque antropológico se vuelve pertinente e indispensable. Al estudiar el teatro, estoy abordando uno de los espacios humanos más antiguos donde el hombre se construye a sí mismo y se confronta con el otro para transformarse mutuamente. Sin embargo, lo hago en el contexto de la sociedad contemporánea donde el lugar de la

representación se ha transformado, al separarse actores y espectadores en un contexto de urbanización, de predominio de nuevos y poderosos instrumentos de comunicación que también construyen representaciones, de profundas modificaciones del lugar del ciudadano en la vida pública y privada.

Vivimos una época en donde la teatralización o espectacularización predomina en muchos de nuestros actos públicos y privados. Es la era del Homo Spectator, según Debord. Una época donde los hombres y las mujeres, utilizamos los simulacros, la mentira o la representación para mitigar la incertidumbre, la inquisitividad, el miedo y la desmesura, es decir, en la que actuamos para sobrevivir.

Sin embargo, es posible que uno de los pocos sitios donde los seres humanos podemos presenciar otra vez lo vivido o imaginar lo vivible, o lo imposible, sea en el teatro, al ser éste una de las artes escénicas que requieren de la concurrencia física para existir. Pero de nuevo surge la incertidumbre, ¿responde el teatro a esta necesidad de volver a vivir la vida o de vivirla de otra manera? ¿Qué significa el teatro para el ciudadano común en una época donde la realidad se confunde con la ficción? ¿Es posible que la realidad y el teatro se parezcan tanto, que el espectador potencial del arte de la representación se conforma con el espectáculo de la vida cotidiana, en una ciudad altamente dramática, donde la entrada ha sido pagada desde el momento de nacer?

El presente trabajo preparado como parte de la tesis de doctorado (en su avance como tesina para obtener el grado de Maestría), contribuye a la reflexión teórica de un campo de estudio todavía dominado por la

oscuridad, el de la relación teatro-espectador en el ámbito urbano de la ciudad de México. El teatro ha sido analizado históricamente, aunque no en todos los periodos, desde el punto de vista de la dramaturgia y del espectáculo o incluso desde la escenografía, también la propia antropología ha estudiado al teatro indígena o campesino.

Sin embargo, el enfoque que me interesa a mí es el del comportamiento espectacular de la sociedad urbana y específicamente el enfoque que mira al escenario desde las butacas, desde el punto de vista del espectador, es decir, desde la mirada del otro, a quien la representación se dirige y en cuya subjetividad radica la posibilidad de cierre del ciclo de comunicación que encierra el teatro.

He denominado este acercamiento *Teatro de arte y públicos en la ciudad de México; la puesta en escena de dos modelos de gestión* porque he de referirme a una aproximación de un cierto tipo de teatro en particular, en este caso el que he denominado operativamente *teatro de arte*, el cual defino como las creaciones teatrales que tienen una intencionalidad más afín con la exploración estética y el interés de decir algo y decirlo de una manera, más que una motivación de obtención de ganancias que caracteriza al comúnmente denominado *teatro comercial*.

Me interesa acercarme a la exploración de las múltiples maneras en que estas intencionalidades son percibidas e interpretadas por espectadores que se sienten convocados a vivir la experiencia escénica y recrearla a partir de su propia subjetividad.

Me interesa acercarme también al espacio social que hace posible estas obras, es decir, a los espacios de creación, difusión y consumo que le dan vida y que median a través de su propia interpretación, en la posibilidad de la obra de encontrarse con el público. Me refiero a los circuitos de creación y producción teatral donde éstas se originan.

Me interesa relacionarme con los espectadores de este teatro y explorar sus rutas, sus cercanías y sus distancias, sus itinerarios de atención y los elementos de identificación o de rechazo que les permite incursionar en el mundo de la ficción y construir referentes respecto a la realidad múltiple en la que se desenvuelven.

Este proyecto es también una discusión posterior al libro denominado *Teatro y públicos, el lado oscuro de la sala* ⁴ en el cual abordé el teatro profesional de la ciudad de México y a sus públicos, como dos macro sujetos que se implican el uno al otro, pero que, en las circunstancias actuales de la forma de hacer el teatro que se hace, en esta ciudad espectáculo, establecen relaciones fragmentadas y contradictorias. En dicho libro se establecieron algunas pistas para ser consideradas en esta segunda mirada al teatro profesional de la ciudad de México y sus múltiples vínculos con diversos públicos.

En esta introducción retomo y amplío algunas de esas pistas, dado que constituyen puntos de partida que habrán de ser puestos en escena durante la trayectoria de esta investigación, a través de la cual intentaré

⁴ Jiménez López, Lucina. *Teatro y públicos; el lado oscuro de la sala*. México, Escenología, FONCA, 2000. 304 p.

mirar otra vez a la sociedad urbana en su forma de relación con las representaciones escénicas.

Sin embargo, durante el proceso de interlocución que este libro ha vivido con diversos investigadores, actores, directores de escena y otros sujetos sociales partícipes del teatro, y sobre todo partir de las reflexiones y acercamientos que este Programa de Doctorado me ha permitido, he decidido orientar la exploración a partir de nuevas preguntas con las que yo misma me he debatido. En algunos casos, el tránsito entre el libro y esta exploración ha requerido de la introducción de algunos matices, actualizaciones o modificaciones de lo enunciado.

Retomo parte de dichas pistas para volver a mirar porque es necesario ofrecer el contexto de la discusión que yo misma he creado, y sobre todo, porque considero que es indispensable proyectar algunos vértices de atención que sin embargo, no son definitivos, son más bien aproximaciones iniciales a un campo que en México no ha sido explorado.

Un punto de vista central y distintivo de esta exploración es que, a diferencia del abordaje anterior, expresado en el libro ya mencionado, ésta aproximación no se centra en una búsqueda de comprensión de la ausencia de los espectadores de las salas teatrales de manera directa, sino que, teniendo de trasfondo esa preocupación, más bien se enfoca en la exploración de las experiencias de identificación o desencuentro entre obras y espectadores específicos que sí acuden a las representaciones que forman parte del que he denominado teatro de arte.

Me interesa acercarme a una posible etnografía de la interacción entre el espectáculo y el espectador, en el contexto de la representación. Este enfoque implica afrontar un fuerte reto que lleva a discutir la naturaleza del encuentro entre espectador y obra en un espacio y tiempo de representación que se caracteriza por lo efímero y lo subjetivo. Igualmente, implica una discusión que problematice cuál es el lugar donde se construye la teatralidad y cuál es la distancia que separa lo teatral escénico, es decir, lo que ocurre en los escenarios de cualquier tipo, de la teatralización de la sociedad posmoderna.

Entonces, aunque buena parte de estas pautas se refieren a la comprensión de la ausencia, en este nuevo enfoque me voy a detener más en la presencia del espectador en la sala profesional o en el escenario abierto. Igualmente, me interesa asumir el enfoque comparativo porque quiero explorar en distintos espacios sociales de creación teatral para indagar si existe alguna diferencia en la manera de asumir y de ver al espectador en estos distintos circuitos de creación y difusión teatral. Así, he decidido adoptar un espacio público de promoción y de creación teatral y otro civil, es decir, no subvencionado con recursos públicos.

No hay causalidad única, ni relaciones simples.

La ciudad de México ofrece muchas obras, a las que concurren pocos espectadores. Sin embargo, para hablar de los públicos del teatro, de su ausencia o de su presencia, primero hay que establecer cuatro premisas que deberán tenerse en cuenta a lo largo de toda la trayectoria de esta investigación.

La primera es que no todas las obras de teatro carecen de público, ésta es una tendencia general incluso internacional, presente hace ya algunos años, y que se comporta como una marea que va y viene a lo largo de la historia misma del teatro, es por ello que se ha hablado hasta el infinito de diversas crisis del teatro. Pareciera que el teatro occidental, desde el siglo XVII en que se establece una separación tajante del público respecto del espectáculo y se institucionaliza el papel aparentemente pasivo del público, estuviera viviendo en estado de crisis permanente, la cual se vive de diferente manera en América Latina, Europa, Canadá o los Estados Unidos.

Sin embargo, también es posible encontrar obras donde el público es nutrido, obras buenas y malas con temporadas largas y sostenidas fundamentalmente por los ingresos y los aplausos de los públicos que acuden a su encuentro con la creación del colectivo, la recomiendan y la promueven como algo digno de ser vivido.

Por ello, un segundo punto de partida es que la ausencia o la presencia del público en las salas teatrales no guarda una relación directa con la calidad de las obras, ni tampoco con el espacio social o circuito en que han sido creadas. La concurrencia del público no necesariamente es sinónimo de calidad ni de trascendencia. De hecho, la trascendencia de una obra teatral, de por sí efímera, no puede medirse tampoco en razón de la permanencia en la cartelera, así como tampoco por el "escándalo" que pueda provocar en los medios de comunicación.

En el sentido contrario, la ausencia de público, su distancia frente a una obra o incluso su retiro de la sala, no necesariamente significa que la obra

sea mala, en estas experiencias poco exploradas por la antropología y otras ciencias humanas, bien pueden estar de por medio silenciosas confrontaciones entre valores culturales, políticos, morales o estéticos de primer orden, incluso respuestas psicológicas o fisiológicas cuya transgresión no puede ser resistida por los espectadores. Igualmente pueden estar en juego desencuentros entre los códigos ofrecidos por la obra y las posibilidades de selección, jerarquización, asimilación e incorporación de los espectadores.

El tercero es que al hablar de la necesidad de la presencia del espectador en las representaciones teatrales, no estoy abogando por un modelo preestablecido de teatro que implique la asistencia masiva de espectadores, toda vez que ello significaría hablar de un tipo de espectáculo que no sólo no es ya el predominante, si es que algún día lo fue, sino que tampoco tiene porqué ser un modelo a seguir.

Es posible encontrar este tipo de teatro masivo sobre todo en los esquemas de producción privados, y principalmente tratándose del teatro de entretenimiento que busca la recuperación económica. Ello en sí mismo no es negativo, si el teatro que se ofrece es de buena calidad. Sin embargo, es cada vez más frecuente la existencia de propuestas teatrales que no buscan al público masivo, sino más bien a pequeños grupos con los cuales interactuar de manera más íntima. De cualquier manera es pertinente preguntarse si necesariamente deben estar divorciados estos factores, el de la posibilidad de un mayor público y el de la búsqueda de un teatro de arte, el de la recuperación económica y el de la creación de un teatro de calidad.

El cuarto y último punto de partida es la certeza de que la ausencia del público en los espacios teatrales, no tiene una explicación única frente a la cual simplemente deban buscarse soluciones; de ser así, los propios hacedores de teatro ya las habrían puesto en marcha, ya que, a diferencia de otros gremios, la del teatro, por su propia naturaleza, es una comunidad sumamente heterogénea, pero altamente reflexiva e inquisitiva, acostumbrada a trabajar en el caos o en la jungla del campo teatral, pero que se constituye a sí misma como sujeto no sólo actuante, sino pensante.

El teatro, como una de las múltiples formas de expresión de una realidad histórica, guarda intrínsecas relaciones con la sociedad que lo produce, de tal suerte que un posible acercamiento al binomio teatro -públicos, implica de fondo un cuestionamiento a la forma como dicha sociedad se representa a sí misma y a la manera como se acerca, se aleja, se reconoce o no se reconoce en dichas representaciones. He aquí donde reside la pertinencia de un enfoque que si bien tiende a ser multidisciplinario, está centrado en la antropología.

La relación teatro - públicos emerge desde la creación.

La falta de público en las salas teatrales de la ciudad, fenómeno compartido con diversos escenarios urbanos al menos del mundo "occidental", no se explica simplemente como un asunto circunscrito a los ámbitos de la circulación o de la difusión de los productos artísticos, en este caso, las obras, como usualmente se piensa ante los fracasos de público.

Los vínculos del teatro con sus públicos se establecen, no a partir del momento en que la obra está lista para su estreno, es decir, a partir de que se convierte en producto artístico, sino desde que se elige, se concibe y se deciden las condiciones y las formas en que habrá de volverse escenificación, es decir, desde la creación y la producción.

Por ello, para hacer un acercamiento a los múltiples desencuentros del teatro con sus públicos, no basta con ver las obras, es necesario asomarse a las relaciones que las hacen posibles o imposibles. Estas relaciones no son transparentes ni aparecen expuestas a la vista del espectador, quien a pesar de ser convocado en forma imaginaria desde el proceso de creación, sólo accede al teatro cuando éste ha alcanzado un resultado en forma de espectáculo.

Estos vínculos entre el teatro profesional y sus públicos, que se caracterizan por su fragmentación y su discontinuidad, se gestan entre las relaciones mismas que hombres y mujeres crean para producir los espectáculos teatrales. Estas, sin embargo, han sido insuficientemente estudiadas y documentadas no sólo por la antropología, que ha analizado fundamentalmente el teatro rural o indígena, sino por las distintas ciencias sociales; de ahí la necesidad de anteponer el enfoque del comportamiento espectacular de la sociedad urbana, como uno de los primeros pasos en el acercamiento a la comprensión de la relación teatro-público, que es una forma de ver la relación teatro-sociedad.

La desestructuración del "campo teatral".

He denominado "la desestructuración del campo teatral", hablando siempre de la ciudad de México, al caos que produce la forma de accionar de los agentes sociales que intervienen en el teatro (instituciones, productores, directores de escena, actores, promotores, etc.), la cual ha establecido ciertas reglas y comportamientos que predominan en el quehacer teatral, propiciando circunstancias no siempre favorables para la continuidad y la renovación de las propuestas teatrales.

La desestructuración del campo teatral influye de manera importante, aunque no única, en la generación de una crisis ya prolongada en las formas en que se crea el teatro de la ciudad de México. Esta se expresa en esquemas de creación y producción teatral que, en lugar de reservar un lugar privilegiado a los públicos, parecen repelerlos. La actual forma de operación del campo teatral influye en la suerte del resultado artístico y en los continuos desencuentros de los espectadores y las obras.

Algunos rasgos que evidencian la poca estructuración de la competencia teatral son: la falta de perfil de los teatros, la dispersión de la oferta teatral, las limitaciones que tiene la formación de actores y directores de escena, para no hablar de la de técnicos, iluminadores, vestuaristas, etc.; las dificultades que los creadores enfrentan para dar continuidad visible a sus propuestas estéticas, lo que propicia la dificultad de los públicos para percibir y seguir las trayectorias de dramaturgos o de directores de escena.

Esta desestructuración del campo teatral obliga a los hacedores de teatro a utilizar estrategias de supervivencia similares a las descritas por la antropología política en el África Oriental, es decir, a organizar y reorganizar, valga la analogía hecha con todo respeto, "*tribus*" que se reúnen o se reagrupan constantemente alrededor de un Jefe, el Jefe piel

de leopardo, una persona sagrada, en este caso el director de escena que debe conocerlos y acogerlos bajo su mando, en territorios donde existen los recursos que garanticen la posibilidad de la subsistencia, así sea por un breve tiempo. A diferencia de los Nuer que buscan agua o pastos para el ganado, los hacedores de teatro buscan dónde hay una obra, un escenario disponible y algún recurso para la producción. (Pritchard, 1977).

Esta condición refuerza entre los hacedores del teatro y fundamentalmente entre los actores, la tendencia internacional de buscar en otros territorios, principalmente en los medios electrónicos, el complemento de la sobrevivencia, así como nuevas posibilidades de diversificar su actividad. Sin embargo, esta misma tendencia a la vez que ofrece otras opciones de desarrollo, impone diversos obstáculos a los creadores teatrales para la conformación de lo que Eugenio Barba, creador de la Antropología Teatral, denomina como una "cultura de grupo", equiparable a la formación, crecimiento, desarrollo y transformación de compañías y grupos estables que permitan el nacimiento y consolidación de propuestas estéticas específicas y por ende, de distintas formas de concebir y construir la teatralidad.

En ese sentido, tampoco les es fácil dirigirse e interactuar con públicos específicos a través de relaciones permanentes. El público por su parte, no tiene condiciones tampoco de percibir los movimientos o desplazamientos, las reagrupaciones de las "*tribus*" teatrales de la ciudad de México y sus propuestas estéticas.

Como resultado de la operación de las reglas del campo, los públicos se enfrentan a una oferta saturada y con una fuerte predominancia hacia el

teatro "comercial", o mejor dicho, con fines de lucro, un teatro que frecuentemente es una simple extensión de la televisión (*La gùereja*, con María Elena Saldaña, *La escuelita* de Ortiz de Pinedo) . Ante una cartelera llena de este tipo de propuestas masivas, es difícil distinguir aquellas que intentan experimentar con el lenguaje teatral y que buscan decir algo. Si a esto se suman las débiles estrategias de difusión teatral, pareciera que el éxito o no de una obra, vista en términos del acercamiento del público, se produce más bien por obra y gracia del azar.

La diversidad y amplitud de la oferta teatral, que llega a la saturación, pero sobre todo, su fuerte composición de espectáculos vinculados a las estéticas masivas, propiamente mediáticas, tienden a crear una especie de crisis de sentido entre los posibles espectadores, para quienes el dilema de qué ver, puede convertirse en una de las posibles fuentes de indiferencia. Ante la confusión, la evasión.

Al respecto, en el mes de julio de 2000 se ofrecían 155 obras teatrales simultáneamente. Entre ellas, predominaban comedias (30%) (*Confesiones de mujeres de 30, con 1000 representaciones, Señora Presidenta* con varios años en cartelera, *Mamá nos quita los novios, Ahora se aguantan, El mal de distancia, el placer de la infidelidad, un engaño no hace daño*); las obras teatrales para niños (23%), cuyo mercado se ha extendido en los últimos tres años, con propuestas lo mismo del mundo Disney que de programas televisivos o algunas obras de búsqueda artística (*Amigos por siempre, Power Ranger, La Bella y la Bestia, Snoopy y la pandilla, Marionetas de la Esquina, entre las mejores propuestas*) Destacan también diversos dramas (15%) entre las que figuran obras como (*Hace ya tiempo, El espejo o el juego de la razón, Cartas a mamá, La dama de negro*). El

Teatro clásico (10%) se ha fortalecido con las producciones impulsadas por el Instituto de Cultura de la Ciudad de México (*Edipo, Electra, Ifigenia entre los Tauros, Las bacantes, Medea*)

Se advierte una mayor presencia de Monólogos (*Rigor mortis, La voz humana, La noche sin alma, Querido Diego, Te abraza Quiela, Tengamos el sexo en paz, Bajo control*) y de obras gay o eróticas para adultos (*Demasiados para una noche, Stripoker, Tal para Cual, La Lancha de las Locas, En la cama, Trainspotting, El calor de los hombres*), Musicales (*El hombre de la Mancha, El Fantasma de la Opera, El hombre Elefante*) (Véase Lámina 4)

Si a los anteriores elementos se agregan la debilidad de la crítica y de la investigación, frente a los esquemas de formación, creación y gestión teatrales, así como un escaso impacto en la orientación de los públicos, el panorama apunta hacia una desorganización que ha llegado a ciertos límites, en los cuales el mismo campo ha dado lugar a la emergencia de nuevos espacios e instituciones teatrales que buscan estrategias diferentes para la formación, la creación y la gestión teatral.

Así, pareciera que el teatro profesional de la ciudad de México ha estado atrapado en una máscara que no le permite movimientos flexibles que le faciliten ensayar y sobre todo acumular experiencias en la construcción de diversas formas de teatralidad en relación con distintos públicos.

Frente a los circuitos público y privado que funcionaron durante varias décadas y hoy están cada vez más desdibujados, la década de los noventa fue escenario de un profuso crecimiento de propuestas civiles que

rompen con estas fronteras de lo público y lo privado y se mueven bajo esquemas híbridos en donde intentan dar cauce a nuevas bases formativas y de creación teatral. Destacan entre ellas el surgimiento de Foro Actores del Método, Casa del Teatro A.C., el Foro de Teatro Contemporáneo, el Centro de Arte Dramático (CADAC) y El Foro Stanistablas, entre los que ofrecen formación, creación y difusión teatral. El Foro Shakespeare, el Foro de la Comedia, la Casa de las Utopías Posibles, Los Musicales, El Milagro, la Espiral, La Casa de los Comediantes, entre otros que se especializan en la promoción y difusión teatral. Cabe aquí preguntarse si estos laboratorios de exploración teatral están planteando la posibilidad de la reactivación de la actividad teatral en la ciudad de México.

Estos espacios que constituyen la búsqueda de nuevas formas de hacer teatro, constituyen uno de los focos de atención de la presente investigación. Al respecto, la pregunta a intentar responder ahora en este nuevo acercamiento es si estas nuevas experiencias están partiendo también de una reconsideración de sus vínculos con los públicos, o si mantienen la relación tradicional ya establecida en el circuito estatal que la ha asumido históricamente como un asunto que depende casi totalmente de la difusión de las obras.

Públicos a imagen y semejanza.

Una tendencia general es que el predominio de una oferta teatral altamente comercializada y concebida en muchos casos como extensión de la televisión, ha influido en la conformación de públicos a imagen y semejanza, es decir, públicos altamente influenciados por la estructura

comercial y por estéticas mediáticas que atraviesan su manera de ver, de sentir, de percibir y de relacionarse con el teatro. A pesar de que es posible distinguir diferentes categorías de públicos, entre los que se destacan también públicos más especializados y más críticos, las investigaciones hasta ahora realizadas me permiten advertir que la mayoría de los espectadores carecen de una formación que les permita el discernimiento, el disfrute y la confrontación con la diversidad de propuestas que confluyen en el teatro profesional de la ciudad de México y al mismo tiempo clarificar sus intereses hacia el propio teatro. Según datos de INEGI, el público del teatro infantil ha ido en aumento entre 1995 (23%) y 1997 (42%), desplazando incluso a las comedias. De ahí la importancia de atender este sector en crecimiento, el cual influye de manera importante los gustos y las experiencias teatrales de los futuros espectadores. El interés por las comedias ha capturado al 28% de los espectadores en 1995 y al 25% en 1997. La atención a los dramas se ha disminuido al pasar del 8% al 5% en estos mismos años. Con todas las reservas que este tipo de estadística puede tener, lo que sí es cierto es que la composición de la cartelera teatral y el comportamiento de los espectadores guardan una relación indisoluble que plantean la urgente necesidad de atender la estructuración de la oferta. (Ver lámina 5)

Un asomo a las cifras de público del teatro con intencionalidad artística refleja también dificultades. En el periodo 1995-1999, el INBA reunió a un total de 3 millones 032 mil 299 espectadores, con un promedio de 225 espectadores por función y un porcentaje de ocupación de 44.48%. Esas cifras incluyen sin embargo, el programa de teatro escolar que abarca 2 millones, 353 396 espectadores infantiles, además del público de la Muestra Nacional de Teatro y giras al interior. Esto implica que el teatro para

adultos, con producciones propias, coproducciones y eventos internacionales, convocó a 574 mil 574 espectadores. En 1998, las coproducciones del INBA recibieron 20 mil 714 espectadores con boleto comprado y 11 mil 895 cortesías, haciendo un total de 24 mil 666 personas. Sólo 3 de 16 coproducidas lograron porcentajes de ocupación cercanas o superiores al 60% del aforo existente.⁵ (Ver láminas 6-10)

El Centro Nacional de las Artes, por su parte, en cuatro espacios escénicos, recibió durante 1999, un total de 37 mil 504 espectadores en 382 funciones de 39 obras, lo que significa un promedio de 98 espectadores por función. (Ver lámina 11)

Por otro lado, las estéticas dominantes no sólo impactan a los públicos, sino que influyen también en los agentes sociales creadores del hecho teatral (directores de escena, actores, escenógrafos, técnicos, etc.) y en los agentes externos a él (escuelas, medios de difusión, críticos, etc.) pero que interactúan e influyen en el campo teatral. Es así como tienen lugar tantas producciones basadas en las fórmulas garantizadas por la televisión o los medios electrónicos. Aquellas que aún teniendo públicos y obteniendo recursos económicos están “muertas de éxito”.

En esta segunda mirada al teatro profesional de la ciudad de México, me interesa enfocar una interacción mucho más cercana a la subjetividad y la percepción que estos públicos tienen respecto al teatro mismo y en la ubicación de posibles diferencias entre los públicos de dos diferentes modelos de gestión teatral interesadas en la creación de teatro de arte.

⁵ INBA. Coordinación Nacional de Teatro. Resumen de la actividad teatral. Documento. Inédito. Marzo del 2000. Agradezco a Mario Espinosa su generosidad al proporcionarme esta información.

La urbanización y la concentración de espacios teatrales.

Se ha dicho mucho que la lejanía de los espacios teatrales afecta la relación teatro - públicos. La ciudad dramatizada, impone efectivamente ciertas limitantes o condicionantes de carácter histórico y objetivo, debido a la forma desordenada en que ha crecido, una de cuyas resultantes es que para 1995 se percibía una concentración del 82% de los espacios teatrales en el centro y sur de la ciudad, abarcando una cobertura de sólo el 30% de la población de la Zona Metropolitana.⁶ De 1995 a 1999 esta concentración se había acentuado sobre todo en la Delegación Cuauhtémoc, al incrementarse los establecimientos que han obtenido flexibilidad para la contratación de cantantes y actores para realizar presentaciones en vivo en espacios como bares, cafeterías, restaurantes y cantinas. En 1999, estas mismas cinco delegaciones concentran el 86% de los espacios.⁷ (Ver Lámina 12)

Esta distribución desigual efectivamente impone limitaciones al fácil acceso de la población a los lugares donde ocurren las escenificaciones, sin embargo, está visto también que aunque no se puede ni se debe festejar dicha concentración, y por el contrario, es necesario buscar estrategias que permitan el incremento de espacios alternativos para la representación en toda la ciudad, esa no es una razón de fondo de la

⁶ Jiménez López, Lucina. *Teatro y públicos...* (ibid)

ausencia del público, ya que a pesar de todo, y sobre todo visto a la luz de los datos empíricos obtenidos en diversos teatros de la ciudad, los públicos también son capaces de desplazarse y de desafiar los peligros de una ciudad cada vez más violenta e insegura, con tal de tener la oportunidad de ser partícipes de un acontecimiento digno de ser presenciado.

Más o menos lo mismo ocurre con el asunto del costo de los boletos. Es indudable que en una ciudad de "salarios mínimos" y permanentes alzas de precios en los productos básicos, una gran cantidad de habitantes de la urbe quedan excluidos de la posibilidad del teatro, dada la imposibilidad de pagarlo. Sin embargo, también es cierto que múltiples espectáculos masivos, cuyo costo no es nada despreciable, se mantienen como ofertas atractivas para los públicos más diversos, no importa si después hay que ir al Monte de Piedad, saturar las tarjetas de crédito o pedir prestado para terminar de pasarla. Y si no, hay que ver cuánto cuesta ir a ver a U2 (350 pesos) , Michael Jackson (350 pesos), Luis Miguel, Control Machete (120 pesos) , Los Temerarios (120 pesos), a Madredeus (300 a 450 pesos), cuánto cuesta la entrada al nuevo Salón 21 para bailar con Willie Colón (175 pesos entrada, más consumo). No pareciera ser un asunto estrictamente de dinero. Los ciudadanos construyen sus propias jerarquías también en las formas de recreación y de disfrute, entre las cuales el cine ha vuelto a ocupar un lugar destacado, lo cual no ha sucedido con el teatro. El boleto para el cine cuesta actualmente entre 35 y 40 pesos, mientras el boleto al teatro oscila entre 50 y 120. Las superproducciones tipo La Bella y la Bestia o El Fantasma de la ópera

⁷ Cálculos realizados por Lucina Jiménez con datos del XII Censo de Población y Vivienda 2000 y del Citru. Recchia, Giovanna y José Santos. *Directorio de Espacios Escénicos de la ciudad de*

cuesta entre 180 y 350 pesos el boleto. Ya está lejos la época en que el teatro y el cine costaban más o menos lo mismo.

Nuevas formas de percepción y de búsqueda del placer.

El siglo XX ha sido uno de profunda transformación de los hábitos de percepción, de los gustos y de las estéticas de los grupos urbanos, altamente influidos por la imagen y el sonido que viajan a velocidades antes inimaginables.

Tal vez por ello se ha insistido tanto en que la televisión es la causante de las crisis de públicos del teatro. Sin embargo, en su momento, lo mismo se dijo del cine y aún de la radio con su exitosa transmisión de radionovelas. Pero más que retirar al público del teatro, lo que la televisión y el cine han hecho es transformar a esos públicos, ejercer presión y poner en conflicto a los espectadores en relación con las estéticas teatrales y las estéticas mediáticas masivas. Esta tensión es particularmente desventajosa para las estéticas teatrales, sobre todo para las que no son una simple extensión de la pantalla chica, dadas las dificultades que el campo teatral impone a sus creadores para poder construir líneas continuas de experimentación del lenguaje teatral y hacerlas perceptibles para públicos diversos.

Aún quienes asisten al teatro con frecuencia son televidentes, radioescuchas, cinéfilos y demás, es decir, son espectadores multimedia que más bien ejercen el eclecticismo como criterio para sus elecciones de

cómo entretenerse, de cómo divertirse. Casi nadie tiene una sola opción para el uso de su tiempo libre, para su recreación o para la búsqueda de placer.

Se trata de ciudadanos que viven en el sincretismo y el eclecticismo. Los ciudadanos integran una diversa gama de medios de contacto con la realidad externa, a través de una alta exposición a los medios, los espectáculos deportivos, los pasillos de los centros comerciales donde se escenifica el espectáculo del consumo y de la moda, donde se percibe la puesta en escena de los diversos estilos de vida, los multicinemas donde se exhiben al mismo tiempo varias cintas de factura Holliwoodense, o bien, los parques, las plazas públicas, los conciertos masivos, los bares, los espectáculos de lesbianas y homosexuales, y de vez en cuando, muy de vez en cuando, los teatros. Ninguna de estas opciones excluye, la presencia de la práctica religiosa o de algún tipo de creencia mística o de carácter espiritual.

Teatralización y espectacularización de la vida cotidiana.

La ciudad es cada vez más drama, relato o espectáculo. Este gran teatro urbano despliega frente a sus ciudadanos escenas cotidianas de empobrecimiento de grandes grupos sociales, de desastre ecológico y económico, de autoritarismo gubernamental, escenifica las batallas y complicidades cotidianas entre policías y ladrones. Todo parece ser simulacro o representación. El tratamiento mediático de la violencia, la economía y la política, y ahora hasta de la religión con la visita del Papa, a quien se le dio el mismo tratamiento que a cualquier estrella televisiva, plantea que la vida cotidiana se ha teatralizado, se ha espectacularizado.

Las telenovelas hicieron pública la vida privada, así como el consumo hace también público el manejo del cuerpo. Ante esta escena global, todos, hombres y mujeres, niños y adultos, tenemos reservaciones en primera fila, aún sin haber comprado boleto.

Los noticieros son ahora falaces incursiones al reino de la ficción, ya se ha mencionado el reciente caso de TV Azteca pagando gente para representar escenas de sus futuras noticias. Igualmente, el comportamiento de los políticos durante todo momento, pero especialmente durante la reciente contienda electoral permitió advertir la constante presencia de parlamentos bien aprendidos, de papeles y situaciones creadas para la fabricación de imágenes, de caracteres previamente diseñados. El simulacro total.

Si la vida pública y la vida privada aparentan ser constantes puestas en escena, si el mundo todo es un escenario, si todos tenemos que representar cada vez más papeles, ¿cuál es el lugar de las representaciones en la vida cotidiana de los ciudadanos? ¿Cuál es el futuro de la verdadera ficción? ¿Cómo puede una representación escénica emocionar al ciudadano común?

No es que los públicos en definitiva ya no se interesen por los espectáculos de las artes tradicionales, múltiples conciertos de música culta están llenos, la ópera reúne cada vez a un público más amplio. Ciertas obras de teatro tienen público función tras función. En mi opinión no estamos ante una simple confrontación entre el arte culto y la cultura popular. Las barreras entre estos términos se han roto, aunque no por ello deje de reconocer la existencia de una grave ausencia de formación de lo sensible en la

escuela y en la vida cultural de toda la población, frente a la cual la alta influencia de las culturas mediáticas avanzan en un sentido masivo.

Tampoco es que el teatro ahora deba necesariamente competir con la dimensión mediática de las estéticas contemporáneas, aspecto en el que a menudo se cae por parte de los hacedores de teatro que deciden incursionar en el uso de las nuevas tecnologías y ceden a este recurso el lugar del cuerpo o del actor. Unas han sido bien aceptadas y reconocidas por el público, otras no han tenido los mejores resultados. Al respecto pueden recordarse en el Centro Nacional de las Artes, las obras de *Roberto Zuco* (1996), la producción de Transdisciplinaria Escénica denominada *Excalibur* (1999), además de obras que han venido del extranjero como *Leitmotiv* (1998) del canadiense Michel D. Robidoux.

Pero lo que sí creo es que para intentar volver a conectarse con los públicos de hoy en día, es cada vez más necesario abrir esta discusión en los procesos de formación, creación, gestión e investigación teatrales, a fin de pensar e imaginar el teatro en un escenario distinto, no necesariamente nuevo, porque lo nuevo no siempre es lo necesario. Tal vez ello contribuya a la búsqueda de conexiones del teatro con públicos que han hecho más complejas sus elecciones respecto a lo que consideran como digno de ser "vivable" o "presenciable".

En esta era de hedonismo y posmodernidad, de búsqueda del placer a toda costa, conviene preguntarse qué tipo de teatralidades son las que pueden volver a conectar a qué públicos. ¿Cómo pueden los actores reconstruir la relación con sus públicos? De ahí la necesidad de que el

asunto de los públicos sobre una nueva centralidad en todos los procesos que dan lugar a la creación teatral y su encuentro con los espectadores.

La construcción del público y la garantía de la experiencia.

Los públicos no son un elemento externo ni posterior a la creación teatral, sino que son constitutivos del hecho teatral y partícipes activos de la construcción de la teatralidad.

El público se halla implícito en la creación de la obra, no sólo porque el teatro profesional de corte occidental sólo existe en razón del binomio actor-espectador, sino porque es siempre invocado durante la puesta en escena. El director ejerce el papel de intérprete o de espectador profesional al diseñar y construir la obra. Cuando dirige, está pensando en un espectador específico imaginario, es en función de este espectador que apuesta a una forma específica de teatralidad. Sin embargo, ese espectador cobra cuerpo, aparece o no aparece, hasta que la obra se pone en circulación.

Este espectador, sin embargo, es un espectador imaginario, hipotético, que se vuelve constructor de la teatralidad una vez que la obra se pone en circulación y se produce el encuentro físico entre actores y espectadores. Sin embargo, el espectador real, de carne y hueso que se mueve en la oscuridad de la sala, no necesariamente es el convocado. Pero, un abismo de desconocimiento se abre entre estos dos espectadores, pues ni actores

ni directores de escena tienen frecuentemente la posibilidad de establecer puentes entre uno y otro, sobre todo por el carácter fugaz de la representación y sobre todo, debido a que las relaciones del teatro con el arte tampoco se tejen más allá del escenario .

La corporeidad de la obra misma, todo el esfuerzo y el sacrificio del colectivo que ha puesto en escena la obra sólo se logra cuando el espectador está frente al escenario, dispuesto a ver qué ocurre al levantarse el telón.

Así pues, el riesgo es mucho para correrlo sin intentar establecer una conexión entre ese espectador imaginario y el espectador de carne y hueso. Pero vale la pena puntualizar que esta conexión no puede verse como algo mecánico en el sentido de interrelacionarse con el espectador para darle lo que pide, para concederle en el escenario. Muchas veces el propio espectador no tiene claridad, está confundido o piensa que quiere algo porque así se lo ha enseñado la televisión y la escuela, en cambio, respecto al disfrute del teatro que intenta construir sentidos y utilizar técnica y lenguajes artísticos, nadie le ha enseñado nada. Pero tampoco se trata de seguir pensando que el espectador es un recipiente vacío en donde el artista deposita sin más el resultado de su creatividad. Actor y espectador han de interactuar para transformarse mutuamente.

Si se pensara que hay una relación mecánica entre públicos y propuestas artísticas, estaríamos frente a las consignas o frente a la concesión de gustar para ser aceptado, de buscar lo común por conocido. Es decir, estaríamos frente a la discusión de todo artista respecto a si conceder

frente al mercado en aras del "éxito", o avanzar con honradez frente a la propuesta propia, arriesgándose a que guste o no guste en el mercado.

No estoy a favor de un arte teatral de contenido necesariamente social ni respecto a uno que sea forzosamente realista. La transfiguración de lo real sólo puede estar marcada por la verosimilitud de la propuesta de los artistas y esa verosimilitud sólo se da en el contexto de la exploración de su propia experiencia de vida y en el manejo del lenguaje teatral, en relación con su propia madurez como creador. Pero si bien los creadores no han de acercarse al público para concederle en el terreno de la creación, lo que sí creo es que cada propuesta teatral tiene que construir su propio público, que éste no puede ser dejado como un elemento externo y azaroso, que depende sólo de la suerte de una difusión etérea y esquematizada que finalmente no le habla a nadie, o que no comunica nada.

Aquí planteo entonces la hipótesis de que el público real no existe *per se*, sino que más bien se construye. Considero que el público debe construirse como se crea una obra, pues éste no existe de manera espontánea, lo que existen son miles, millones de ciudadanos que construyen sus elecciones a partir de jerarquías altamente influidas por las industrias del espectáculo y de los medios electrónicos de comunicación, de un lado, y del otro, a partir de una cierta garantía de la experiencia del otro. Esto último es especialmente importante tratándose del teatro porque a partir del trabajo de campo que he realizado entre los espectadores de diversas obras, una gran mayoría de ellos privilegia como criterio de elección de una obra de teatro, el que una persona que conoce y en quien confía se la recomiende. Es decir, prefiere ir a "lo seguro".

Entiendo entonces la construcción del público en el sentido de lo dicho por Dorothy Chansky, como la formación “de actitudes, creencias y conductas relativas a la asistencia al teatro, en las mentes y en los cuerpos de los espectadores actuales y potenciales”. (Chansky, 1998: 51-57)

Por otro lado, es necesario concebir a los públicos como espectadores, no como consumidores. Está en el interés del teatro y de sus creadores contar con interlocutores pensantes, inteligentes, capaces de disentir y de opinar, con sujetos sociales que pueden expresar sus opiniones, razones o sin razones para con el arte que intenta representar la vida. Por el momento, creo que es el mercado el que está determinando las pautas de comportamiento de los públicos y orientando sus elecciones y, en el mejor de los casos, es el azar el que hace que ciertos sectores que cuentan con una alta escolaridad, ciertos precedentes familiares, ciertos ingresos y una disposición para la búsqueda de las experiencias, se detengan frente a la cartelera o sigan la recomendación de algún conocido, o bien se dejen guiar por sus instintos de explorador, para aventurarse a la búsqueda de la vivencia teatral.

Los públicos y el teatro, ¿reencuentros cercanos?

La última hipótesis, fuerte, pero posible, es que los públicos, vistos en un sentido amplio, no encuentran en el teatro algo que les resulte vital, algo que les estremezca o les conmueva y les permita romper el asfixio cotidiano, algo que les permita reencontrarse consigo mismos y con el otro, en esta sociedad de diversidad y fragmentación. No son muchos los que buscan, pero son menos los que encuentran. Y es que para encontrar una obra que ofrezca algo así, que sin duda las hay, es necesario tener

primero una disposición a la aventura y luego, alguna formación mínima que permita orientar la brújula en una jungla en donde cada paso puede provocar una renuncia a la exploración de la oferta teatral.

El teatro profesional en la ciudad de México no ha concluido su búsqueda, una búsqueda difícil y compleja porque él mismo es espacio de expresión de la falta de certezas, de la incertidumbre y la fragmentación que caracterizan a la sociedad posmoderna. Esa búsqueda es continua porque no se puede decir que tenga fin, el teatro es expresión también de la sociedad que le da vida y en ese sentido cambia constantemente. El problema estriba en si la búsqueda se produce o no en consonancia con los signos de cada época.

¿Será posible que el teatro se convierta en el lugar del sueño, en el lugar de la construcción de otras realidades imaginables o inimaginables, en el sitio del placer y la risa inteligentes, en un laboratorio que fabrique las preguntas más profundas del ser humano, que permita el apaciguamiento o la explosión de las incertidumbres? Yo tengo la esperanza de que a pesar de todo, tarde o temprano el teatro pueda ser recuperado y visto casi como el único refugio vital, como espacio real de los sueños, del juego y de la fantasía donde una mente y un cuerpo se dirige a su semejante. Sin embargo, es el momento de hacer estas preguntas a los espectadores.

Hacia una nueva mirada

El propósito de esta nueva mirada al teatro profesional de la ciudad de México es detenerse y escudriñar específicamente las interacciones entre el público del *teatro de arte*, y comparar dos modelos de creación

vinculados uno al circuito público y el otro de carácter civil, es decir, no subvencionado y sin fines de lucro.

Denomino *Teatro de Arte* a aquellas representaciones creadas desde cualquiera de los circuitos de producción teatral (público, privado o civil) o espacios sociales de creación y difusión teatral y sus cada vez más amplias zonas de hibridación, que tienen como sentido fundamental el tratamiento estético y lúdico de diversas temáticas.

Este teatro ha sido denominado de múltiples maneras, entre ellas: teatro de "búsqueda", término que yo misma adopté provisionalmente al inicio de este proyecto de investigación, teatro "experimental" y teatro "cultural", entre otras. Sin embargo, como ninguna de ellas me resulta satisfactoria, he decidido adoptar la denominación de *Teatro de Arte*, que utilizara García Lorca para referirse a este teatro y la cual ha sido retomada por diversos dramaturgos y directores de escena latinoamericanos.

Considero que este término, no exento todavía de polémica, puede definir con mayor cercanía el sentido, que no la certeza, que distingue a este teatro de búsqueda o experimentación dramaturgica y escénica, pero que en términos generales es frecuentado por públicos reducidos, del teatro con fines de lucro, cuya principal racionalidad se vincula con la recuperación económica y por lo tanto apuesta a la taquilla como su principal fuente de sostenimiento. Ninguno de estas orientaciones en las obras teatrales tiene como patrimonio exclusivo la calidad, pues ambos pueden tenerla o no tenerla.

Esta denominación de *Teatro de arte* alude a una intencionalidad más que a un hecho dado, se trata de un intento que es siempre histórico y cambiante. El reconocimiento, aceptación o convención de este carácter artístico depende de las posturas teóricas y estéticas desde las cuales se asume el arte, así como de las condiciones en que dichas obras se crean, se difunden y se disfrutan. Por ello es que tampoco puede hablarse de una serie de rasgos que una obra deber reunir para ser considerada como artística. El arte mismo puede ser definido de múltiples maneras. Sin embargo, lo que importa destacar es que al hablar de Teatro de arte, más que del hecho de serlo, estoy aludiendo a la intencionalidad de obras teatrales que intentan ser una creación humana, una manifestación creativa-expresiva, que busca un "efecto estético, estimular un juicio de valor sobre cada obra y depende de técnicas o modalidades específicas para producirla". (Calabrese, 1995:11) García Canclini se refiere al arte como un "tipo de producción simbólica" al cual admite "su aptitud para conocer y construir lo real, su estructura interna específica". (García Canclini, 86: 14)

Ernst Gombrich, uno de los historiadores del arte más importante de este siglo, señala que no existe una definición del arte ni el arte en sí mismo, lo que existen son "obras de arte: objetos, procesos o fenómenos que provocan un placer que se experimenta en la sensibilidad, a través de la imaginación, o del intelecto. [...] Producir e interpretar obras de arte, dice, consiste en producir y percibir orden y significado. No basta el sentido estético para la definición de lo artístico, es necesario en mayor o menor medida la relación entre orden y significado o entre el orden y la imitación. [...] Es en la actividad intencional donde se encuentra el efecto sobre el

espectador, la influencia del gusto y la historia del género en cuestión.”
(Gonbrich, 1981 en Pérez Carreño, 1996: 258-259)

Por otra parte, esta distinción entre Teatro de Arte y Teatro Comercial o con fines de lucro, no deja de ser producto de una operación metodológica que inevitablemente es parcial y hasta cierto punto arbitraria ya que deja fuera a una gran diversidad de teatro de todo tipo que simplemente existe y es teatro, sin distinciones. De cualquier manera, no puedo dejar de utilizarla para los fines de la investigación que me he planteado, así que la asumo con todos los riesgos que ello implica. Sin embargo, me interesa destacar que estoy hablando de una ubicación, de un locus perceptible temporalmente dentro de un continuum en el cual los extremos no tienen fin. Insisto en esto porque creo que es importante señalar que teatro sólo hay uno y puede tener o no calidad.

En este nuevo ejercicio y a diferencia del trabajo anterior donde construí un macrosujeto observable, he decidido realizar el estudio comparativo de la relación que establecen con sus públicos dos modelos de gestión teatral vinculados al *Teatro de Arte* que se mueven uno en el ámbito del circuito civil y otro perteneciente al teatro subvencionado del circuito público. Específicamente, me refiero a Casa del Teatro A.C. y el teatro que promueve el Centro Nacional de las Artes, institución perteneciente al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

¿Por qué elegí estos dos casos? Escogí Casa del Teatro porque representa una de las opciones civiles más trascendentes que intenta asumir la gestión teatral en todas sus dimensiones, partiendo desde la formación actoral, hasta la promoción y difusión de obras teatrales para públicos diversos.

Igualmente porque ha roto con los límites de los circuitos tradicionales de gestión teatral y se ve a sí misma "como una entidad híbrida". Igualmente, porque a lo largo de su existencia, ha vinculado el quehacer teatral con otras actividades sociales que significan la participación del público en diversas acciones que ponen en contacto el teatro con la vida social. Recientemente, Casa del Teatro decidió enfatizar su papel de formadora de actores y trasladó su escuela a un monasterio ubicado en San Cayetano, Estado de México, donde ha puesto en marcha una propuesta de formación que intenta recuperar el sentido medieval de la formación artística, al requerir el trabajo comunitario, la lectura a la hora de la comida, el trabajo intelectual y manual, la búsqueda de la reinserción del hombre en la naturaleza. Su propuesta incluye, sin embargo, la formación de una compañía teatral. Mientras tanto, han establecido un convenio con la UNAM para producir teatro en su espacio situado en Coyoacán, en la ciudad de México.⁸

Del otro lado, escogí el teatro que promueve el Centro Nacional de las Artes (CENART) porque se trata de uno de los espacios culturales recientemente creados para replantear la formación de actores y promover teatro de arte para públicos diversos. El CENART cuenta con la Escuela de Arte Teatral, recientemente denominada Nacional, fundada en 1947 y dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes, la cual ofrece las licenciaturas en actuación y escenografía y cuenta con el Teatro Salvador Novo, el Foro Antonio López Mancera, así como el Teatro de las Artes y un espacio abierto (Áreas verdes) para diversas escenificaciones. El CENART ofrece un programa permanente de teatro donde los egresados trabajan

⁸ Entrevista de Lucina Jiménez con Miguel Ángel Cárdenas, Director Técnico de Casa del Teatro, Coyoacán, 1999.

en condiciones de profesionalidad, es decir, con difusión y taquilla abierta al público, pero también se realizan producciones propias y coproducciones.

Originalmente había pensado realizar una comparación con una entidad productora de teatro comercial, con fines de lucro, más que entre dos opciones productoras de teatro de arte. Sin embargo, en el proceso decidí que sería más pertinente y válido a la vez hacer la comparación entre dos entidades que más allá de sus diferencias de orientación y concepción de la formación teatral y del teatro mismo, tuvieran básicamente la misma condición de abarcar todas las esferas de la creación teatral, desde la formativa, hasta la de producción, difusión y cercanía con el público.

Sobre todo, me interesó replantearme la comparación entre dos modelos de gestión de teatro de arte, en la perspectiva de buscar si alguno de estos modelos ha incidido en la propia ruptura de las reglas del campo teatral y logra contrarrestar la fragmentación de la práctica escénica y en ese sentido, replantearse el lugar del público e involucrar con cierta permanencia a sus públicos.

Inicialmente había pensado hacer una comparación entre Ocesa Presenta y Casa del Teatro, sin embargo, en términos de la vinculación con el público no podría encontrar elementos semejantes que los hiciera comparables desde el punto de vista de la gestión, porque la naturaleza de su quehacer es esencialmente distinto. En ese sentido, me hubiera tenido que remitir al público sólo en el momento de la representación.

Ocesa es una de las compañías privadas que ha incursionado exitosamente en los espectáculos masivos y recientemente en el teatro, a través de producciones que buscan su sostenimiento esencial a través de la presencia del público. Así, han realizado diversas producciones teatrales entre las que destacan por su impecable producción, el montaje de *La Bella y la Bestia*, obra que resultó un éxito de taquilla, y que fue producida a partir de un esquema global que involucró a México, Nueva York y Argentina, país donde fue representada después de México.

Actualmente presenta en los Teatros Alameda, hoy Centro Cultural Telmex, la obra *El Fantasma de la ópera* y *El Hombre de la Mancha*. Mi interés era analizar la parte de Ocesa Presenta asociado con el Foro de Teatro Contemporáneo que dirige Margules, ya que habían obtenido el teatro Julio Jiménez Rueda en comodato a través de los concursos de Teatros a la Comunidad que encabeza el IMSS, el DDF y el CONACULTA, sin embargo, luego de experimentar dos años con tres obras, Ocesa anunció su retiro del teatro de arte, ante la escasez de público y la no recuperación de su inversión.

Entonces decidí elegir dos casos dedicados ambos al teatro de arte, uno del circuito estatal y otro del circuito civil, porque considero que tienen más estabilidad, pero más importante que eso, son comparables, al tratarse de dos modelos de gestión de teatro de arte que se diferencian por su concepción misma del teatro y del lugar que debe tener el espectador en el hecho escénico, pero que incluyen formación, creación, producción, difusión y promoción teatral.

El objetivo de esta investigación es preguntarse si estos modelos de gestión teatral generan relaciones de mayor continuidad con cierto tipo de públicos y si existen diferencias perceptibles en la subjetividad de los distintos tipos de públicos a los que ambas propuestas convocan, en relación con su percepción y sus expectativas frente al teatro.

Este proyecto implica una doble mirada, fundada en el hecho, ya antes mencionado, de que el público no es un factor posterior a la creación teatral, sino que las relaciones de estos públicos con el arte de la representación se gestan desde su propia creación. Por ello he decidido asumir el complejo reto de mirar las formas que adopta la formación, creación y la gestión teatral en estos modelos, observando siempre desde la búsqueda del público, y al mismo tiempo, intentar la etnografía de la interacción de los espectadores con las obras, en las circunstancias específicas en que se crean y se difunden. En este intento, veo a los públicos como sujetos activos en la creación de la teatralidad. Intentando escudriñar en los ámbitos de su propia subjetividad, intentaré acercarme al lugar que ocupa el teatro dentro de su vida cotidiana y qué distinciones establecen entre la teatralidad del arte de la representación, de aquella que prevalece en la vida diaria.

Así, el acercamiento a la creación teatral está centrada en la percepción de quién es el espectador convocado, el imaginario o hipotético y quién es el que finalmente acude a presenciar la representación, para detenerme sobre todo frente a este último. Para ello, intento realizar un acercamiento al proceso de creación y gestión teatral de los dos modelos considerados, para luego mirar al público de una o varias obras en específico, para intentar elaborar algunas reflexiones.

Para ello intento trabajar a partir de la etnografía de los sujetos, considerando como tales a los propios creadores de teatro, principalmente directores de escena y actores, pero fundamentalmente y de manera preponderante a los públicos de ambos modelos de gestión teatral.

Considero que no puedo abordar el problema de los públicos sólo mirando las obras, o sólo al público, de manera aislada, toda vez que, como señala Patrice Pavis, la cuestión del público implica el desarrollo de una visión integral que abarque el proceso de creación y la recepción de las obras. (Pavis, 1994)

Igualmente, pienso que la necesidad de analizar el encuentro de las obras con sus espectadores, tampoco implica necesariamente trabajar exclusivamente a partir de los estudios de recepción, los cuales por otro lado no han sido aplicados a los análisis del espectáculo teatral, lo que tampoco debe necesariamente significar el traslado del estudio sólo al ámbito del espectador. (Piccini, 1993)

Para realizar este acercamiento he realizado un recorrido por una reflexión teórica que me permita alumbrar el camino a seguir en esta trayectoria que se antoja compleja y que reclama la puesta en práctica de diversos lógicas.

Un primer capítulo, llamado *Primer Acto*, se dedica a la exploración de las circunstancias posmodernas de la subjetividad y del carácter de la representación en la vida cotidiana que rodean al ciudadano y hacen

posible al espectador teatral. Estas circunstancias son parte de los límites en los que se mueve la posibilidad del encuentro entre los habitantes de la ciudad de México y una de las expresiones artísticas más tradicionales, como es el teatro.

Especialmente, y a partir de las observaciones realizadas por mi asesor, el Dr. Néstor García Canclini al proyecto presentado, me propuse acercarme a la literatura antropológica, sociológica y filosófica que aborda las transformaciones que la modernidad y la posmodernidad han traído consigo en los ámbitos de la subjetividad, en los conceptos de espacio y tiempo y su influencia en la estética contemporánea y en el lenguaje teatral; igualmente, se hace un asomo al impacto de la tecnología en el arte teatral; a la crisis en la construcción de sentidos y el llamado "*secuestro de la experiencia*", así como al contenido altamente dramático que han adoptado diversos aspectos de la vida social. Me refiero a la dramaturgia de la vida cotidiana y de la política, a la teatralidad y la representación de la persona en la vida diaria, íntimamente vinculada con la creciente teatralización de los medios.

¿Cuál es el lugar del teatro en la posmodernidad? es otra de las interrogantes apenas esbozada en mi texto a partir de las opiniones de diferentes dramaturgos o teóricos del teatro que se mueven dentro de uno u otro de los modelos de gestión implicados.

Dentro de este primer capítulo, incorporé también algunas reflexiones sobre el retorno del ritual en el teatro, como uno de los elementos que caracterizaron al denominado teatro de vanguardia, y como uno de los elementos que en la actualidad comienza a florecer nuevamente, aunque

muchas veces relacionado con la tecnología. Igualmente he agregado una recapitulación sobre los conceptos de teatro, de teatralidad y de distancia en el arte teatral que serán de gran utilidad en el desarrollo de una metodología de trabajo con el público de ambos modelos de gestión teatral.

Un *Segundo Acto* está constituido por una reflexión inicial sobre el público o mejor dicho sobre los públicos y su lugar dentro de la representación, así como su carácter de participe en la construcción de la teatralidad. Igualmente, se incluye un acercamiento al ejercicio del director de escena como espectador de profesión, según los planteamientos realizados por Grotowski. Este capítulo tiene como finalidad establecer la manera como el público está presente desde la producción misma, en su carácter de espectador imaginario y conseguir una visión de cómo ha sido visto el espectador desde distintas posiciones.

Las opiniones de directores de escena que se incluyen en este capítulo por el momento, proceden de las observaciones que he realizado durante el Diplomado sobre Producción y Dirección Escénica en la Escuela Nacional de Arte Teatral, ubicada dentro del Centro Nacional de las Artes, durante 1998-1999, como parte del trabajo de campo previsto para esta investigación y en el cual participaron doce directores de escena, además de maestros, teóricos y dramaturgos, en un debate teórico - práctico en torno a cómo enfrentar la puesta en escena bajo el contexto actual de la sociedad mexicana.

Igualmente, se incluye una discusión incipiente en torno a cómo abordar la etnografía de la interacción del público con el teatro, tomando elementos

de discusión de algunas aportaciones realizadas desde las teorías de la recepción y la percepción, pero también desde la perspectiva de la dramaturgia del espectador. Esta parte tiene la finalidad de sentar las bases para abordar el trabajo de campo y el procesamiento de la información, en torno a los públicos y las obras de los dos modelos seleccionados para el estudio de caso.

En el Tercer Acto, todavía en proceso, se abordarán los rasgos que caracterizan a los dos modelos adoptados y se presentarán las diferencias que podrían encontrarse entre las concepciones y las formas de asumir la formación, la creación y la promoción teatral, así como el lugar que asignan al espectador en los ámbitos de la formación, la creación y la producción teatrales.

Por el momento, se adelantan algunas observaciones de trabajo de campo donde la obra es vista desde la mirada del espectador, en uno de los modelos adoptados. Esta será probablemente la trayectoria más riesgosa y compleja, tomando en consideración que se trata de indagar cómo influyen las distintas narrativas, relatos y espectáculos mediáticos y la búsqueda de placer o diversión en el interés de estos públicos por la representación teatral y si existe alguna diferencia entre los públicos de uno y otro modelo.

El *Epilogo* está destinado a recoger algunas conclusiones provisionales, que por el momento, dado el avance de la investigación, son más bien apuntes a tomar en cuenta para el momento en que esté en condiciones de construir ese apartado. No deben ser consideradas como conclusiones propiamente dichas. Las he dejado en este documento porque me

ayudan a dar continuidad a la búsqueda y a reducir el ámbito de la incertidumbre que acompaña esta investigación.

Incorporo la Bibliografía consultada, la mayoría de la cual ha tenido que conseguirse en el extranjero. Ha sido más útil mi exploración en las bibliografías internacionales y de la Federación Internacional de Investigación Teatral, que en lo que he podido localizar en bibliotecas y archivos mexicanos. Igualmente, dos Anexos, el primero estadístico sobre el comportamiento de los públicos de obras de teatro, ingresos del sector, públicos del teatro en general, así como de dos instituciones del circuito estatal de teatro con intencionalidades artísticas. El segundo Anexo recoge algunas fotografías tomadas por Arturo López, quien siguió la ruta de los recorridos por los teatros de la ciudad de México realizados como parte del trabajo de campo.

México, Tenochtitlan , Agosto, 2000.

PRIMER ACTO
TEATRO, ESPECTÁCULO Y VIDA COTIDIANA

En su teatro, el espectador podrá disfrutar en forma de diversión de los trabajos terribles e inacabables que le da su lucha por la vida y también de lo terrible de su incesante transformación. Aquí podrá realizarse el espectador de la manera más sencilla; porque la manera más sencilla de existencia es la que se da dentro del arte...

Su teatro no se pondrá en movimiento si ellos mismos no lo mueven.

Pequeño organón para el teatro. Bertold Brecht

Posmodernidad, tiempo y espacio; tecnología y cambio en la estética social.

Cada época está marcada por diferentes formas de uso y apropiación de las nociones de tiempo y espacio. El teatro descansa sobre estos dos ejes que orientan el sentido de lo representado. La transformación del significado de estas dos nociones básicas en el lenguaje teatral ejerce una influencia decisiva en la posibilidad del teatro de captar el interés de su público y de evolucionar junto con los hábitos de percepción estética de un momento determinado.

Especialmente durante este siglo, el desarrollo tecnológico y particularmente la proliferación de imágenes electrónicas en la vida

cotidiana, así como la vinculación de esta tecnología y la industria con el arte, han implicado la transformación acelerada de las nociones de tiempo y espacio y por consiguiente, de las estéticas predominantes entre millones de habitantes que viven en un mundo donde las imágenes saturan el horizonte de su percepción. Hay imagen en la televisión, en el cine, en la publicidad, en la escuela, en las diversiones, en el hogar.

La reflexión en torno a este y otros fenómenos que se abordan en este capítulo pueden brindar algunas pistas que alumbren el actual desplazamiento del teatro del imaginario urbano de la ciudad de México, del lugar que ocupó todavía en la primera mitad de este siglo como medio de comunicación, a fin de indagar sobre la posibilidad del reencuentro de esta expresión artística con los públicos de una de las urbes más grandes del mundo.

Para explicar el carácter extremadamente dinámico de la vida social en la modernidad y en lo que algunos autores llaman la posmodernidad, Giddens apunta como uno de los elementos clave, la separación de las nociones de espacio y tiempo como condición para la articulación de las relaciones sociales.

En la época premoderna, y particularmente en las sociedades arcaicas, el espacio y el tiempo estaban relacionados a partir de una localización espacial de las personas y de las actividades cotidianas. Ocupaban ese lugar las ceremonias, los ritos y el ámbito de lo sagrado, cuyo suceso dependía de la presencia de los practicantes en un lugar y en un momento preciso. Actor y espectador, estaban muchas veces reunidos en una misma persona. De esta manera, el teatro, aún no convertido en tal,

se vinculaba a la práctica ritual, formaba parte de las prácticas de la vida cotidiana.

En la modernidad, pero especialmente en el contexto de la globalización, la disociación del tiempo y el espacio permite la coordinación de acciones, el funcionamiento de las comunicaciones y la sincronía de múltiples actividades de la vida cotidiana, a partir de relaciones sociales que no necesitan de una ubicación física de los actores, de los individuos participantes. Es decir, que para entrar en contacto con otros, no es necesario encontrarse en un lugar específico, sino que cada uno puede hacerlo desde escenarios totalmente inimaginables. Así, las computadoras permiten la discusión simultánea de diversos temas entre gente que no se conoce y que está ubicada en diversos puntos del planeta. Por ejemplo, a través de Internet he podido ser testigo de un hecho dramático, el incendio de la casa de un ser querido en otro punto del continente, el mismo día en que ocurrió.

Esta disociación de tiempo y espacio plantea transformaciones de la vida cotidiana, ésta se mueve ahora bajo el contexto de una relación permanente de lo universal y lo local, de lo global diría yo, en donde nadie puede ignorar las repercusiones que pueden tener en su ámbito local, los acontecimientos que ocurren en otros puntos del planeta. El presupuesto público se reduce en México debido a la sobreproducción de petróleo en otros países, la caída de la bolsa en oriente plantea una nueva crisis económica mundial. La vida cotidiana de muchos pueblos de México, se modifica constantemente por la suerte y los dólares que obtienen miles de inmigrantes del otro lado del río Bravo.

La modernidad, dice Guiddens, es inseparable de sus propios medios, mismos que se han constituido en mediadores de las experiencias sociales. Primero el lenguaje escrito, y especialmente los periódicos fueron de gran importancia para llevar a término esta separación entre tiempo y espacio. Luego, la señal electrónica transformó radicalmente esta disociación, y no se diga las redes informáticas que han fusionado estos medios de comunicación en un sólo espacio que ofrece no sólo comunicación, sino entretenimiento, consumo, investigación y experimentación de todo tipo. En la red de redes se puede ver películas, comprar desde una aguja hasta un avión, visitar museos, conocer las carteleras de teatro de varios países, buscar amigos y parejas, tener sexo virtual, entre otros muchos usos más sofisticados o hedonistas.

Las imágenes visuales presentadas por la televisión, el cine y el video crean sin duda, redes de experiencia mediada que ya no son inalcanzables para la palabra impresa. Sin embargo, siguiendo a este autor, todos ellos tienen en común el hecho de crear el "*efecto collage*", con el cual "una vez que el suceso ha conseguido imponerse más o menos completamente a la localización, la presentación que de él hacen los medios adopta la forma de una yuxtaposición de relatos y materiales que comparten tan solo su carácter cronológico y secuencial."

Asimismo, señala, la experiencia mediada se caracteriza por la "intromisión de sucesos distantes en la conciencia cotidiana". La familiaridad generada por esta experiencia puede provocar a menudo sentimientos de "inversión de la realidad"; al tropezarnos con ellos, el objeto y el suceso reales parecen tener una existencia menos concreta que sus representaciones en los medios de comunicación. (Giddens, 1991: 35- 42).

Volviendo al ejemplo del incendio, cuya noticia efectivamente me conmovió, las imágenes del siniestro en la computadora se volvieron mucho más impactantes que la noticia misma.

Aún no habiendo viajado nunca en su vida, el ciudadano común sabe de la guerra en el oriente medio, o de las matanzas en Kosovo, del terremoto que afectó algún país lejano, de los extraños pasatiempos de los habitantes de cualquier estado de la Unión Americana, o de la vida de los reyes y príncipes de Inglaterra. Igualmente, ha creado como su referente principal la imagen que la televisión y el cine le proporcionan de la realidad. Por ello, no es extraño que en ciertos lugares todavía se tenga la idea de que todos los mexicanos usan botas, saben montar caballos, tocar la guitarra y enamorar a las mujeres, como las películas de Pedro Infante. Igualmente, ciertos sectores que acostumbran acudir al teatro comercial, tienen como una de sus principales motivaciones el ir a ver si en la realidad, los actores son iguales a como los presenta la televisión y también prefieren que dichos actores se mantengan en los roles que las telenovelas les ha presentado.

Si bien es cierto que afirmar la desaparición del relato es probablemente ir muy lejos, lo cierto es que, sobre todo a partir del desarrollo del lenguaje cinematográfico, el mensaje radiofónico y fundamentalmente de la transmisión acelerada de imágenes a través de la televisión, además de la generalización del uso de la videocasetera, el siglo XX es la centuria de desaparición de la linealidad y de la secuencialidad en el tiempo y el espacio, y por consiguiente en la estética social predominante. La simultaneidad, la yuxtaposición y la fugacidad de las imágenes terminaron por imponerse.

En sus primeros años, el cine nació altamente influenciado por el teatro, es decir, con cámara inmóvil y en planos generales. Sin embargo, muy pronto encontró en el manejo de la imagen, fruto de la simbiosis entre la tecnología y el arte, un lenguaje propio cada vez más complejo, cuya influencia en los hábitos de percepción del público sería muy profunda.

En los años 20 el público familiarizado con el plano general del teatro, se quejaban de lo fugaz de las escenas introducidas por el cine. La percepción tempo-espacial de la época hacía necesaria la linealidad y la secuencialidad para lograr el todo. (Alcazar, 1998: 18).

Sin embargo, con él se inició una era de manejo de la imagen, del movimiento y de la noción del tiempo. Si en los primeros años el público se quejaba de la fragmentación de las secuencias en el cine y de la introducción del llamado *travelling*, dice Alcázar, al llegar la televisión y la videocasetera, la celeridad, la intemporalidad, la yuxtaposición de historias y la velocidad del relato se instalaron como parte de la estética social dominante, sobre todo en las actuales generaciones que se han formado en un mundo saturado de imágenes, de historias, de narrativas y relatos.

Ahora muchos adultos a partir de la generación de los 50, los jóvenes y sobre todo, los niños, están familiarizados con una alta velocidad en la transmisión de imágenes y con la discontinuidad narrativa que ofrecen los medios. Raúl Nieto, profesor – investigador de la UAM-I comenta que ha tenido que adaptar sus clases y sus lecturas al “efecto videoclip”, debido a que sus alumnos están altamente familiarizados con la tecnología y la

velocidad de la información televisiva. No pueden leer más de 25 cuartillas seguidas.

El predominio de la sociedad de la imagen también influyó el teatro en México. Según la crítica y estudiosa del teatro Olga Harmony “La primacía de la imagen en los escenarios, que cobró como primera víctima a la palabra, no fue un fenómeno fortuito, sino una poderosa corriente universal que buscaba nuevos lenguajes y aperturas teatrales...Entre nosotros se había llegado a excesos semejantes en aras de un teatro que fuera más espectáculo y codificado a veces de manera hermética y con imágenes de gran poderío visual, que una comunicación real con el público. Como ocurre casi siempre con las búsquedas vanguardistas y formales, el fenómeno se agotó mundialmente en sí mismo y dio paso a otras modalidades. En los últimos años, los dos creadores más importantes de esta corriente, Héctor Mendoza y Luis de Tavira, fueron abandonándola en un singular reencuentro con el texto, es decir, con la palabra. Pero el margen de apertura formal se mantuvo permitiendo a los teatristas nuevas experiencias y, de cualquier modo, el impacto de la imagen teatral es un fenómeno ya casi inseparable de las escenificaciones. (Harmony, 1998:102)

El desarrollo tecnológico no ha sido ajeno al lenguaje teatral. Desde la sustitución de los viejos telones pintados que intentaban dar verosimilitud a la escena y que ahora sobreviven sólo afuera de la Basílica de Guadalupe para la clásica foto de los niños vestidos de charro o de china poblana, pasando por la introducción de la iluminación como parte del lenguaje escénico, la modificación tecnológica en el diseño y funcionamiento de los espacios teatrales y especialmente, del denominado proscenio

(espacio que separa a los actores de los espectadores); hasta llegar a la actual utilización del video, el rayo láser y las computadoras.

Así, la tecnología también ha transformado las diferentes maneras de representar el tiempo y el espacio en el teatro, entendidas estas nociones en un doble sentido: el tiempo y el espacio real en que ocurre la escena y el tiempo y el espacio representados durante la escena. El teatro no sólo se ha modificado disponiéndose cada vez de más recursos a utilizar para introducir efectos y construir realidades, al establecer diferentes maneras de relacionarse con el público, sino que más recientemente, entre ciertos directores se ha tendido a incorporar la tecnología como uno de los personajes centrales y en ocasiones el más importante.

Uno de estos casos fue la superproducción de *La Bella y la Bestia* auspiciada por Ocesa Presenta y Walt Disney, cuya inversión en recursos pirotécnicos y tecnológicos resultaban de mayor importancia que la actuación misma. Para dicha producción se utilizaron "37 artículos de pirotecnia, más de 600 lámparas e instrumentos para la iluminación, un millón doscientos mil wats suficientes para iluminar un estadio de fútbol,⁹ dando como resultado una obra teatral espectacular que fue vista por más de un millón de personas durante un año.

En los últimos cinco años, ciertos directores de escena han incursionado en la experimentación del video y de las nuevas tecnologías, dentro del teatro denominado *de Arte*, que es el de mi interés principal, tanto en el realizado en la ciudad de México, como en el teatro que viene a la ciudad procedente de otros países (*La hora cero*, obra alemana del

⁹ Información mimeografiada, proporcionada por Ocesa Presenta.

Festival del Centro Histórico 1997). Igualmente, han tomado la temática de los medios de comunicación como una de las preocupaciones contemporáneas (*La venganza del doctor siniestro*, de Ignacio Escárcega). (Alcazar, 1998).

Estas propuestas intentan incorporar la tecnología como parte del lenguaje dramático, usando elementos como el video (*La Tarea*, *Superhéroes de la aldea global*, de Luis Mario Moncada, las obras del grupo La Rendija, 1997, entre otras), el rayo láser y la computadora (*Roberto Zucco*, 1996). En esta última se incorporaron diversos recursos multimedia para recrear un espacio tridimensional.

Siete años después de su estreno, en México se presentó en el Festival Internacional Cervantino y el Centro Nacional de las Artes, *Las agujas y el Opio*, (Robert Lepage) quien levantó un teatrino utilizando computadora, sintetizador y una pantalla virtual en la que se evocó el vuelo de un actor que llega a París al ritmo de Miles Davis. (De Ita, 1997). También se ubican aquí las ya mencionadas producciones de Transdisciplinaria Escénica *Excalibur* (1999), que utilizó los recursos multimedia en una no muy afortunada puesta en escena de un cuento, así como el drama musical *Leitmotiv* (1998), del canadiense Michel D. Robidoux.

En este proceso de experimentación, cuyos inicios en realidad podrían ubicarse a fines de los años cincuenta, han surgido nuevos formatos en el teatro capitalino, que se relacionan más con el performance y con el happening o bien con las denominadas intervenciones del espacio escénico; se trata de propuestas cada vez más frecuentes que no necesariamente plantean una dramaturgia tradicional, sino que son más

bien experiencias, acontecimientos donde el relato no tiene un principio y un fin o más bien se aborda una dramaturgia creada colectivamente sin la existencia de un relato lineal. Se trata de experiencias que ofrecen al público la posibilidad de una vivencia irrepetible, porque a veces es el mismo público el que culmina la obra o la reconstruye a partir de su propia experiencia.

Una lectura más o menos mecánica de esta innegable influencia de la tecnología en las nociones de tiempo y espacio en la sociedad contemporánea podría señalar la simple necesidad de incorporar estos recursos tecnológicos al teatro, y con ello estar en condiciones de “competir” con los medios modernos de comunicación.

Sin embargo, el asunto no es tan sencillo. Desde los inicios de la segunda mitad del siglo XX, en su clásica obra *Hacia un Teatro Pobre*, Grotowski analizaba esta dicotomía entre medios electrónicos y teatro, señalando que la crisis del teatro no puede separarse de la crisis de la sociedad contemporánea y especialmente de uno de sus elementos esenciales, a saber, la desaparición de lo sagrado y de su función ritual en el teatro, resultado de la decadencia obvia y probablemente inevitable de la religión.

Así, consideraba una solución errónea basar la búsqueda de interés del público en el teatro solamente a partir de la incorporación de la tecnología, “puesto que no se llegará a dominar la técnica del cine y de la televisión”. ¿Qué puede entonces hacer el teatro que no puedan hacer la televisión y el cine?, se preguntaba, y su respuesta era contundente: hacer la representación como un acto de transgresión. “Hay un sólo

elemento del que el cine y la televisión no pueden despojar al teatro: la cercanía del organismo vivo." (Grotowski, 1994: 13-44).

Efectivamente, de entre todas las artes, el teatro es una de las expresiones escénicas que más requieren de la presencia física del ser humano para existir y que puede transformar esa presencia en un acto de transgresión de la realidad o que permite la posibilidad de vivir la vida dos veces. Sin embargo, ¿qué es lo que ocurre entre el teatro y una sociedad urbana que vive la acelerada y fragmentada narración de relatos electrónicos?

Vida y drama, la teatralidad en la vida cotidiana.

A la pregunta de cómo hacer un teatro contemporáneo, Grotowski sugiere que la mejor forma es apegarse a la realidad de los gestos, los sonidos, los signos, las entonaciones, las experiencias de la calle, el trabajo, los cafés, etc. Ello es cierto en principio, sin embargo, vale la pena recordar también que, según la afirmación de Sean O' Casey, el teatro que sólo imita la vida no es drama. Y acaso, lo que conmueve al ciudadano común es precisamente lo dramático.

Las obras dramáticas "tratan en general de gente descollante, aunque lo que dicen es aplicable a la gente común. Y esta proposición tiene su reverso: cuando un gran dramaturgo como Chejov nos presenta la insignificancia de la vida cotidiana, pretende sugerir con ello, por cierto, la grandeza de la existencia diaria, las proporciones de aquellas fantasías que abarcan desde la vida secreta de Walter Mitty hasta las cavilaciones caballerescas de Don Quijote. (Bentley, 1995: 19).

Los hechos de la vida diaria no son dramáticos en sí mismos, continúa Bentley, el drama requiere el ojo del espectador. Encontrar la dimensión dramática de los acontecimientos implica tanto percibir los elementos en conflicto, como reaccionar emocionalmente ante ellos. Esta respuesta emocional consiste en conmoverse, en sentirse embargado de asombro ante el conflicto. Pero ni siquiera el conflicto es dramático por sí mismo. Si el drama es algo que se ve, debe haber alguien que vea.

Así, este autor establece como la primera necesidad dramática la existencia de una trama, cuya materia prima es la vida, "pero no ese común término medio del diario vivir en su trivialidad exterior, sino más bien las situaciones extremas de los raros momentos culminantes de la vida o de la existencia cotidiana en sus formas secretas y no del todo conscientes. La perspectiva que rechaza estas situaciones extremas es antidramática".

¿Y cuáles serían entonces esos momentos culminantes de la vida o de la existencia cotidiana que el teatro puede convertir en drama para atraer a su público? La realidad es que cada dramaturgo o cada director de escena tiene su propia opinión. Lo que yo apuntaría aquí es que, bajo la posmodernidad, en la ciudad de México el binomio drama - vida se encuentra inmerso en una situación contradictoria en la que se repelen y al mismo tiempo se imbrican, a causa de la mediatización que ha saturado casi la totalidad de las experiencias de la vida social. Me explico, creo que el tránsito a la modernidad significó el traslado de la representación dramática del escenario, de "las tablas", o sea, de los espacios de representación, a la calle, al hogar, a la política. Así la vida pública y la vida privada se han convertido en escenarios privilegiados de múltiples dramas cotidianos, de entre los cuales hay que seleccionar aquello que es

dramatizable. Siguiendo a Jacques Derrida , el teatro es aquello que la vida tiene de representable.

Y es que en la vida diaria estamos obligados siempre a la actuación, entendida como "la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes. (Goffman, 1997: 27) Y efectivamente, todos actuamos un poco para sobrevivir. Así, según el campo en el que nos desenvolvemos asumimos uno de los múltiples papeles que se encierran en nuestras identidades cada vez más difusas: somos madres, padres, amantes, hijos, investigadores, comerciantes, radioescuchas, tele espectadores, deudores o acreedores, actores o espectadores, en situaciones extremas somos villanos o víctimas. Somos varios personajes a la vez.

Se trata de papeles interdependientes que se ejercen dentro de un mismo sistema social. Cada una de estas identidades, o dimensiones de la vida individual o colectiva implican problemas de índole dramático.

Los propios medios de comunicación han retomado una dimensión dramática para asegurarse de la presencia del espectador. La forma como muestran las noticias los periódicos, es dramática, "¿Qué otra cosa puede hacer que los diarios sigan saliendo?". (Bentley, 1997:17).

No se diga de la acción del cine y de la televisión donde las historias dramáticas se han convertido en parte indisoluble de sus mensajes. Es dramática la forma como se dice una noticia en la radio, los personajes y las historias se presentan como algo climático, como si fuera de vida o muerte saber que un equis político dijo haber triunfado en alguna dudosa

elección. Las televisoras ahora inventan las noticias, crean ficciones para convertirlas en realidades. Son víctimas de sus propias telenovelas.

Por otro lado, la teatralidad de la propia vida cotidiana presente desde las sociedades antiguas y en las que la relación teatro-sociedad era mucho más estrecha, se ha transformado en el curso de la vida moderna.

Retomando a Jean Duvignaud, Balandier señala que "En las *sociedades visuales* todo queda mostrado y todo es puesto a actuar, las prácticas sociales se llevan a cabo en el marco de una dramatización permanente... Las circunstancias de la vida individual -nacer, casarse, morir- se traducen en actos representativos, ejemplares o exaltantes. Concebidas en tanto que auténticas liturgias civiles, las fiestas ponen en escena las jerarquías constitutivas de la sociedad con el fin de exponerlas, de confirmarlas o de contestarlas simbólicamente en esas pantomimas sagradas...". (Balandier, 1994: 37)

Cada época y cada sociedad desarrollan distintas formas de expresión de la teatralidad en la vida cotidiana. Estas, sin embargo, difieren de su sentido y del lugar que ocupan dentro de la organización de la vida social. La vida de las sociedades antiguas giraba en torno a muchas de esas celebraciones donde el hombre rendía tributo a la naturaleza y a sus dioses. Ceremonias de acción de gracias, de petición, ritos de iniciación, fiestas y celebraciones ligadas al ciclo de la vida y de la naturaleza daban sentido y cauce a la vida agrícola y campesina. La teatralidad acompañaba de manera permanente las prácticas religiosas y la vida cotidiana de los individuos. La repetición de estos rituales y ceremoniales aseguraban la certeza de la pertenencia a una colectividad específica,

ubicada en un tiempo y en un espacio. La teatralidad se haya inserta todavía en las prácticas de comunidades y grupos campesinos e indígenas que marcan el transcurrir del tiempo, en ciclos de vida orientados por creencias y prácticas rituales múltiples.

En el teatro griego antiguo, la escena se convierte en el lugar donde la ciudad reflexiona acerca de ella misma. El teatro de Eurípides, en especial, recurre a <<la prueba despiadada de la escena>>; opera a la manera de un <<tribunal>> (Balandier, 1994: 42)

En la sociedad posmoderna, la vida urbana también tiene diversas formas de teatralidad, pero ésta no gira ya en torno, únicamente o principalmente, a la religión. La teatralidad sigue estando presente en las fiestas populares, religiosas y seculares. La ciudad de México, a pesar de su carácter urbano y de megalópolis, es una ciudad llena de distintas formas de teatralidad. Desde las fiestas arraigadas sobre todo entre grupos populares urbanos y zonas rurales: el día de la Santa Cruz en todas las obras en proceso de construcción, las celebraciones y representaciones de la Pasión en Semana Santa, la celebración del Fuego Nuevo, ambas en Ixtapalapa, las peregrinaciones y fiestas patronales presentes en toda las delegaciones, las fiestas de carnaval que se celebran en varias delegaciones: Tláhuac, Iztacalco, Iztapalapa, Xochimilco, entre otras.

Igualmente existen formas de expresión de la teatralidad popular donde más bien se recrean elementos cívicos o históricos, como la fiesta que se lleva a cabo todos los días 5 de mayo en el Cerro del Peñón donde miles de jóvenes se disfrazan de *Zacapoaxtlas* y otros miles de *Suavos*, quienes con cañones y pólvora en mano vuelven a representar la Batalla del cinco

de mayo a ritmo de salsa y de música grupera. Juárez y Manuel Doblado, así como los negociadores extranjeros, suben a escena en plena calle y dialogan a grito pelado hasta que los franceses declaran la guerra, guerra que no siempre se gana, pues en algunas representaciones ha llegado a perderse, según el número de *caguamas* que los contendientes han ingerido durante los desfiles y preparativos. (Jiménez, 1991).

Múltiples celebraciones colectivas asociadas con el ciclo de vida y con la actividad profesional tienen lugar como rituales y celebraciones que ayudan al habitante de la ciudad a mantener su relación con el tiempo, con la familia y con el entorno social. Estas celebraciones (cumpleaños, bautismo, comunión, casamiento, velorio y entierro, así como fines de ciclos escolares, titulaciones, etc.) varían sustancialmente dependiendo de las prácticas religiosas o las creencias de cada individuo o de cada grupo social de pertenencia, de la zona donde se vive, etc.

Nuevos rituales y celebraciones urbanas, ligados al consumo, al placer y a la influencia de la mediatización de la vida cotidiana han surgido durante la era de la posmodernidad, poniendo en juego en el escenario de la capital, otras nuevas formas de comportamiento teatral. Desde el traslado de las celebraciones de cumpleaños a los McDonalds, la proliferación de espacios dedicados a la representación del cuerpo y del sexo, la fiesta deportiva cada vez más ligada a la violencia o al menos a la explosión de la desmesura, la participación selectiva en espectáculos masivos tipo rock, onda grupera, entre otras prácticas poco estudiadas.

Y a propósito de los rituales del consumo, dice Monsiváis en sus *Rituales del caos*. El consumo es uno entre tantos factores en el espacio donde

concurrer las variedades del caos. ..Si como se dice el poder es la raíz de la noción misma de espectáculo, a lo que se presenta con ese nombre se le reconocen virtudes totalizadoras y los atributos de lo armónico. Gracias al espectáculo, según se declara con otras palabras, pero de manera inequívoca, el desorden se aquieta, las multitudes admiten las disciplinas del pasmo, y tiene lugar la mezcla perfecta de imposición autocrítica y nivelación democrática...Tras el falso caos se alza la normatividad del espectáculo. Pero a esta dictadura de la fascinación electrónica (de los manuales de sojuzgamiento) le falta, para ser convincente, tomar en cuenta los valores de la diversión, "el lenguaje fluido de la anti-ideología", según Guy Debord. La diversión genuina escapa a los controles, descrece de las bendiciones sagradas del orden. La diversión genuina (ironía, humor, relajó) es la demostración más tangible de que, pese a todo, algunos de los rituales del caos pueden ser también una fuerza liberadora. (Monsivais, 1998 : 199)

Sin embargo, el ciudadano es espectador no sólo de su propia teatralidad, sino de aquella que construyen los medios de difusión, radio, televisión, cine y video y que dan cuenta de una nueva relación entre el drama y la vida, especialmente en el ámbito de la política.

La representación del poder: el espectáculo de la política.

La teatralidad se ha impuesto en la vida política a causa de una especie de cansancio respecto al discurso y la acción política misma, que se han convertido en elementos cotidianos. Ahora, pocos discursos políticos entusiasman a los habitantes; por ello, la política ha tenido que recurrir al espectáculo como único recurso para romper con lo trivializado. En

nuestros días, esta relación entre espectáculo y política se ha vuelto tan cotidiana que uno de los candidatos a la Presidencia de la República, hoy presidente electo de la República Mexicana, Vicente Fox, anunció su intención de hacer uso de la imagen de Kalimán, *"el hombre increíble"*, en su contienda por el electorado. La familia poseedora de los derechos de autor no permitió que ese legendario personaje de cuentos y radionovelas pasara del imaginario popular a la lucha partidista¹⁰.

Todo sistema de poder es fundamentalmente un dispositivo que tiene el propósito de producir efectos sobre los ciudadanos, efectos que son comparables a los que suscita la tramoya teatral. Así, todo poder mantiene una relación con lo teatral, en tanto los políticos dirigen lo real, a partir de lo imaginario, convirtiéndose ellos mismos en un espectáculo. De esta manera, las técnicas dramáticas por tanto, no sólo se utilizan en el arte de la representación, sino también en el arte del gobierno, no sólo para la dirección teatral, sino para dirigir las ciudades. (Balandier, 1994: 16-17)

Todo poder político termina consiguiendo la subordinación de los ciudadanos a través de la teatralidad, " más ostensible en unas sociedades que en otras, en tanto que sus diferencias civilizatorias las distribuyen en distintos niveles de <<espectacularización>>. Esta teatralidad representa, en todas las acepciones del término, la sociedad gobernada." (Ibid: 23)

Así pues, para Balandier, todo universo político es un espacio dramático en el que lo que cambia a lo largo de las décadas son las técnicas a utilizar, por los diferentes tipos de sociedad. "El tránsito se ha producido entre un

¹⁰ La Jornada, 12 de abril de 1999.

arte político más bien teatral, que se ajusta mejor al tipo de poder ilustrado por el héroe, y un arte político que se constituye a partir del cine y la televisión, es decir hacia un modo de representación organizado a la manera del star system y que encuentra en la prensa un agente de refuerzo. Según Schwartzenberg, la dramaturgia política contemporánea se diferencia cada vez menos del espectáculo de la imagen; el poder se ha <<vedetizado>>. En eso consiste el viraje, decisivo, que se adopta a lo largo de los años setenta". (Ibid:119)

La era de los medios electrónicos, permite más ver que pensar, más ver que comprender, a partir de una política de la imagen que se inspira en el arte del espectáculo. Así, en la ciudad de México, a partir de la nueva influencia de la oposición, y especialmente de las interpelaciones en los informes presidenciales, que rompieron con el ritual de simplemente escuchar sin opinar por parte de los Diputados, las sesiones de las cámaras legislativas volvieron a ganar cierto interés entre los ciudadanos, quienes se colocan como espectadores interesados más en el espectáculo de las críticas, los gritos y parodias que protagonizan los representantes de diversos partidos, y no tanto en el contenido de los debates.

Un Cartón de Magú, en La Jornada hace alusión a esta espectacularización de la política, con motivo de la peculiar presencia del gobernador de Tabasco en la Cámara de Diputados, reza el cartón: *"Gobernador de telenovela". Acudió a la cuna de lobos, disfrazado de "Catalina Creel", llevaba a los cuarenta ladrones, pero no era "Nada persona"*. Son expresión de ello también las constantes tomas de la tribuna legislativa por opositores y ahora también de los priistas quienes han retomado múltiples consignas y formas de actuación que

anteriormente eran exclusivas de la oposición. Recuérdese también al diputado Marco Rascón con su máscara de cerdo en los debates de la Cámara de Diputados. Ahí están también *Superbarrio*, el *Necleosaurio*, entre otros personajes populares de la política espectacular.

La propia lucha de los zapatistas se ha incorporado a esta dimensión mediática y espectacularizada, donde el ritual de la presencia zapatista, con todo y sus partidos de fútbol, sus cantos y sus himnos se sobreponen como fines en sí mismos, al contenido de una lucha indígena que queda soterrada y pospuesta para quién sabe cuando. El pasamontañas de Marcos y de los y las integrantes del EZLN es un dispositivo escénico que como toda máscara tiene múltiples lecturas. Al mismo tiempo que permite el anonimato, abre un escenario infinito y virtual para la construcción de personajes individuales y colectivos, se convierte en símbolo de demandas insatisfechas y al mismo tiempo, reiteración de lo desconocido, permite la transmutación del carácter, de la persona y del personaje. Propicia la liberación de la personalidad, las identidades y al mismo tiempo desplaza la atención del rostro hacia otros elementos. El actor con máscara se reserva el derecho de mirar sin ser mirado. Se trata de toda una dimensión simbólica de la lucha política que pese a su espectacularidad, no logra en sí misma, transformar las estructuras o las reglas del juego de la estructura de poder.

Esta teatralización de la "democracia", es posible gracias a los medios de comunicación que quitan el sentido local al escenario donde ocurre el drama, de tal suerte que lo convierte en un espectáculo nacional y a veces global. Así, no sólo los capitalinos disfrutan del espectáculo de la democracia, sino que ésta se convierte en una especie de show nacional,

de vez en cuando exportable. Las recientes reacciones políticas de diversos personajes ante la derrota electoral del PRI, luego de más de 70 años en el poder, tienen también a enfatizar una trama dramatizada en donde cada político va poco a poco ocupando su lugar en la escena de desolación e incredulidad. Esta vez el drama está del lado del PRI.

En el ámbito de las prácticas políticas, diversos mitos dan pie a la estructuración de escenarios donde la fiesta (La ceremonia del grito 15 de Septiembre), el desfile, la procesión militar (Desfile del 20 de noviembre) , las manifestaciones (sean de cualquier partido político) y otras expresiones masivas, se constituyen en los ceremoniales contemporáneos de los dogmas políticos de los gobernantes, los cuales son siempre magnificados por la acción de los medios de comunicación.

Sin embargo, a pesar de esta exasperación de la espectacularidad, la escenificación del poder no logra romper con la crisis de representación política y con el gran escepticismo que alimenta a los ciudadanos. Ni la frecuente repetición de mensajes presidenciales por televisión y ahora los mensajes sabatinos por la radio, logran penetrar en la conciencia ciudadana. Aunque en México las encuestas de opinión no corren con la misma suerte que en los Estados Unidos, múltiples análisis realizados por el Periódico Reforma y otros estudios de opinión sobre la credibilidad de las instituciones mexicanas, muestran que los ciudadanos desconfían de la mayoría de las acciones y programas gubernamentales. Por eso, el hartazgo fue el mayor promotor del voto contrario al PRI.

De cualquier modo, en la ciudad de México, los medios no sólo son escenario, sino también personaje y lo que es peor, se ensayan como

directores de escena. Tal vez uno de los retos más fuertes que tuvo que enfrentar el primer gobierno electo de la ciudad de México, ha sido no tanto la confrontación ciudadana, como la adecuada relación con los medios, a través de los cuales se magnifican, se minimizan o se nulifican logros y errores de una administración por primera vez salida de las urnas electorales.

Lo más importante es que este protagonismo de los medios termina por multiplicar a los espectadores y a los consumidores y por disminuir a los ciudadanos, toda vez que la distancia de éstos respecto a la gestión del poder es tan grande, que permite mantener a estos miles y miles de espectadores totalmente ajenos a la gestión de la ciudad.

Sin embargo, esta teatralización de la política no significa que la política se reduzca a una apariencia o a un simple juego de ilusiones. “Es un resultante en que todo concurre, desde las relaciones sociales definidas por el sistema productivo, hasta aquellas otras que los valores y el imaginario colectivo constituyen”. (Balandier, 1994 : 41)

Realidad o un mundo ilusorio, - yo en lo personal creo que es una combinación de ambas -, la política convertida en espectáculo, llega a nosotros con tramas intencionadas que se tejen en el espacio de la política y/o en el de los medios, ambos ahora inseparables, y nos presentan el dramatismo de la realidad como si estuviéramos frente a un escenario en el que las escenas, los personajes, los roles y los desenlaces fueran un tanto ajenos a nosotros o al menos más independientes de lo que en realidad son.

Y algo similar ocurre con la teatralización de la violencia que también magnifican los propios medios de comunicación: Dice Bentley, "¿Por qué aun una mala descripción de una acción violenta nos resulta agradable? ¿Cómo podría no serlo? Tenemos propensión a sentir que a nuestras vidas les falta violencia y nos gusta ver aquello de que carecemos. Somos proclives al aburrimiento y nos agrada sentirnos transportados con la excitación de algún otro. Somos agresivos y gozamos con la contemplación de la agresión. Nunca lo pasamos tan mal y nos complace ver a otros que lo pasan aún peor [...] al atardecer, cuando las luces amenguan, nos gusta encender la televisión y ver cómo los norteamericanos se matan unos a otros displicentemente en algún *western* entretenido". (Bentley, 1995: 19-20).

Así, nos quedamos en casa a mirar el escenario urbano de la violencia para intentar verla como algo lejano, sin embargo, no queremos asomar la nariz por temor a ser agredidos, asaltados o atropellados. El escenario está dado: el cumplimiento de la ley es una farsa y la violencia un drama. El problema empieza cuando toda esta escenificación alcanza el nivel de tragedia para miles de ciudadanos depauperados, sin derechos políticos y sin esperanza en un futuro que se mira como parte de una representación a la que no han sido invitados como actores, sino sólo como espectadores.

El "secuestro de la experiencia".

Diversos teóricos han intentado acercarse a la interpretación de las transformaciones que la era de la modernidad y más recientemente, la posmodernidad, han traído consigo en el ámbito subjetivo de la vida social.

Lipovetsky, afirma que la era del consumo masificado trajo consigo la emergencia de un modo de socialización y de individualización inédito, "que rompe con el instituido desde los siglos XVII y XVIII", trayendo consigo la "privatización ampliada, la erosión de las identidades sociales, el abandono ideológico y político, desestabilización acelerada de las personalidades". A este fenómeno le llama la "segunda revolución individualista". (Lipovetsky, 1986: 5).

Al hablar del posmodernismo, Daniel Bell señala "el momento en que la vanguardia ya no suscita indignación, en que las búsquedas innovadoras son legítimas, en el que el placer y el estímulo de los sentidos se convierten en los valores dominantes de la vida corriente[...] el posmodernismo aparece como la democratización del hedonismo, la consagración generalizada de lo Nuevo, el triunfo de la antimoral y del antiinstitucionalismo", el fin del divorcio entre los valores de la esfera artística y los de lo cotidiano".¹¹ Aunque este hedonismo y este supuesto fin del divorcio entre lo artístico y lo cotidiano podría suponer un acercamiento entre los ciudadanos al arte, y en este caso al teatro, esto no ocurre de manera automática, porque el hedonismo gira hacia la satisfacción de otros campos más relacionados con el consumo que con el arte.

Según Lipovetski, "la cultura posmoderna mezcla los valores modernos, realza el pasado y la tradición, revaloriza lo local y la vida simple, disuelve la preeminencia de la centralidad, disemina los criterios de lo verdadero y del arte, [...] La cultura posmoderna es descentrada y heteróclita,

¹¹ Citado por Lipovesky. P. 105.

materialista y *psí*, porno y discreta, renovadora y retro, consumista y ecologista, sofisticada y espontánea, espectacular y creativa." (Ibid: 11)
El mundo amplía sus opciones de recreación y de divertimento, un nuevo relativismo permite aceptar como legítimo y verdadero cualquier tipo de actividad y de práctica, donde lo importante, al menos en apariencia, es la satisfacción plena del individuo.

Este individualismo se centra en la realización emocional de uno mismo, ávida de juventud, de deporte, de ritmo, menos atada a triunfar en la vida que a realizarse continuamente en la esfera íntima. Se trata de una era donde los grandes discursos políticos no entusiasman a las masas, pero donde la participación social se relaciona con cuestiones éticas, ideológicas y subjetivas. Otra de las prioridades que la posmodernidad trae consigo es la necesidad de un nuevo estilo de vida en cual el cuerpo se convierte en un paradigma y a veces en una obsesión.

El cuerpo que aparentemente es la dimensión más privada del ser humano, se convierte en un territorio público explorado, acosado y modelado por el consumo, la moda, el estilo, el deporte, por todo tipo de disciplinas y mercados que ofrecen liberarlo del estrés contemporáneo y hasta condenarlo a la juventud eterna. Es la era del *Spa*.

Pero en esta sociedad posmoderna donde todas las opciones de consumo aparecen como posibles y en apariencia, sólo en apariencia al alcance de cualquier ciudadano, la incertidumbre se acrecienta porque ya no se tiene la certeza de quién ofrece lo real, lo verdadero, lo genuino, ¿qué es realmente lo mejor, o peor aún qué es realmente cierto? Y esta incertidumbre atraviesa no sólo los cruceros y los aparadores del consumo,

sino también los de las creencias, las prácticas médicas, las formas de diversión, la televisión, etc.

Según Berger y Luckmann, la forma moderna de pluralismo constituye la condición básica para la proliferación de crisis subjetivas e intersubjetivas de sentido, en donde esta multiplicidad de opciones de cómo entender el mundo, estos encuentros o los conflictos entre diversos sistemas de valores se hacen inevitables. Bajo este planteamiento, el individuo crece en una sociedad en la que ya no existen los valores comunes y en el que la realidad resulta distinta para todos. Así, diversas comunidades de vida, pueden desarrollarse hasta convertirse en comunidades de sentido casi autónomas. (Berger y Luckmann, 1995: 60-63).

Giddens coincide con el planteo de que la formación de una personalidad y la construcción de sentido operan mientras el individuo tiene frente a sí, conductas compatibles en la cuales se vea reflejado. Pero la modernidad dice, tiende a dejar sin protección a la pequeña comunidad y a la tradición, las cuales tiende a sustituir por organizaciones amplias e impersonales. Los ciudadanos carecen de la protección que antes sentían en ambientes más estables. Se trata de un mundo que crea formas nuevas de fragmentación y dispersión tan amplios que se vuelven incomprensibles a primera vista por el sentido común popular que va tejiendo sus elecciones a manera de collage, donde las crisis se vuelven más o menos un estado continuo. (Giddens, 1991: 48)

Otros autores difieren un tanto de esta posición. Para Berger y Luckman, es difícil concluir que las sociedades modernas sufren de crisis globales, y tampoco estas crisis afectan la totalidad de la existencia, puesto que aún

existen personas capaces de establecer sentido a sus propias experiencias en el marco de las múltiples ofertas que se presentan a su elección. Sin embargo, señalan que "el pluralismo moderno mina el conocimiento dado por supuesto, de tal suerte que el mundo, la sociedad, la vida y la identidad personal son cada vez más problematizadas". Los ciudadanos, dice, dudan en si deberían haber vivido la vida de distinta manera, sienten un mundo confuso, lleno de diversas posibilidades de interpretación. (Berger y Luckman, 1997: 80).

Esta pérdida de certezas, "significa el cambio de una existencia determinada por el destino, a una que consta de una larga serie de posibles alternativas...Anteriormente, casi todas las fases de la vida estaban señaladas, el individuo pasaba de una fase a otra según patrones predeterminados: niñez, ritos de transición, empleo, matrimonio, crianza de los hijos, envejecimiento, enfermedad y muerte... La modernización modificó esta situación de un modo fundamental. Sólo el nacimiento y la muerte siguen siendo determinados por el destino." (Ibid : 86).

De ahí la importancia de lo que estos autores llaman "instituciones dedicadas a la construcción de sentido", mismas que trabajan para contribuir al armado de los múltiples rompecabezas: entre estas instituciones se encuentran: en primerísimo lugar los medios de comunicación. La escuela, con su gran variedad de opciones pedagógicas. Las propias iglesias que ahora deben competir en el mercado para ganar y sobre todo para mantener adeptos, las psicoterapias, los grupos de ecologistas, etc.

Así pues, en el contexto de la posmodernidad, las representaciones escénicas como las hemos conocido en el sentido del teatro occidental, parecen haber perdido su carácter de irrupción de la vida cotidiana poniendo en entredicho su capacidad de sorprender. Tal vez por ello es que diversos ámbitos del teatro se convierten más en laboratorios que en espacios donde se presentan certezas. Tal vez por ello proliferan entonces los performances, las expresiones escénicas que trascienden los escenarios profesionales y van a la calle, a la plaza, al espacio público y rompen la frontera que separa al teatro de otras disciplinas artísticas, involucrando muchas veces a los espectadores en dichas representaciones.

En relación con el teatro, mi hipótesis es que bajo este nuevo contexto el teatro podría convertirse en una institución intermedia, constructora de sentido, capaz de transformarse en sus contenidos y sus formas para constituirse en un sitio donde los "pequeños mundos de la vida" puedan ser sometidos a la crítica, la burla, la imaginación, la transgresión de los mundos conocidos, etc. ¿Porqué no puede el teatro sujeto a las nuevas circunstancias contribuir a la selección de alternativas dentro de los diversos mundos posibles?

Para lograrlo, sin embargo, ha de considerar que la identidad individual se ha transformado en el sentido de que el individuo reduce la carga emocional que invierte en el espacio público y tiende a incrementar las prioridades de la esfera privada. Este "secuestro de la experiencia", como le llama Guiddens, significa que, para muchas personas, el contacto directo con acontecimientos y situaciones que vinculan la vida individual a cuestiones más amplias de moral y finitud es escaso y fugaz. Yo diría, sin embargo, que en lo que hace a las vivencias de lo público, no

necesariamente se ha vuelto escaso, sino que ahora es más selectivo y complejo en sus determinaciones respecto a lo que es vivible.

El teatro contemporáneo en una ciudad como la de México, tiene frente a sí el reto de ensayar y construir distintas teatralidades que le permitan, no competir con los medios electrónicos, reiterando lo ya sabido, sino distinguirse de la realidad, no necesariamente convirtiéndose en una muestra de aplicaciones tecnológicas, pero sí siendo capaz de convertir el encuentro con el público en un acontecimiento, en una transgresión de las estéticas dominantes, de las historias sabidas, de los roles de los personajes que conocemos, del mundo de lo que ha sido posible hasta ahora.

Si en la era actual la presencia física del individuo tiende a ser selectiva y a desenvolverse mediante la construcción de repertorios eclécticos gracias al influjo de la tecnología en la vida cotidiana, si se compra y se consume por televisión, se envían las quejas a los funcionarios por la radio, se hacen operaciones bancarias por teléfono, se habla y se debate por correo electrónico, se escucha música por disco compacto, se leen textos por Internet, el teatro implica la relación presencial, la experiencia del cuerpo, la psicología y la química del organismo vivo. ¿Cómo habrá de hacerse el teatro para mantenerse si para que su existencia cobre materialidad debe existir, como señala Peter Brook, por lo menos un espectador?

Las búsquedas de los ciudadanos se multiplican en esta era en la que la incertidumbre, la inseguridad, la devaluación personal y el riesgo se acentúan. Mientras el teatro, salvo honrosas excepciones, parece mantenerse al margen de estas preocupaciones, los ciudadanos encuentran otros espacios de búsqueda de explicaciones y de nuevos centros en su existencia. Por ello no resultan extraños en nuestra urbe, la

popularidad de la futurología, la proliferación de todo tipo de adivinadores de suerte, el crecimiento de pueblos cuya personalidad ha devenido esencialmente esotérica, como es el caso de Tepoztlán a la que chilangos y extranjeros acuden a buscar amuletos o curaciones. Ya hasta en Internet circula un concurrido y necrófilo software donde cualquier persona puede saber exactamente la fecha de su muerte. En contraposición, se aprecia una creciente importancia de la cultura de los seguros, seguros de vida y de muerte, seguros para todo.

La diversificación de cultos ha dado lugar a la proliferación de grupos lo mismo de empresarios católicos, de organizaciones y sectas que de militantes de la tradición conchera y todas sus múltiples derivaciones y mezclas, lo mismo toltecas que sufis. Asimismo, hemos visto proliferar las pertenencias a grupos identificados a partir de preferencias sexuales, preocupaciones ecológicas y de género entre otras.

El lugar del teatro en la posmodernidad

Antes de aventurarme a hablar de su lugar en la sociedad actual, es necesario intentar un acercamiento a una pregunta previa ¿Qué es el teatro? para luego, intentar una reflexión sobre otra pregunta igualmente compleja y de difícil respuesta ¿Qué es la teatralidad y cuál es la diferencia entre la teatralidad de la escena y la de la vida cotidiana?

El teatro ha intentado definirse desde distintas disciplinas y enfoques. Históricamente Stern lo ubica como una de las manifestaciones más antiguas de la humanidad, como parte de los rituales y ceremoniales que los distintos grupos sociales establecían para mantener su relación con los

dioses y con la naturaleza. (Sten; 1974) Schechner sin embargo, lo ubica a partir de que el actor se separa del espectador y en tanto la escenificación gana autonomía respecto a la vida religiosa. (Schecher, 1977: 75)

A lo largo del tiempo, la denominación de teatro se ha utilizado para referirse a distintos aspectos de la creación teatral. Según Patrice Pavis, el origen griego de la palabra teatro (theatron), revela una propiedad fundamental de este arte: "es el lugar donde el público observa una acción que se le presenta en otro lugar." En el lenguaje clásico de los siglos XVII y XVIII, señala, el teatro lo constituirá la escena en sí misma. Posteriormente será considerado arte, género dramático, pero también la institución (Teatro Francés, el Teatro Español) y finalmente el repertorio y la obra de un autor (el teatro de Lope de Vega). (Pavise, 1990: 469)

Otras disciplinas han definido al teatro en función de sus múltiples dimensiones. La sociología destaca al teatro como ceremonia. "Las luces se encienden, aparecen los protagonistas, la representación comienza. Creación múltiple, resulta de la voluntad de un dramaturgo, del estilo de un director escénico, del juego de los actores y de la participación del público. Pero ante todo, es una *ceremonia*". (Divignaud, 1981:17) La semiología subraya la función ritual del hecho teatral. "El teatro es una manifestación estética de la necesidad de ritual. El ritual del teatro es una modalidad mediante la cual el hombre se compone una imagen de sí... en la que la imagen es el propio creador". (Campeau, 1978: 109)

Edward Gordon Craig, director de escena y teórico inglés señala "el arte del teatro no se identifica con la representación o con el texto y tampoco

con la escenografía o con la danza, mas es síntesis de todos los elementos que componen este conjunto: de acción que es el espíritu del texto; de líneas y de color que son el corazón de la escenografía; de ritmo, que es la esencia de la danza". (1987: 184) Para Grotowski, sin embargo, lo definitorio del teatro no se halla en la reunión de disciplinas. En la segunda mitad de este siglo, Grotowski dice "tratamos de definir qué es el teatro en sí mismo, lo que lo separa de otras categorías de representación o de espectáculo... *consideramos que el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor.* (Grotowski, 1994)

Pero más que como obra artística o como producto cultural que se mueve en el ámbito simbólico, me interesa abordar el teatro como un proceso múltiple que es capaz de crear un espacio efímero de comunicación verbal, corporal y visual entre actores y espectadores en algún lugar escénico. Me interesa entonces acercarme al teatro como un todo en el cual se inscriben las múltiples relaciones que los hombres y las mujeres desarrollan para hacerlo posible, y entre las cuales se ubican las relaciones que los públicos establecen con el hecho teatral. (Jiménez, 2000)

Pero ¿cuál es entonces el lugar del teatro en la posmodernidad? En *Los usos de la diversidad*, Clifford Geertz, apunta que "para vivir en un *collage* es necesario aprender a determinar cuáles son los elementos que lo componen y cómo se relacionan unos con otros en la práctica...[La] "Comprensión", en el sentido de comprender, de percepción e intuición tiene que distinguirse de *comprensión* en el sentido de acuerdo en la opinión, de unión de sentimiento o unión de compromiso. .. Y ello no es una capacidad connatural, como la tridimensionalidad en la percepción o el

sentido del equilibrio, en la que podamos confiar tranquilamente. (1996: 92).

Este afán de búsqueda y la capacidad de descubrir, de discernir, este ejercicio de tolerancia de la diferencia necesario para enfrentar el collage en el que estamos obligados a vivir, puede ser probablemente parte de la nueva función que el teatro pueda jugar en esta era donde se hace necesario repensar de dónde venimos y qué buscamos.

En realidad no se trata de ninguna novedad, sino más bien de una idea tan antigua como lo es el teatro mismo. Lo que se precisa entonces es devolver al teatro a su sentido originario, de espejo de sí mismo y del otro. En el fondo, pienso que así como la religión se convierte en uno de los espacios de búsqueda del individuo, en la actualidad, el teatro también puede convertirse en un templo de encuentro y de búsqueda de sentidos.

En efecto, nos recuerda Bentley (1995: 40), "Todos los hombres, dice Aristóteles, por su propia naturaleza, desean saber". En una historia policial queremos descubrir "al asesino desconocido", y por el hecho de desearlo ya somos filósofos. La emoción implícita en la comezón de descubrir algo, la llamamos sed de conocimiento cuando la aprobamos, indiscreción cuando desaprobamos y curiosidad si somos neutrales. Sentimos curiosidad cuando nos sorprenden y no nos explican la razón. Estamos en ascuas hasta que nos enteramos. Sobre esas ascuas se cocinan los dramas simples. Su nombre es suspenso. La expresión "hábil urdidor de tramas" se refiere al ingenioso manipulador de sorpresa y suspenso."

El arte y el arte escénico en especial existe en razón de que el hombre desea vivir la vida dos veces. Y este sentido de imitación, de búsqueda repetida del placer tiene también su base en los juegos irrepitibles de la infancia, donde no hay principio ni fin, donde el placer del juego hace de los niños los seres más hedonistas de la existencia humana. Jugar, repetir, confirmar que el ciclo va y viene una y otra vez, es afirmar la existencia propia y la de los demás.

Precisamente, esta posibilidad de vivir la vida dos veces y de saber puede ofrecerla el teatro. A diferencia de la televisión y del cine, determinados en lo fundamental por los intereses de la industria y de la privatización, el teatro tiene su principal fuerza precisamente en su requerimiento de la presencia para cumplir el ritual del encuentro, su carácter efímero y su capacidad de hacer posible ese interés infantil de repetir la vida, de hacerla distinta así sea en la imaginación.

En este replanteamiento del lugar del teatro que anima los escenarios internacionales, no sólo los de la ciudad de México, se pueden encontrar intentos de revaloración del sentido del teatro en nuestros días: según Eugenio Barba, "Es interesante ver cómo en la época tecnológica, con la realidad virtual e Internet, el teatro conserva un lugar sólido si se piensa que es una práctica arcaica de comunicación, en la que se entrega y utiliza mucho tiempo, esfuerzo y dinero, sólo para ofrecer un espectáculo a un número limitado de espectadores, comparado con el más desafortunado programa de televisión. A pesar de esto, el teatro se ha vuelto el lugar donde diferentes urgencias pueden convivir para buscar su propia identidad a nivel personal, realizar una cierta rebeldía, socializar su

propia soledad o encontrar una disciplina que se vuelve un encuentro con los actores.

Toda mi generación, durante los últimos 40 años de ese siglo, continúa Barba, ha sido consciente del hecho de que el teatro en el transcurso de esta centuria experimentó una mutación que era impensable en el siglo pasado, cuando el arte escénico era un entretenimiento que podía ser culto o popular. Sin embargo, al comienzo de este siglo hay una mutación que hace que el teatro cambie sus objetivos estéticos y se vuelva un instrumento político, didáctico, terapéutico, de profundización espiritual, de búsqueda de raíces culturales. Así, el teatro encuentra una nueva identidad que lo proyecta de una manera muy vigorosa como la posibilidad de satisfacer a pequeños grupos y algunas necesidades que pueden ser íntimas o de identidad cultural.”¹²

Para Vígdís Finnbogadóttir, Presidente de Islandia y director de teatro “¿Tiene el teatro todavía un rol en una sociedad donde el cine, la televisión y la computadora son tan populares?. La respuesta es sí, porque a pesar de lo que los medios nos pueden ofrecer, hay algo que no nos pueden dar. Como todos sabemos el cine es más grande que la vida. Es parte de su función y su atractivo. La televisión y las computadoras, por otro lado, son usualmente más pequeñas que la vida, como formas que condensan todo un mundo de experiencia dentro de una pequeña pantalla. Sin embargo el teatro tiene exactamente el mismo tamaño que la vida, ni más ni menos. Sus temas e inquietudes pueden tomar mayores dimensiones [...] Así sus emociones y placeres tienen una forma diferente

de la del cine, la televisión y la computadora y su nivel de compromiso es fundamentalmente más humano, más íntimo".¹³

En Colombia, país donde la violencia se ha instalado como complemento indisoluble del narcotráfico, el reciente Festival Iberoamericano de Teatro mostró que el arte dramático es capaz de convocar a la ciudadanía, quien desafió a la violencia misma para vivir la realidad de otra manera en calles, teatros y plazas convertidas en escenarios múltiples de otras realidades. ¿Por qué ello no es posible en nuestras calles llenas de miseria, bajo nuestros cielos pintados de gris, en una ciudad que es de por sí dramática, donde a cada cuadra se asoma la inseguridad y la desigualdad? ¿Por qué el teatro no es también espacio de reconstrucción de los sentidos fragmentarios y perdidos de nuestra era posmoderna?

La vuelta al ritual

La discusión en torno a la definición y los significados del ritual y sus tensiones con el pensamiento mítico ha ocupado una de las secciones más amplias de la historia de la antropología y ha sido uno de los conceptos utilizado para promover una tajante separación entre sociedades tradicionales y modernas. No está en mi intención ni en mi posibilidad reproducir ni lejanamente este debate ya abordado por

¹² "El teatro, sitio finisecular en el que conviven las urgencias del hombre. Habla Eugenio Barga, uno de los reformadores del arte escénico contemporáneo" En *La Jornada*. Miércoles 9 de diciembre de 1998. p25.

¹³ . Declaratoria internacional del Día Mundial del Teatro. 27 de marzo, de 1999. ITI UNESCO, Centro Mexicano de Teatro.

diversos estudiosos nacionales e internacionales¹⁴, sin embargo, se hace necesario un paréntesis al respecto.

El mito, dice López Austin (1996, 452), "es un hecho complejo, y sus elementos se aglutinan y ordenan principalmente en torno a dos núcleos que son recíprocamente dependientes: una concepción causal y taxonómica, de pretensiones holísticas, que atribuye el origen y naturaleza de los seres individuales, de las clases y de los procesos a conjunciones particulares de fuerzas personalizadas; concepción que incide en acciones y pensamientos de los hombres sobre sí mismos y sobre su entorno, y que se manifiesta en expresiones, conductas y obras heterogéneas y dispersas en los diversos campos sociales de acción, y una construcción de relatos que se refieren a las conjunciones de fuerzas personalizadas, bajo el aspecto de cursos de acontecimientos de tipo social; construcción que se expresa como discursos narrativos, principalmente en forma de relatos."

Para Levi-Strauss (1964:343), la historia mítica vive la paradoja de estar "desunida" y "unida" al mismo tiempo, en el sentido de que los ancestros eran distintos, pero a la vez, los acontecimientos del presente tienen una recurrencia que no hace más que borrar su especificidad. "Gracias al ritual, dice Levi-Strauss, el pasado "desunido" del mito se articula, por una parte, con la periodicidad biológica y de las estaciones, y por otra parte, con el pasado "unido" que liga, a lo largo de las generaciones, a los muertos y a los vivos."

¹⁴ Véase Lévi-Strauss, Claude. *Mito y significado* (1978), *El pensamiento salvaje* (1964). Turner, Víctor, *From ritual to theatre* (1982) Días Cruz, Rodrigo. *Archipiélago de Rituales* (1998), Schechner, Richard. *The future of ritual* (1995), entre otros.

Turner (1982: 79), por su parte definió el ritual como "prescribed formal behavior for occasions not given over to technological routine, having reference to beliefs in invisible beings or powers regarded as the first and final causes of all effects."

Leach eliminó el componente religioso y señaló al ritual como "stereotyped behavior which is potent in itself in terms of the cultural conventions of the actors, though not potent in a rational-technical sense" (Citado por Turner, 1982)

Según Raymundo Mier (1996, 83) el "ritual crea una interpretación mítica pero se desprende de sus esquemas, reclama cierta autonomía, funde por sí mismo una particular resonancia y forma de existencia de los mitos, para después desbordarlos mediante las acciones corporales, las efusiones, las escenificaciones atravesadas por los conflictos del aquí y ahora".

Las múltiples teorías y definiciones antropológicas sobre el ritual, -"la historia de bronce del ritual"-, a la que alude Rodrigo Díaz, le han asociado con la reproducción de la tradición, con el espacio de práctica sagrada, capaz de condensar la estructura social, en síntesis, una forma donde se vierten contenidos. Sin embargo, sostiene Díaz (1998:15) lo más importante es ver en qué sentido reordenan nuestra experiencia, cómo crean nuevos significados, nuevas formas de conocimiento del mundo, cómo generan subversiones y transgresiones y también nuevos modos de legitimar el orden, cuándo son componentes de la historia y no meros productos de la costumbre y la tradición. Igualmente es importante la consideración de que el sentido ritual de las sociedades no está reservado para las sociedades tradicionales, a los otros que son distintos a nosotros ni

tampoco solo al mundo mágico y/o religioso, como ocurrió hasta los años 60.

En ese sentido, Schechner (1993: 229) reconoce el carácter resbaladizo del término, un término que "dice poco porque significa mucho". En todo caso, él retoma el concepto desde las aportaciones de los etólogos para reconocer que las conductas ritualizadas han operado desde el reino animal (desde los insectos, los mamíferos y los primates) hasta evolucionar hacia la estética ritual, pasando por los rituales sociales (de la vida cotidiana, los deportes y la política), los rituales religiosos (celebraciones, ritos de pasajes, etc), hasta llegar a las formas codificadas por el arte.

El teatro se desprendió de su origen vinculado a las celebraciones religiosas y de gracia para con los dioses y la naturaleza, de las representaciones asociadas a los relatos míticos, el espacio sagrado y el tiempo cósmico. Al separarse la representación del ciclo festivo y religioso, el actor se volvió intermediario entre los dioses y sus congéneres, de tal suerte que éstos pasaron al papel de espectadores. Esto dio origen a las representaciones dramáticas, al menos en el sentido como se le conoce en Occidente. En otras culturas, esta separación aún hoy no se produce o al menos no tan tajantemente, de ahí que en ciertos casos, el teatro conserva parcial o totalmente su sentido ritual, aunque en muchos otros se trata también de comportamientos espectaculares diferenciados, pues de hecho, también los indígenas y campesinos crean representaciones o espectáculos que no están asociadas al sentido religioso o mítico.

En las sociedades tradicionales, el teatro juega distintos papeles. Tan sólo un ejemplo: "Para los indios de las llanuras, el bufonismo se caracteriza por

la ruptura con las prohibiciones sexuales, los simulacros indecentes y los comportamientos obscenos. La función catártica del bufón ha sido subrayada con asiduidad: es un liberador de tensiones que trabaja para reparar las relaciones sociales. (Balandier, 1994: 54 - 58)

El teatro occidental ha mantenido siempre esta nostalgia a la que intenta volver de cuando en cuando, a veces incluso como única alternativa para volverse a incrustar en la vida social. Sin embargo, también esta búsqueda encierra el debate de si el ritual está presente sólo cuando se hace alusión, se incorporan o se recrean diversas prácticas tradicionales, visiones chamánicas o algunas de las diferentes otras manifestaciones de las sociedades indígenas y campesinas que resultan visibles desde nuestro mundo urbano, o si el teatro en sí mismo sigue teniendo un sentido ritual ubicado en un contexto social y cultural diferenciado al que prevaleció en otras épocas .

No es gratuito que las obras que se autodenominaron de vanguardia, durante los años 60 y 70, hayan retomado el primitivismo del teatro para producir representaciones en las que “predomina la improvisación (el happening), lo irracional y el rito, la exaltación de lo efímero y lo dionisiaco...Reaparece así, merced al artificio de la escena y el arte del comediante, la función que el bufón sagrado había tenido a su cargo en las sociedades tradicionales. .. ” (Ibid: 130).

Los directores de escena atribuyen la concepción del teatro de vanguardia a Antonin Artaud, quien más que una obra creó un concepto a partir del empleo del ritual en el drama y del intento de redescubrir la función primitiva del ritual del teatro. Se inclinó por romper con la visión de

las culturas occidentales y adentrarse en formas teatrales de sociedades "incivilizadas". De los Balineses, ampliamente estudiados por Schechner, Barba, Turner y el propio Geertz, retomó la presencia de la magia, aunque su interpretación de su origen fue errónea. "El nombre de Artaud evoca: Primitivismo, Ritual. Crueldad, Espectáculo". (Innes, 1992: 69).

"El refleja la contemporánea definición de las formas convencionales de sociedad y religión.. Se anticipó a la búsqueda de nuevos modos de espiritualidad que hoy van desde el interés popular por figuras religiosas orientales hasta la cauda de seguidores conquistada por un prestidigitador, como Uri Geller, desde una difundida fe en la antigua superstición de la astrología hasta las investigaciones de la parasicología y la percepción extrasensorial en varios centros universitarios". (Ibid : 71).

Pero la de Artaud era más teoría que teatro. Más tarde Peter Brook señalaría que "los públicos instintivamente se cerraban a los hechos contemporáneos que les tocaban en carne propia mientras, que a la inversa, el potencial de poder del mito queda aislado en proporción directa a su distancia de los asuntos contemporáneos". Esto señala según Christopher Innes, el problema fundamental al que se enfrentan todos los herederos de Artaud que tratan de afectar directamente a los espectadores empleando rituales en el contexto secular moderno, cuando éstos no tienen significación religiosa y por tanto carecen de valor subjetivo para el público." (Ibid: 150).

Schechner, quien se considera más bien discípulo de Grotowski, otro de los grandes ritualistas en el teatro, creó su Performance Group en Nueva York a fines de los 60 y con su obra *Dionysus in 69*, intentó recrear el drama ritual.

En la mayoría de sus propuestas intentó, no siempre con éxito, la incorporación del público a papeles de mayor participación. En ocasiones hubo que suspender las representaciones porque algún espectador se negó a involucrarse en la representación.

Al igual que en otras artes, las vanguardias en el teatro terminaron por ser asimiladas a través de la crítica, de las universidades y del propio público. Y aunque esta trayectoria en el teatro mexicano no ha sido estudiada aún, podríamos decir que las influencias de todas estas corrientes han estado presentes en la escena universitaria, el teatro subsidiado y el teatro del circuito civil no subsidiado.

Por ello, al retomar la complejidad de la discusión en torno a este “nuevo” retorno al ritual, conviene apuntar que puede decirse que toda obra teatral es un ritual, en el sentido de lo que señala Foucault “Lo ritual define la cualificación que deben tener los individuos que hablan...; define los gestos, los comportamientos, las circunstancias, y todo el conjunto de signos que deben acompañar al discurso; finalmente, fija la eficacia supuesta o impuesta de las palabras, su efecto en aquellos a quienes se dirige, los límites de su valor apremiante” (Citado por Pavise, 1990, 431)

El nuevo lugar del teatro en la posmodernidad se debate en diversos sentidos. Según Balandier, el teatro puede volver a jugar el papel de espacio para la crítica pública utilizando todo tipo de escenarios, retomando el papel de los antiguos titiriteros, de los payasos sagrados y de los bufones, quienes ante la corte, eran los únicos capaces de hacer visible la realidad, de desenmascararla delante de los poderosos. (Balandier, 1994: 65).

Igualmente, en nuestros días, algunas escenas contemporáneas del teatro mexicano en la ciudad de México, sobre todo durante esta última década, comienzan a retomar bajo otros parámetros, este carácter ritual y sobre todo la presencia del mito, a partir de la combinación de la tecnología con elementos del teatro primitivo. Sin embargo, no se trata de emprender una tarea de alquimistas para encontrar la fórmula de la piedra filosofal, ni de querer incorporarse artificialmente a cualquier *ismo*, sino de abrir opciones múltiples que logren impregnarse de una reflexión que trascienda el pragmatismo y la rutina cotidiana de la creación teatral.

Coincido con Santiago García, director del Grupo La Candelaria de Colombia, cuando afirma "creo en un arte de investigación que, a la larga, es la condición básica de cualquier proceso de creación artística. (García; 1998: 14).

La teatralidad en la puesta en escena

¿Y qué es la teatralidad? Pareciera contradictorio hablar de la teatralidad en el teatro, sin embargo, no lo es porque como ya hemos visto, también la vida social se impregna de una teatralidad que nos hace cumplir con diferentes papeles bajo circunstancias particulares. Esa teatralización de la realidad no sólo ha ocurrido en nuestros días, sino que ha acompañado al hombre a lo largo de su vida social, cambiando su carácter y especificidad. La teatralidad de la sociedad posmoderna está basada en la espectacularización de la vida política, social, de la violencia y hasta de la vida familiar.

Al igual que en la vida social, la teatralidad en la puesta en escena no permanece nunca inmóvil. El concepto de teatralidad no ha sido unívoco porque ésta se construye en relación con cada cultura y en cada época histórica. Sólo por mencionar un ejemplo, durante los comienzos del periodo Barroco, a fines del siglo XVI, en que el teatro surge como espectáculo y diversión en las principales ciudades europeas y se construyen los primeros recintos especializados para la representación teatral, mientras la teatralidad se superponía a la realidad en la vida privada y las fiestas de las cortes españolas, francesas e inglesas, la teatralidad de la puesta en escena se basaba en una constante intercalación de elementos dramático-festivos como loas, bailes, cantos y entremeses, ello mantenía al público distante del plano de lo real. “Los espectadores no querían pausas durante el tiempo que debía durar la representación” (Orozco Díaz, 1969, 63).

¿En qué radica la teatralidad de una época como la nuestra donde la espectacularización de la vida pública arrebató temas o tratamientos, qué puede conmover al espectador, qué tipo de teatro es el que puede alejarse de la realidad para volver a ella con posibilidades de transformarla?

Mayor complejidad adopta el debate de este concepto, al considerar el constante y creciente surgimiento de nuevas formas de expresión escénicas que rompen las fronteras del teatro, para explorar nuevas formas de visualidad, de plasticidad, de espectacularidad, a las cuales se incorporan recursos de otras disciplinas artísticas.

Existe una gran diversidad de posturas respecto al concepto de teatralidad, cada una de las cuales expresa a su vez, una manera distinta de concebir el teatro como construcción visual. Igualmente, expresan diversas maneras de asumir el estudio mismo del teatro. “La denotación más corriente a partir del formalismo ruso y el estructuralismo ha sido referirse a la “esencia” o a la especificidad del “teatro”, la “cosidad de la cosa” de que hablaba Heidegger. En algunos casos se refiere a la “esencia” del texto dramático; otras a la puesta en escena. Josette Féral usa a ambos como puntos de referencia”. (Villegas, 1996, 9)

La teatralidad puede ser considerada como la construcción que permite percibir como real el mundo representado en la escena. Es decir, lo que lo hace creíble. Según Artaud, el concepto de teatralidad refiere a todo aquello relacionado con la escena que no es expresado a través de la palabra, es decir, en los diálogos. Puede en algunos casos oponerse al concepto de texto dramático leído que pertenece propiamente a la literatura.

“La esencia de la teatralidad, dice en su aforismo 280 Luis de Tavira, director de escena y de Casa del Teatro, reside en el misterioso poder de la actuación. La virtud original del dramaturgo creador de textos enigmáticos se concentra en la construcción de un horizonte donde el arte del espectador hace posible la reinención del teatro, hoy, aquí, cada en ámbitos cada vez más íntimos, en zonas cada vez más profundas, donde la peripecia dramática y el detonante espectacular irrumpen como un asalto de la conciencia que nos deja sin asideros” ... (Tavira, 2000)

Pavis se pregunta en dónde se encuentra el lugar y la naturaleza de la teatralidad, "Es preciso buscarla a nivel de los temas y de los contenidos descritos en el texto (espacios exteriores, visualización de los personajes) o por el contrario ¿es posible buscar la teatralidad en la forma de expresión, en la manera en que habla el texto del mundo exterior y en que muestra (iconiza) lo evocado por el texto y la escena. En el primer caso, teatral quiere decir simplemente: espacial, visual, expresivo, en el sentido de una escena muy espectacular e impresionante, en el segundo, teatral expresa la manera específica de la enunciación teatral, la circulación de la palabra, el desdoblamiento visualizado por los personajes y de sus enunciados, la artificialidad de la representación. La teatralidad se asimila entonces a lo que Adamov denomina la representación, es decir, la proyección en el mundo sensible de los estados e imágenes que constituyen sus resortes ocultos...la manifestación del contenido oculto, latente que contiene los gérmenes del drama".

La teatralidad tiene un carácter histórico y es objeto de una constante búsqueda que se relaciona íntimamente con el lugar que ocupa el texto en la satisfacción de ciertas necesidades sociales en cada momento histórico. Según Barthes, "es el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito, es esa especie de percepción ecuménica de artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto en la plenitud de su lenguaje exterior". (Pavise, 1990: 468-474)

Por ello me parece metodológicamente pertinente el texto de Juan Villegas, de University of California, Irvine, donde apunta la necesidad de rescribir la historia del teatro latinoamericano a partir de la reconsideración

de la forma como los discursos teatrales han sido interpretados. La reescritura de la historia del teatro, en su opinión que me permito reproducir en extenso, es un proceso continuo de legitimación política y cultural.

“El teatro contemporáneo, dice, ha acentuado el uso de formas o técnicas teatrales cuyo significado en el proceso de la comunicación o su función en la construcción del objeto no puede ser explicado por modelos estructuralistas, teorías de recepción, semiótica, deconstrucción, crítica cultural, transcultural o intercultural, así como tampoco por el posmodernismo o el poscolonialismo. Estas visiones dice, no son más que variaciones de un discurso hegemónico leyendo discursos marginales desde una posición hegemónica tradicional” .

El teatro, apunta, es un discurso que comunica. La intención de quien produce teatro es comunicar implícita o explícitamente un imaginario social que legitima o deslegitima sistemas sociales. El productor enfatiza su función comunicativa, su intención con los códigos utilizados, con respecto a los destinatarios potenciales y el contexto de comunicación. Y la comunicación teatral es se construye a través de signos verbales, visuales y auditivos, su énfasis se relaciona con diferentes sistemas culturales. Es un proceso de comunicación interdisciplinaria y utiliza una variedad de medios visuales disponibles en su contexto histórico.

El teatro no es principalmente un texto literario, pero tampoco un objeto cultural, construido oral y visualmente. Por ello, dice el análisis debe incorporar el análisis de la tecnología que facilita la comunicación visual en los diferentes periodos históricos. Es necesario correlacionar modos de

construcción visual por parte de diferentes discursos con los discursos que han sido vistos como "artísticos". Los códigos teatrales son códigos a través de los cuales los productores comunican su mensaje, aquél que valida su imaginario social o el sistema político asociado con los códigos utilizados. Por ello, la dimensión estética de un discurso, no es más que la validación cultural de los códigos cuya significación social es fácilmente explicada.

Sugiere, entonces, sustituir el término "teatro" por conceptos como "Teatralidad" y "teatralidad social", que promueve la liberación del concepto tradicional de teatro. El teatro en el sentido tradicional no es más que una forma artística establecida como estética por el discurso hegemónico de la cultura occidental". Estos conceptos en su opinión pueden dar cabida a otras formas de producciones escénicas que no se limitan a este formato y pueden incluir el circo, los carnavales, las ceremonias privadas, los rituales, los eventos teatrales, etc. (Villegas, 1997: 57-73)

Domingo Adame habla de la "noción de teatralidad", como "como conjunto de signos textuales, corporales y audiovisuales presentes en un espacio, textual o escénico, y que interactúan entre sí ante un lector o espectador." (Citado por Villegas, 1996: 10)

De acuerdo con Adame, Villegas destaca que la teatralidad implica un sujeto que mira y un objeto mirado, supone que lo observado sea concebido como ficción por el espectador. El sujeto debe asumir lo mirado como ficción. La teatralidad social, dice, siguiendo a Elizabeth Burns (1972), radica en lo que lo que sucede en la vida diaria puede ser percibido como "teatral". El espectador, conciente de ser espectador,

transforma una situación en "teatral". Así, dice Villegas, la teatralidad no constituye un modo de conducta. Los grados de teatralidad son determinados culturalmente, por un modo de percepción. La teatralidad social implica un sistema de códigos en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo, que condiciona el comportarse gestual de los individuos dentro del sistema social. ..La legitimización de una teatralidad incluye tanto lo que se refiere a su práctica social –su naturalización dentro del sistema- como a su validez en cuanto a ser representada en las llamadas prácticas artísticas". (Ibid: 14)

Las diferentes posiciones sobre la teatralidad, implican el privilegio de uno u otro elemento dentro de la puesta en escena, las relaciones que se establecen en el espacio escénico uno y otro componente de la representación e implica también distintas maneras de valorar las posibilidades y jerarquías de percepción del espectador. Sin embargo, el discurso teatral se construye no sólo desde la estética, sino también desde la ideología y desde la política, desde las experiencias y las interpretaciones que de esas experiencias realizan los hacedores del teatro, así como también desde el uso, apropiación e innovación de ciertos recursos visuales, auditivos, etc. de ahí que el discurso en que se finca toda puesta en escena implica también una interpretación de la realidad cultural, psicológica, política, ética o estética de una época determinada. Por eso tampoco puede la teatralidad ser única, sino más bien múltiple y expresarse en una oferta teatral igualmente diversa.

La distancia en el teatro

Toda representación, y de hecho toda obra artística, implica la separación entre el creador y su obra y aquellos que la observan. Sin embargo, existen

distintas maneras de asumir la distancia estética o la empatía entre obra y espectador.

El lugar del público, sin embargo, no ha sido siempre el mismo. Con el establecimiento de los teatros privados en el siglo diecisiete, se promueve de manera definitiva la separación del escenario de la ficción del público. Con los altos precios se estimula también la limitación de la composición social del público y se da inicio a la pasividad y a los públicos más elitistas, devienen entonces los códigos y las convenciones de conductas al interior de un teatro.

Si la naturaleza del público cambió, lo hizo también el estatus cultural del evento teatral. Mientras esta función del teatro no cambie, y no regrese al sentido que tenía en la antigua Grecia, su existencia ha permanecido dependiente de esa misma estructura económica, política y social. La supervivencia del teatro está ligada económicamente a la buena voluntad del público. (Bennet, 1997).

A partir del siglo XX y sobre todo debido a los escritos de Edward Bulough y Bertold Brecht, el concepto de "distancia" en el teatro se ha hecho casi del dominio público. Muchas teorías teatrales han sugerido que una diferencia fundamental entre realidad y drama es la protección psicológica respecto al acontecimiento teatral como una condición básica para la experiencia en el teatro.

Este concepto de distancia, que puede estar en construcción y ser un concepto inestable, como la mayoría de los introducidos en esta investigación, está relacionado con la cualidad, los componentes o la perspectiva de la percepción del espectador en torno al evento teatral. Es

decir, se relaciona directamente con la forma como el espectador asume la experiencia teatral.

Nuestro compromiso y la entrega frente al hecho teatral puede ser todo lo intensa que se quiera pero no es el compromiso que ocurre en la vida cotidiana. Esta diferencia, es precisamente una función de la distancia. Esta distancia es percibida por cada dramaturgo o teatrista, en función de cómo percibe la experiencia teatral con el espectador. Para Sartre, esta distancia era total y estaba determinada por la separación de los espectadores de los actores, separación que era percibida como una metáfora de la protección psicológica y emocional del espectador. (Chaim; 1997)

Becht aumentó la distancia a expensas de la empatía, hace que su público tome conciencia de los efectos teatrales, al mismo tiempo trata de comprometerlo intelectualmente con la acción que se está representando en el escenario, creando el deseo de actuar para destruir esos males. Hay quienes quieren destruir la distancia e incorporan al público a la obra y se procura integrarlos físicamente y hasta se le agrade. (Wright; 1992. 32)

Grotowski decía que "es necesario abolir la distancia entre el actor y el auditorio, eliminando el escenario, removiendo todas las fronteras...Dejemos que las escenas más drásticas sucedan frente al espectador, para que esté al alcance del actor, para que pueda sentir su respiración y oler su sudor...

A fin de que el espectador pueda ser estimulado para lograr un autoanálisis cuando se enfrenta con el actor, tiene que haber algún

terreno común que ya exista en ambos, algo que se pueda descartar con un gesto o pueda venerarse en conjunto. Por tanto, el teatro debe atacar lo que podría catalogarse como los complejos colectivos de la sociedad, el meollo del inconsciente colectivo o quizá de lo superconciente (no importa cómo le llamemos); los minutos que no son una invención de la mente sino que, por decirlo así, nos han sido transmitidos por la sangre, la religión, la cultura y el medio ambiente." (Ibid: 37).

Diversos creadores han considerado la experimentación con el público como esencia de la obra y rompieron casi con la distancia física existente entre el actor y el espectador. Schechner (1998) cuenta cómo en algunas obras, esta ruptura de la distancia llegó a convertirse en algo insoportable para el espectador o cómo el espectador decidió no incorporarse a ciertas representaciones, obstaculizando la realización de la obra.

Sin embargo, cabe mencionar que estas notas iniciales sobre el concepto de distancia, operan solamente hablando del teatro occidental que se basa en el intento de atrapar al espectador en la representación. Los teatros de otras culturas no necesariamente tienen esa búsqueda, en primer lugar porque no necesariamente hay separación entre actor y espectador o porque la representación dramática no está aún tan disociada de la vida cotidiana, del contexto ritual o ceremonial de dicha sociedad.

Una vivencia teatral. Acompañada de una colombiana y una chilena, fui espectadora de la obra *Humboldt y Bonplan; taxidermistas*, pieza de cámara de Ibsen Martínez, dirigida por Héctor Manrique en el Teatro del Ateneo de Caracas, Venezuela. Aquí nos enfrentamos a lo que Holland

llama la obra teatral fuera de contexto, aunque para ser ciertos, no sé quien estaba fuera de contexto, la obra o las espectadoras. La distancia que se estableció desde el principio entre estas tres extranjeras y la obra fue imposible de romper al tratarse de una puesta en escena llena de códigos locales y expresiones verbales con significados específicos inscritos en diferentes usos y manejos del sentido del humor de cada país al que pertenecíamos las espectadoras en cuestión. El ritmo y el tiempo parecían estar basado estrictamente en las telenovelas locales.

Ahí está un ejemplo de cómo la distancia teatral puede ser determinada por la diferencia entre las expresiones culturales de quien emite y las de quien recibe la experiencia teatral, por las variaciones posibles de los referentes subjetivos de ambos sujetos sociales. Igualmente, trae a colación la importancia de la interculturalidad como elemento esencial capaz de romper clases, géneros, edades, culturas e involucrar a públicos procedentes de distintos sectores o grupos sociales. ¿Es esto posible dentro de la escena teatral contemporánea?

La ruptura de la distancia no sólo depende de la obra, de la convocatoria que se ha hecho en el montaje escénico a cierto tipo de espectador imaginario, sino que también implica cierta disposición del público real, de vencer su ambivalencia, sus prejuicios y lograr su entrega. Sin embargo, siempre hay que tener en cuenta que el público mismo puede transformar la obra. La ruptura de la distancia es siempre un asunto que involucra a las dos partes, al actor y al espectador. Si el público tiene la disposición de exhibirse o de entrar a lo desconocido, de luchar contra su subjetividad, sus valores y sus prejuicios o al menos dejarlos a un lado, será capaz de involucrarse en la ficción. El actor por su parte, tiene que enfrentar

cotidianamente su formación y su propia subjetividad para enfrentarse con el público.

SEGUNDO ACTO

PÚBLICOS IMAGINARIOS Y PÚBLICOS REALES

“Creo en un público para mi teatro,..un público de entendidos como los apasionados del fútbol o del boxeo, de conocedores fervorosos de lo que pasa en la escena, el público que me imagino llenaba las plateas de los tiempos de Shakespeare, marineros, putas, comerciantes, truhanes, bullangueros y procaces; un público que haga que el actor antes de salir a la escena o a la arena sienta las tripas del torero. No sueño para mi teatro a un público serio, solemne culto, encorbatado” Santiago García, 1998.

Públicos en escena

El público, o mejor dicho, los públicos han cobrado centralidad durante el presente siglo, no sólo dentro del arte de la representación, donde su

presencia es sustancial y constitutiva del hecho escénico, sino que su papel ha sido reconsiderado por diversas artes.

En las artes plásticas, los futuristas colocaron al espectador en el centro de la obra, han buscado perspectivas polisensoriales. "La consecuencia de esta ruptura en la escena representativa, es el "eclipse de la distancia" entre la obra y el espectador, o sea la desaparición de la contemplación estética y de la interpretación razonada en beneficio de la sensación, la simultaneidad, la inmediatez y el impacto" (Lipovetsky, 1986: 97)

Pero ¿cómo definir al público del teatro, si éste es siempre cambiante, anónimo, diverso, un conjunto de subjetividades que se reúnen momentáneamente para volverse parte de un colectivo transitorio y cuya experiencia vivencial de ese momento efímero será también plural y hasta cierto punto irreconstruible?

Según Jan Goat, "*El público*, en sentido general, es esta especie de multitud organizada, unida por el mismo punto de vista en lo que se refiere a la acción dramática. *Los públicos*, en sentido particular, son conformes a esta misma definición; pero la relación común entre cada espectador y la acción dramática surge de una visión más limitada en el tiempo y en el espacio, en la calidad y la cantidad humana." (Dota, 1961: 41)

"Al ser el público una comunidad indivisible en su presencia y en su valor momentáneo, sólo tiene existencia para, delante y con el acto dramático; forma síntesis de la comunidad social de la cual ha salido. Por lo tanto, la noción de comunidad social es necesaria para formar un público, pero no basta. Los miembros de una familia muy unida no reaccionarán

forzosamente en el mismo sentido frente a la acción dramática y, por consiguiente, no formarán un público. En cambio, entre un gran filósofo y el hombre que le lustra los zapatos, las cualidades intelectuales son diferentes, pero el carácter, el sentimiento religioso o la capacidad de efectividad pueden muy bien ser semejantes." (Ibid: 44)

Ya hemos mencionado que en esta época donde las identidades se han vuelto más inestables, cada individuo formará parte de comunidades diferentes, asumirá papeles distintos, a pesar de que éstos ocurran de manera simultánea. Se trata de individuos que construyen sus elecciones en el marco de la pluralidad de ofertas simbólicas, a partir de un eclecticismo bastante difícil de analizar.

Sin embargo, ser público de teatro no es una identidad con la que se nace, o a la que se evolucione de manera natural, sino que es más bien una capacidad, una habilidad, una experiencia o una vivencia que se aprende y que se encuentra mediada por toda las circunstancias en las que se construye la subjetividad individual de cada miembro de una familia, de una profesión, de una práctica científica, de una edad, de un género, de una cultura, etc. A pesar de que el teatro, puede ser una necesidad de todo hombre y mujeres, habrá y de hecho hay, miles de personas que más bien pertenecen a la categoría de no -públicos, es decir, que no han asistido jamás a una representación teatral.

Los públicos no son homogéneos . "Si pensamos en una ciudad tan grande como la de México donde convivimos personas de diferentes estratos, con gustos por demás diferenciados, se entenderá que hablar del público es un error, porque existen los públicos, y así las más disímiles propuestas serán un

éxito o un fracaso en taquilla en función de cada sector. Ante una cartelera teatral indiscriminada, el espectador ha de elegir lo que su gusto y su depauperado bolsillo le permite. A veces, montajes de alta calidad, sorprendentemente, resultan de gran atractivo para el público, o por lo menos una arte considerable de ese, por diferentes motivos. Se elige algún clásico, cuando se escenifica, porque existe una cierta garantía ante un nombre de autor reconocido. Los jóvenes asisten a escenificaciones que les ofrecen reconocimiento generacional y son de gran éxito espectáculos muy comerciales en que intervengan elementos provenientes de la televisión. (Harmony, 1998: 103)

Pero ¿cómo influir en las elecciones de los públicos?, ¿Cómo conectar los intereses de los autores, de los directores de escena y de los actores con los de diversos ciudadanos para crear un camino indispensable que les haga transitar de su vida cotidiana hacia la representación escénica y de regreso? Este es uno de los retos que enfrentan la formación, la creación y la gestión teatral, en una época de desapego del ciudadano común de la forma y los temas en que sus artistas representan la vida en la escena urbana.

Al respecto, dice Santiago García, "es de suponer que en un futuro próximo nuestros espectadores serán más desconfiados, escépticos, despojados o desprovistos de muchas de las verdades eternas que los han sustentado hasta hoy. A ese público será al que nos corresponda dirigirnos o conmoerlo o sensibilizarlo hacia otras verdades "no eternas", con nuestras imágenes artísticas, afrontando el riesgo de encontrarnos con un receptor más curtido por la experiencia del engaño. Alguien podría decir que por ello será un público más insensible, pero yo presumo que no será más insensible sino más difícil de ser sensibilizado." (García, 1998: 15)

Joan Ollé, director del Festival de Sitges, en Cataluña, dice, "es obligada tarea de las instituciones brindar a los ciudadanos los útiles oportunos a fin de que éstos puedan elaborar sus propios criterios estéticos (no puede escoger quien no conoce) y así dejar de ser una cifra en manos del mercado, víctimas pavlovianas que acuden al plato al más leve son de campanilla (el pensamiento único tiende a generar un gusto único)" (Ollé, 1997: 51).

Públicos en construcción

Al hablar del público del teatro, entonces, nos estamos refiriendo a una comunidad temporal que se construye, y cuya construcción no se limita a simplemente facilitar la asistencia a los recintos o salas teatrales, sino a un proceso fundamental de formación y de relación entre personas, entre sujetos sociales, entre actores, directores, productores, gestores y espectadores o su equivalente femenino.

Esta preocupación por formar al público no es tampoco nueva. Desde los años 30, García Lorca (1935) hablaba de la pérdida de autoridad del Teatro artístico y del teatro comercial. "El teatro artístico, puramente artístico, ha fallado estruendosamente. Y se comprenderá en seguida si se mira su desvío del camino que siguieron las masas populares. Se encontró con que carecía de ambiente, de calor. Naturalmente, esto no era una circunstancia casual. Lo que pasaba era que los autores se mantenían distanciados de la vida social y claro, las obras que se representaban parecían extranjeras, anacrónicas..."

“El público no tiene la culpa; continúa, al público se le atrae, se le engaña, se le educa y se le da, sin que él se dé cuenta, no gato por libre, sino oro por libre. Pero sin perder de vista que el teatro es superior al público y no inferior, como ocurre con lamentable frecuencia... Y no olvidar nunca que el teatro es un arte, un gran arte, un arte que nace con el hombre, que lo lleva en o más noble de su alma y cuando quiere expresar lo más profundo de su historia y de su ser, lo expresa representando, repitiendo actitudes físicas. El santo sacrificio de la misa es la representación teatral más perfecta que se puede ver todavía”. (Ibid)

El teatro se debe imponer al público y el público al teatro. Para eso, autores y actores deben revestirse, a costa de sangre, de gran autoridad, porque el público de teatro es como los niños en las escuelas: adora al maestro grave y austero que exige y hace justicia, y llena de crueles agujas las sillas donde se sientan los maestros tímidos y adulones, que ni enseñan ni dejan enseñar.

Así, pues, la conexión del teatro con sus públicos, no es un asunto solamente de difusión, más bien es un proceso de construcción en el sentido de la "creación de actitudes, creencias y conductas relativas a la asistencia al teatro en las mentes y en los cuerpos de los espectadores actuales y de los potenciales". (Chansky, 1998). Esta formación de los públicos, aún por desarrollar, se enfrenta todavía frente a grandes interrogantes y con pocas respuestas.

En nuestro medio la construcción de públicos tiene que partir del replanteamiento del lugar del espectador en el hecho teatral, así como la transformación de fondo de las estrategias de formación, creación y

gestión teatral, la cual debe incluir la gestión del público antes, durante y después de la representación y por lo tanto desplazarse fuera de los escenarios. La construcción del público implica el establecimiento de relaciones entre sujetos, entre personas que pueden comunicarse y transformarse recíprocamente y no reducirse a relaciones entre productos y mercancías, visión que subyace a la única estrategia actual fincada sólo en la venta de boletos.

Hacer esto significa el cuestionamiento de las bases en que se finca la posibilidad de crear proyectos teatrales autosustentables e implica la profesionalización de la misma gestión. Igualmente, procurar un tratamiento temprano de la formación sensible de los ciudadanos en la escuela, en la familia y en otros ámbitos cercanos. Tiene que ver con la cada vez más urgente necesidad de acercar el arte a la vida cotidiana, a los espacios urbanos de todo tipo y de romper con los esquemas que mantienen al teatro y a otras artes, reclusos en los espacios consagrados y convencionales.

Este asunto de la construcción del público es una asignatura pendiente en todos los ámbitos. La desestructuración del campo teatral no permite fácilmente la realización de esta tarea. Los creadores están saturados y presionados por la búsqueda de la subsistencia, la educación general ha abandonado la educación artística desde hace más de dos décadas, si es que en algún momento y sobre todo más allá del discurso, la consideró prioritaria dentro de la formación integral de los ciudadanos.

Los medios de comunicación, además de una cultura altamente comercializada, promueven en su mayor parte, aquellas obras que tienen vínculo con la industria del espectáculo. Por el otro lado, cuando se ha

intentado promover el teatro de arte a través de la televisión, resulta difícil transmitir el sentido y la intencionalidad de las obras, toda vez que las nociones de tiempo y distancia que se construyen a través de la imagen mediada por la cámara y la pantalla son totalmente diferentes. La necesidad de construir un discurso visual que no se mantenga en puros planos abiertos, significa una dificultad adicional para lograr sustituir la percepción que el espectador tiene cuando se encuentra de manera presencial en la sala. Ello no implica la imposibilidad de utilizar la televisión como medio para difundir el teatro, sin embargo, exige un tratamiento visual para el cual se requiere una formación y un entrenamiento ligado a las artes escénicas y no sólo técnico.

Las instituciones culturales o que participan de la gestión teatral consideran el asunto del público como un problema de difusión, y en el mejor y más reciente de los casos, como un asunto de mercadotecnia, como si el público existiera y solamente hubiera que convocarlo. Si bien esta dimensión de la búsqueda de públicos es importante, puede ser incluso riesgosa si no se asume bajo una perspectiva más amplia y no sólo como una necesidad de llenar las salas. Así pues, aunque en muy diversos foros los creadores han hablado de la necesidad de formar público, ésta es una tarea pendiente.

Públicos, mercado y azar.

Usigli decía que un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad. En nuestros días nos encontramos más bien frente a un teatro sin pueblo, es decir, a un teatro sin público. ¿Puede un teatro en el aislamiento decir su verdad y contribuir a transformar la realidad? Adentrarse en esta discusión implica

un cuestionamiento de la relación del teatro con la sociedad que lo crea, en una época donde reina la confusión, la falta de utopías claras y la levedad en la subjetividad del individuo; una época en la que, contradictoriamente, más se necesita del teatro.

En opinión de Luis de Tavira "el teatro ha de contribuir a la objetivación sincera de la realidad, sin embargo oponiéndose a ella. El gran error de este siglo ha sido confundir la imagen con el objeto, el signo con el referente. Si la realidad se ha vuelto ficticia, qué le queda a la ficción ficción...Para superar el teatro de lo mismo no bastan la antropología teatral, ni la vuelta a las formas prehispánicas y orientales que proclama el teatro occidental. Tendríamos que transitar hacia el teatro de lo otro, que está en nosotros mismos, que es siempre lo ausente, lo que no es evidente, lo que no es reductible a la visión de este teatro de la imagen". (Tavira, 1994).

Podemos o no estar de acuerdo con él, pero lo que parece ser innegable es la necesidad de imaginar y hacer realidad el teatro de otra manera. El teatro profesional de la ciudad de México cierra su ciclo de comunicación, sólo si se produce el encuentro de la obra con los espectadores, pues son éstos quienes finalmente, desde su propia subjetividad y percepción, le otorgan significados y una posible trascendencia.

Si bien durante el proceso de creación el hacedor de teatro convoca a un espectador imaginario que puede ser él mismo, la posibilidad de encuentro de la obra con el espectador real, con el espectador de carne y hueso, el que compra su boleto y se entrega o no a la obra, escapa de

sus manos y queda en las alevosas garras del mercado o, en el mejor de los casos, en las de la no siempre justa suerte del azar.

Nos enfrentamos más bien a la necesidad de establecer una nueva centralidad de los públicos en la formación, la creación, la gestión y la investigación teatrales, a fin de que los creadores puedan retroalimentar su quehacer y transformar el teatro, pero también a sus públicos. Pero, como decía Brecht en su famoso Organón para el teatro, el teatro no se moverá si los espectadores no lo mueven.

La construcción de los "itinerarios de la atención".

Los creadores, a veces de manera un tanto inconsciente, realizan esa gestión del público en el proceso de creación de la obra teatral en la que buscan convocan o provocar a un espectador imaginario. En uno de sus textos, Grotowski señala: "Es evidente para mí que el trabajo del director es el de ser espectador de profesión... No quiero decir, evidentemente, que quienquiera que ejercite la profesión de director es capaz de ser de verdad un espectador de profesión" (Grotowski, 1992)

Al concebir su montaje, los directores generan una concepción teatral, una forma de construir la teatralidad que, generalmente, tratarán de imponer, pero que finalmente negocian, con los actores y los espectadores.

"Una de los retos del director de escena es ser genuino, ser capaz de crear una ficción que se asume como tal. Esta ficción tiene que ser creíble para él mismo o para el público. Uno de los problemas es que el director de

escena hace el boceto, el dibujo de la escena desde un "punto de vista del espectador" que posiblemente es sólo uno, pero el problema es que en la realidad esa mirada será múltiple. " (Martín Acosta) ¹⁵

Grotowski insiste en la necesidad de construir lo que él llama el "itinerario de la atención" del espectador, de su espectador imaginario, sea este visualizado como su amigo o como su enemigo. Así como un documental sugiere por sí mismo, un flujo de la mirada, el oficio del director de escena implica la necesidad de dirigir, de concentrar, desviar o dispersar la atención del espectador hacia algo durante las acciones.

El desarrollo del montaje, desde el sueño del espectáculo, pasando por el proyecto, los planos y el diseño todo de las escenas, hasta la materialización de la obra, entraña diferentes cuestionamientos del propio director y otros derivados de su encuentro con los actores. Sin embargo, dice Grotowski, "El proyecto es necesario para hacer arrancar el trabajo; pero después llegan las cosas desconocidas, de los actores emergen cosas ignoradas, al director mismo llegan nuevas asociaciones, los objetos muestran nuevas funciones posibles." Sólo en los próximos ejercicios y hasta que la obra esté lista para recibir a la concurrencia, sabrá si hay revelación, misterio, magia o secreto. Después, la obra misma escapa de sus manos, cobra vida propia bajo las miradas múltiples de los espectadores.

"El director siempre estará obligado a realizar una selección de acciones que puedan desencadenar las referencias que tiene el espectador, y con

¹⁵ Martín Acosta. Observación realizada por Lucina Jiménez durante la sesión del Diplomado sobre Dirección y Producción Escénica. Escuela de Arte Teatral, Centro Nacional de las Artes, 28 de

ello no necesariamente estamos hablando del realismo. Los bocetos se transforman en el curso de la producción. La idea es que desde las llamadas, el público se imagine un ambiente y lo llevará a otra imagen oscura como quien va a un sueño". (Acosta)¹⁶

El asunto es ¿cómo un director logra desarrollar esa capacidad de guiar, de desviar o de concentrar la atención propia y de los espectadores? "Esto es difícil de comprender para muchos directores, sobre todo para aquellos que comienzan a ejercer el oficio".

"Si el director no mira como quien puede ser fascinado por una posibilidad desconocida, tal vez sólo por aquel día, sólo por aquel momento, quedará siempre al nivel limitado y banal de sus propias concepciones".

La propia escenografía de las obras teatrales conlleva una concepción de la relación con el público. "De la difícil liberación del "marco escénico" que separaba dos realidades antagónicas: el espectáculo y el público, se ha pasado a la búsqueda de una experiencia vital compartida, a la libertad de vivir, organizar y "sentir" el acontecimiento. El espacio escénico deja de ser objeto de una mirada distante para volverse espacio de la experiencia mutua (actor-espectador), experiencia táctil, auditiva, olfativa, visual y sensual. El fenómeno teatral de objeto para ser mirado, se transforma para ser objeto para experimentar con la plenitud de todos los sentidos...Ya no se trata de una solución de distribución espacial de los espectadores alrededor del espectáculo, sino la de una participación emocional y sensible... (Recchia, 1998)

Pareciera entonces que una de las exigencias de la formación teatral, especialmente de directores de escena, pero no sólo, es contribuir a sensibilizar, a enriquecer y a desarrollar la mirada de este espectador de profesión. La pregunta es ¿cómo ayudar desde la formación académica, formal y no formal, y desde la propia experiencia, a ejercitar a nuestros directores en la construcción del "itinerario de la mirada?". Probablemente nos enfrentemos a una necesidad de transmisión del conocimiento derivado de la experiencia de una generación a otra.

¿Puede esto enseñarse? O es algo que más bien se aprende. Si la formación actoral en sus diferentes facetas filosófica, artística, técnica, etc. aún atraviesa por la búsqueda de contenidos y metodologías, si la formación de directores de teatro se gesta fundamentalmente en el ejercicio escénico, ¿cómo hacer para recibir la retroalimentación necesaria para poner en comunicación al espectador imaginario y al espectador real? El diálogo entre ambos puede contribuir a enriquecer la experiencia profesional del director de escena.

Espectador, percepción y sentido.

Desde 1962, Humberto Eco, en su *Obra abierta*, establece que la obra artística se constituye como un mensaje ambiguo e introduce el concepto de estructura, que alude a la intencionalidad de quien produce la obra, al espectador y al contexto en que la obra se inserta. La obra produce significados que son construidos por quien las mira. En su obra *Los límites de la interpretación*, insiste en "el privilegio que se ha conferido a la iniciativa del lector (como único criterio de definición de un texto) adquiere excepcionales características de visibilidad[...]" (Eco, 1990: 26)

¹⁶ Idem

El creador establece una forma de participación sistemática del público, el observador es "llamado de algún modo a colaborar con la obra del creador", se convierte en "co-hacedor". En ese sentido, Lipovetsky, retoma esta idea de la obra moderna como abierta, indeterminada, modificable, que no puede ser contemplada desde un solo punto de vista.

Sin embargo, la percepción estética exige del espectador un recorrido, un cierto desplazamiento imaginario o real por el que la obra es recompuesta en función de las referencias y asociaciones propias del observador. (Lipovetsky; 1998)

Cada interlocutor observa la situación desde una perspectiva diferente. En una obra todos observan, sólo aparentemente, la misma escena, porque cada espectador la verá desde una perspectiva física y subjetiva totalmente distinta. Cada espectador tendrá una percepción y una interpretación distinta de la obra, a partir de cómo se manifiesta el flujo y las jerarquías de su atención. Así el espectador se vuelve partícipe de la teatralidad.

Este desplazamiento espontáneo de la mirada del espectador es como una "coreografía de la atención" (De Bono,1997), a partir de un flujo suave. Los ritmos, las texturas, las tonalidades de la obra tendrán distintos significados para ese público. El problema que enfrentamos es que no podemos asegurar que todos los espectadores estén preparados para ejercer esta coreografía.

En nuestros días el teatro y todas las artes de la representación en general, se enfrentan al enorme reto de ¿cómo destapar los canales expresivos de una sociedad que ha perdido las certezas, que vive permanentes crisis de sentido y que se conforma con borracheras de historias en una fiesta mediática de búsqueda de placer y no tanto de significados?

El reto no es sencillo porque la borrachera no empezó ayer, durante toda la era moderna, el ciudadano común fue guiado a través del canal de la racionalidad. Muchos de ellos se olvidaron de sus mitos de infancia, de los cuentos de hadas y de los fantasmas, de las brujas y de los animales fantásticos, apresurados por la urgencia de lo inmediato. Sus nociones de tiempo y espacio y con ellas sus formas de percepción, se transformaron a lo largo de este siglo, al parejo de la acelerada transmisión de imágenes y sonido.

De ahí que según De Bono, "uno de los retos más difíciles de la docencia o de cualquier intento de cambiar las percepciones es la ampliación de un *bucle*, es decir, de las maneras de conexión y articulación de los estímulos externos e internos que producen un cierto sentido o una cierta reacción en la percepción. Si una persona está satisfecha con la estabilidad de un bucle cerrado será renuente a un bucle más abierto. No importa que éste rebose de mitos y prejuicios." Es por ello que la mente sólo puede ver aquello para lo que está preparada.

Aplicado esto a los públicos del teatro, podríamos decir que, salvo los pequeños grupos ya conectados con el teatro de arte, los ciudadanos comunes no se arriesgarán a la búsqueda o a la experimentación estética o de valores de manera espontánea, para ello debe mediar un proceso

de formación, que debe ser asumido de manera múltiple por las instancias que participan en la gestión teatral: escuelas y centros de formación, medios de comunicación, espacios teatrales, instituciones promotoras, compañías, etc.

Un obstáculo adicional del teatro de arte, es la constante ruptura de la creación de diversas formas de teatralidad, provocada por lo he llamado la "desestructuración del campo teatral"¹⁷ en la ciudad de México. El espectador, aún el ya cautivo, tiene dificultades para dar continuidad al flujo de su mirada porque le resulta difícil seguir la trayectoria estética y temática de directores y actores, a lo que se suma la ausencia de grupos estables y compañías sólidas y una intensa oferta de teatro que se asume como extensión de la televisión, es decir, que reitera lo ya reiterado.

La posibilidad de aprecio del público de una obra, tiene también carácter histórico y es resultado de procesos de formación. De Bono recuerda que "Cuando se comenzaron a exponer las primeras pinturas impresionistas, la mayoría de los críticos y *connaisseurs* de arte las consideraron feas y horribles. Y tenían razón, porque eran "feas" vistas desde los marcos referenciales de las expectativas creadas por la pintura tradicional o la que existía hasta entonces. Fue necesario educar al público en una nueva manera de contemplar el arte para que fuera capaz de apreciar su belleza."

En su propuesta de ecologizar el teatro y teatralizar la ecología, Patricia Cardona, nombrada por Xabier Lizárraga como la "etóloga de las artes

¹⁷ Jiménez López, Lucina. *Teatro y públicos*, Ibid.

escénicas", establece una relación estrecha entre las facultades vitales de la naturaleza, y especialmente entre el comportamiento de los animales y la experiencia del bailarín, la coreografía y el actor de cualquier tipo de teatro.

"Al espectador, dice, no le basta la técnica. Necesita comprender de manera coherente y satisfactoria la intención de los cuerpos y las mentes mediante la lectura de múltiples detalles en la acción... Y entre más lecturas pueda hacer de un trazo coreográfico o verbal, más atento se mantendrá como espectador."

Retomando la ecología, se refiere así a la sobrevivencia escénica (oficio, artesanía) y señala la necesidad de convertir el arte escénico " no sólo en una parte fundamental del ecosistema social y económico de la especie humana, sino en un consiste ecosistema de significados y elementos artesanales organizado de tal manera que podamos combatir la desintegración y dispersión mental de gran parte del arte escénico contemporáneo". (Cardona, 1993:12-15)

Por una gestión teatral propia.

El actor profesional está colocado ante una nueva realidad donde lo que prevalece es la dificultad para insertarse en el campo teatral. Ese actor entonces tiene que estar preparado para responder estética y socialmente a las nuevas circunstancias en las que ejercerá su profesión.

Si el teatro es el arte de la vida, ¿cómo pueden quienes lo habitan retomar su contacto con ella y respirar a través de los poros del espectador?

¿Cómo formar profesionales del teatro que sean capaces de gestionar su relación con el público, de formar su propio grupo, de buscar financiamientos, de convertirse en interlocutores de las políticas teatrales? Tal vez sea tiempo de crear figuras intermedias que no siendo ajenas a la creación teatral, puedan incorporarse a la especificidad de la gestión profesionalizada de espacios y propuestas teatrales, a la formación de públicos. ¿Es esto realista o es un delirio frente a la fiebre de la necesidad?

No se trata simplemente de preparar actores bajo la idea de crear una catarsis para el espectador, sino de trabajar con la riqueza de la propia experiencia y la del otro, frente al drama de la vida cotidiana, uno de los cuales es el desencuentro del teatro con sus públicos.

La creación de públicos descansa en gran medida en la posibilidad de la continuidad de las propuestas teatrales que favorezcan los vínculos entre los grupos y sus proyectos con públicos específicos. Es necesario provocar una explosión de posibilidades de acercamiento de los ciudadanos al hecho escénico a través de todas las formas posibles. El medio propio es siempre el más idóneo para comenzar.

En ello hay que ir mucho más allá de las tareas escolares de ver una obra, de promover boletos gratis o con descuentos o de llenar los lugares vacíos. La mercadotecnia aplicada al teatro es sin duda útil e incluso urgente, pero la construcción de públicos se relaciona más con la necesidad de crear habilidades y riqueza perceptiva, de liberar la imaginación y la capacidad de enfrentarse a una diversidad de opciones estéticas, es decir, con una tarea de sensibilización artística.

De la recepción teatral a la etnografía del público de teatro.

¿Es posible comprender y evaluar la forma como uno o varios espectadores se relacionan con una obra teatral? Es posible analizar las obras en relación con las reacciones que éstas crean en términos de sus espectadores.

Explorar la posibilidad de construir a los públicos del teatro como sujetos con visiones, dudas, certezas e incertidumbres propias, como destinatario de la obra teatral, pero a la vez como cómplice de dicha creación, implica asomarse a la subjetividad del individuo. ¿Es esto posible?

Esta aventura entraña un reto de grandes proporciones, toda vez que para ello se requiere el concurso de lógicas distintas cuya confluencia puedan alumbrar más claramente la trayectoria de la investigación en su dimensión etnográfica. Por eso, en la medida de mis posibilidades y las de otros colegas especialistas tanto en teatrología como en ciertas disciplinas conexas, que puedan acompañarme en esta travesía, pienso auxiliarme de la disciplina antropológica, la comunicación y las teorías de la percepción.

La preocupación por la recepción del discurso teatral está presente desde el surgimiento mismo del teatro occidental. Se entiende por recepción, de manera provisional, la necesidad de evaluar la respuesta discursiva y simbólica de una cierta obra teatral en determinados grupos sociales o individuos en determinadas circunstancias y contextos culturales.

Desde la Retórica de Aristóteles, esta preocupación está presente. "El discurso retórico como sistema estético, ético y político está ligado, desde la antigüedad griega, a la voluntad de persuadir y, también, de convencer: el objetivo es cambiar el ánimo del interlocutor y regular la conducta del auditorio...En ese sentido, el libro II es el del destinatario del mensaje, el libro del público; se estudian las pasiones y las emociones que desatan ciertos argumentos en el momento de la recepción". (Piccini, 1993: 17)

Así pues, el antecedente identificado más antiguo de las teorías estéticas y políticas de los efectos del discurso pueden ubicarse junto con el pensamiento y la antigüedad aristotélica y fueron esencialmente desarrolladas como parte del análisis literario.

Toda lectura, es un intento temporal de desciframiento, de interpretación, de decodificación, de jerarquización, de apropiación y de resignificación de un texto, de imágenes, de símbolos, de actos, de sentimientos, de escenas o de cualquier otra forma de comunicación verbal o no verbal, escrita o de imágenes.

Siguiendo a Mabel Piccini, la obra teatral puede ser considerada como un enunciado que tiene una direccionalidad, un "horizonte de expectativas", ante la cual la idea de destinatario cobra un significado nuevo. Así, el espectador tiene esa doble dimensión ya señalada, la de espectador imaginario, o modelo que se haya prefigurado en la obra misma y el otro preexistente al texto, el espectador real o empírico, es decir, el público que paga su boleto y se envuelve o rechaza la atmósfera creada por la representación.

La obra de teatro es entonces punto de encuentro entre al menos dos tipos de públicos y dos dimensiones de la vida social, lo público y lo privado, lo social y lo colectivo.

Para acercarse a estas dos dimensiones y su entrecruzamiento en cada espectador se requiere un acercamiento que trascienda la sociología política de la cultura que fue casi el ámbito en el que trabajé inicialmente para caracterizar en términos generales a los públicos del teatro de la ciudad de México, sobre todo ante la falta de datos.

Ahora, se intenta no separar a los sujetos sociales, el público y a los hacedores del teatro e intentar hacer un acercamiento un poco transversal que atraviese la producción y la recepción teatral al mismo tiempo.

Es por ello que para el análisis propuesto en esta ocasión, no será posible trabajar con un público anónimo ni un hacedor de teatro anónimo, sino que deberá ser específicamente ubicado en una corporeidad casi imposible de construir. El reto es descubrir un espectador imaginario y luego transitar hacia su representación física, hacia el espectador real que acude a la sala y paga su boleto de entrada.

“No se trata, de manera esquemática, de desplazar el acento del emisor al receptor, de la producción al consumo o de los autores a los lectores o destinatarios, como creo que es una tentación bastante frecuente en algunas de estas disciplinas. Consiste, por el contrario, en un cambio del punto de vista, en un desplazamiento que configura nuevos objetos de

estudio. Y es volver, para seguir con la metáfora de Blanchot, a los lugares del sujeto: el espesor del murmullo anónimo”.

Sin embargo, señala esta autora, “buena parte de las teorías de los efectos y la recepción, aun con las variaciones con que se las ha actualizado en las últimas décadas, se debaten ante los límites que imponen los esquemas causales. La tentación de aislar mensajes (que sólo existen en un proceso continuo de intertextualidad) y actividades de lectura (que son parte constitutiva de prácticas sociales más vastas) con el fin de verificar su incidencia sobre grupos socialmente definidos, ha puesto a diversas disciplinas sociales en una encrucijada.

En lo particular, existe ya una vasta tradición etnográfica (en sus diversas corrientes) que es la que ha permitido reformular este problema como una dimensión específica de lo que podríamos denominar una microecología de la vida cotidiana.

La vida cotidiana, tradicionalmente concebida como el espacio de realización de la intimidad y, de algún modo, como zona de protección y repliegue ante la esfera de lo público, es, en este sentido, el territorio del individuo, el lugar de los sujetos anónimos. (Piccini, 1993: 31-32)

Para Patrice Pavis, la aplicación mecánica de las teorías de la comunicación al discurso literario creó la falsa imagen de un proceso de comunicación entre un emisor y un receptor, de una comunicación en un solo sentido. Desde los estudios de la recepción se tiende a privilegiar al receptor tratando de cubrir el error de la estética de la producción. Y se pregunta “¿No contiene ya en sí cada papel la etapa inversa? La

producción nunca es realizada sin la perspectiva de un receptor potencial; todo acto receptivo obliga a reconocer el proceso de la producción.

En el teatro ningún creador se aventura de veras a escribir un texto, o a componer un espectáculo sin tomar en cuenta las condiciones concretas en que el público tendrá acceso ala obra propuesta. En cuanto ala manera de recibir y de trabajar el material de la representación, ésta no podría desatender totalmente el sistema textual o espectacular que organiza el conjunto de los sistemas significantes y que los productores proponen por lo menos como principio rector.

En su opinión, lo que hace falta, desde la perspectiva del director de escena, y a la teoría teatral, es un modelo que tome préstamos tanto de la estética de la producción, como de la estética de la recepción." (Pavis, 1985)

Sin embargo, desde la perspectiva del público, tal vez lo más indicado sea la incursión en un acercamiento etnográfico que permita hacer coincidir algunos de los elementos de la producción y de la recepción teatral, en el contexto de la subjetividad, de la percepción que le acompaña en su inmersión en la sociedad del espectáculo.

TERCER ACTO

ETNOGRAFÍA Y DRAMATURGIA DE LOS ESPECTADORES

Todas las personas, hasta las más 'sofisticadas', necesitan reír y llorar en ocasiones, sentir algo apasionadamente, una intensificación de sus afectos y de sus esperanzas, una revivificación enternecida de sus sentimientos, entumecidos por la frustración o por la simple rutina. El público y el actor. Samuel Selden

El material etnográfico

En este capítulo incorporo los resultados de la observación del acto de mirar, de la participación del público en las diferentes obras que a su vez también son miradas, las cuales son producidas por las entidades productoras de teatro de arte elegidas para el análisis comparativo.

La mirada de una antropóloga en el teatro no puede estar más que inevitablemente ligada a la de su propia subjetividad, así que todas las obras en las que yo misma he participado como espectadora y a la vez como observadora del que mira, forman parte de la memoria paralela que se ha ido conformando junto con este proyecto de investigación. Sin embargo, no todas serán incorporadas en este capítulo. La elección se realizará con base en la posibilidad que me brinden de problematizar algo de lo dicho en los capítulos teóricos o incluso planteen la necesidad de reformular algún apartado o agregar otro. Por el momento incluyo sólo una obra, a manera de ejemplo. La observación de otras obras están en proceso de sistematización. Otras apenas serán observadas, sobre todo en lo que se refiere a Casa del Teatro que apenas comienza la producción de obras a partir del nuevo modelo de formación implantado en 1999 en que se trasladó a San Cayetano, Estado de México.

Ciudades Invisibles; dirigida por Jaime Soriano.

La obra y su gestión

La escenificación de *Ciudades invisibles*, en las áreas verdes del Centro Nacional de las Artes, un espacio alternativo para la representación teatral se llevó a cabo de noviembre a diciembre de 1999. Fue dirigida por Jaime Soriano, un maestro de teatro de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea cuya formación teatral y actoral se desprende de la ISTA (International School of Theatre Anthropology) y de su cercanía con Jerzy Grotowski, de quien fue asistente de dirección.

La obra fue producida como ejercicio de formación y producción interdisciplinaria, con la participación no remunerada de alumnos de las cinco escuelas ubicadas en el Centro Nacional de las Artes (Escuela Nacional de Arte Teatral, Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, Escuela Superior de Música y Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda), así como con la participación de al menos cinco grupos artísticos profesionales vinculados a las artes escénicas. La obra puso en escena a más de 100 actores, músicos, bailarines, artistas visuales, etc., a más de un pequeño equipo de apoyo a la producción. Los grupos profesionales recibieron una pequeña compensación económica que no podía ser considerada de ninguna manera como un salario por función.

Además de tener un carácter multidisciplinario en la composición de sus participantes, se trataba igualmente de una experiencia intercultural, en la medida que incorporó la participación del Teatro Potlach, dirigido por Pino de Buduo, quien a su vez había llevado ya esta representación a diversas ciudades del mundo, integrando a artistas locales a la propuesta del grupo italiano, ampliamente experimentado en el teatro de calle. La

ciudad de México era, sin embargo, la primera ciudad latinoamericana donde la experiencia Ciudades Invisibles se llevaría a cabo.

Aunque la obra se inspiraba en el texto de Italo Calvino, no se trataba ni de ilustrarla ni de llevarla a la escena, sino, según Soriano, “de construir las ciudades propias de acuerdo a la propia sensibilidad y también de acuerdo a la realidad del espacio escénico” donde se representaría, un espacio verde de forma irregular, lleno de árboles y de montículos, muy cercano al conglomerado del Cinemark y dividido por una gran hondonada que formó parte alguna vez del complejo entorno ecológico de los canales prehispánicos de la antigua Tenochtitlan.

La obra sería entonces una colaboración entre el Teatro Potlach de Italia, quien colaboraba también prácticamente retribuido sólo con la alimentación y el hospedaje, misma que tenían que hacer siempre en el mismo restaurante para que les alcanzara con lo asignado. Igualmente, contaba con la participación de la obra escultórica de la artista colombiana Lydia Azout, obra que originalmente había llegado a México desde Bogotá, por medio de una cooperación entre los gobiernos de ambos países para dar lugar a otra experiencia más bien relacionada con la danza y las escrituras del cuerpo en relación con el espacio escultórico. Por su propia iniciativa, Jaime Soriano había invitado a la artista a dejar su obra en el CENART para que formara parte de Ciudades Invisibles.

La obra se representó en dos partes, la primera, denominada *El Encuentro*, en el cual participó el Potlach y la que en alegoría al denominado encuentro de dos mundos, podría decirse que fue más bien un encontronazo, y la segunda llamada *La Fundación*, donde los estudiantes

y artistas mexicanos presentaron su propia versión de las Ciudades Invisibles, una vez asimilada la experiencia de El Encuentro.

Los estudiantes y artistas mexicanos empezaron a trabajar con Soriano a través de un Taller de Formación, la participación de los estudiantes y grupos profesionales se dio por la invitación directa del director de la obra o por convocatoria escrita en pequeños letreros pegados en diversos tableros por todas las escuelas del Centro Nacional de las Artes y en otros centros de estudios teatrales. Aunque Soriano había elegido ya de antemano algunas ciudades a representar, la realidad es que éstas se construyeron poco a poco edificadas según la participación de la gente tanto en el taller como en el propio montaje, actividades que se dieron al mismo tiempo.

La obra fue tomando cuerpo a lo largo del taller según el punto de vista de sus participantes. Sin embargo, el Potlach llegó con muy poco tiempo previo al estreno y por otro lado, con una visión peculiar de cómo llevar a cabo el proyecto, basada en su propia experiencia previa realizada bajo una lógica totalmente distinta.

El taller se transformó y los participantes tuvieron que enfrentar un conflicto sumamente dificultoso, que para algunos de los mexicanos significó volver a empezar, para otros implicó la alteración de sus estilos de trabajo, y para otros más significó la imposibilidad de conciliar estados de ánimo con estilos de trabajo europeos que sintieron impuestos. Cualesquiera que hayan sido los procesos que se desataron, la realidad es que las percepciones fueron diversas y no faltó la renuncia, un día antes del estreno, de uno de los grupos profesionales que había trabajado desde el

principio. Lo contradictorio del asunto era que el cuerpo físico de estos artistas mexicanos de destacada trayectoria en el medio dancístico estaba ausente, pero no así su contribución a la creación de la representación, la cual se había impregnado ya en la propuesta final. Los integrantes del Potlach, mantuvieron siempre su sentido profesional de participación y fue Pino de Buduo, su director quien tuvo la iniciativa de transformar su estilo de trabajo sobre la marcha, tratando de conciliar, pero la mismo tiempo manteniéndose firme en la idea de ejercicio escénico que se pretendía. Recuerdo que al darse la primera función, Jaime Soriano quiso entrar al espacio escénico para dar alguna indicación. Pino le detuvo de manera discreta, para dejar que la espontaneidad del acontecimiento corriera tal cual.

A lo largo de la preparación, se habló siempre del público como viajeros, como acompañantes. Se trabajaban las escenas buscando el mejor ángulo y el mejor sentido para espectadores diversos en una ciudad que a su vez podría tener presencias de otras ciudades ajenas, no necesariamente tendría que introducirse referentes a una ciudad real. Para nada se pensaba en un espectáculo tradicional donde el espectador se sienta frente o alrededor de los actores. En este caso, los espectadores tenían que moverse acompañando a los actores.

Cualquiera que hubiera visto un ensayo de Ciudades Invisibles a las once de la noche o más tarde, pues solían trabajar de la mano de la oscuridad, nunca hubiera pensado que en ese aparente caos o desorden donde pequeños grupos se movían, para acá y para allá, mientras otros producían sonidos, otros se deslizaban *rapeleando* desde la azotea del edificios de la Escuela Superior de Música, por cierto recién llegada al

CENART; se fraguaba una experiencia escénica que sería presentada en breve al público.

Sin embargo, la serenidad del director Jaime Soriano, no obstante los vientos adversos que soplaban, dejaban ver que todo era parte del proceso, un proceso que pudo haber sido distinto, pero que era así, lleno de retos y de conflictos. Los estudiantes y grupos profesionales que permanecieron en el proyecto respondieron con un gran sentido de compromiso. Parecía que se estuvieran jugando algo muy importante para ellos. Al final los artistas reconocerían, al hablar de la experiencia, que nunca habían participado en algo así. Y aunque la mayoría de los participantes se sentía orgulloso de su resultado, los ánimos no eran del todo positivos, dentro se había generado una actitud también de triunfalismo y de envidias, de cierta inconformidad entre quienes habían recibido alguna forma de pago simbólico. Aunque la experiencia formaba parte de un programa de formación, muchos de los participantes demandaban ya el tratamiento de una producción artística como cualquier otra.

La obra no tenía una narrativa tradicional, ni una historia lineal que tuviera un principio y un fin, más bien se habrían creado diversas escenas que se sucedían una tras otra con diferente intensidad. Era imposible como espectador tener una visión simultánea de este acontecimiento escénico múltiple. Creo que la obra encontró su totalidad hasta el día de su representación. ¿Será que alguna vez la encontró? Porque, en la realidad, siempre era distinta. En unas funciones incluso hubo proyecciones multimedia y en otras no. Los espectadores recibieron la obra como un acontecimiento al que acudieron primero 400 espectadores. Sin embargo,

las últimas funciones se dieron de manera multitudinaria ante 2000 o más viajeros que recorrieron una y otra vez el área verde del CENART. El público estaba integrado por jóvenes, adultos, gente de la tercera edad. Unos traían a los otros. Los espectadores eran guías de otros espectadores. A veces prometían versiones que ellos mismos habían imaginado o será que tal vez existieron y yo nunca las vi. Al final de cuentas, yo no era más que una espectadora más sólo que con una mirada construida con una cierta intencionalidad.

Experiencia y sentido

Un espacio escénico adquiere significado cuando la experiencia artística lo transforma, cuando los espectadores y espectadoras dejan huella de su paso errabundo que explora los sueños y lo imaginario a través de los sentidos. Ahora, cuando uno deambula por los jardines del CENART y mira la hondonada de ese antiguo canal prehispánico que los atraviesa, donde los Guardianes creados por Lydia Azout en su obra "Fuerzas Agustonianas" custodiaron el paso cansado o enérgico de miles de hombres y mujeres, la memoria profunda hace emerger imágenes de una ciudad sagrada, de una travesía donde uno mismo era actor, viajero y caminante que recrea el rostro de la ciudad imaginada. Cada árbol de esos jardines tiene ahora significados distintos, son parte orgánica de una u otra de las ciudades construidas durante este episodio artístico.

Al caer el sol, la oscuridad era cómplice ideal del acontecimiento escénico, donde la explosión de las artes rompía los límites disciplinarios para implicarse la una en las otras. Cada día y su noche, eran parte de un nuevo nacimiento, de una nueva exploración de Marco Polo y del

insaciable Kublai Jan, cuyo deseo de conocer vive a través de la experiencia del otro.

La dramaturgia de los espectadores

En este acontecimiento, los espectadores construían sus propias ciudades. Vuelto navegante, cada uno de los presentes pudo entrar y salir física e imaginariamente tantas veces como quiso de la representación, conduciéndose en un hipertexto donde las muchas ciudades latían dentro de otra ciudad. Así, era posible salir de la luz y entrar a la oscuridad, pasar de los sueños a la locura, presentir la ciudad drama o revivir la ciudad conquistada.

El espectador construyó itinerarios de observación, graduó y seleccionó su propia experiencia, inundó el espacio de representación al seguir a los actores, también viajeros, en una aventura escénica que bien valía la pena vivirla varias veces, pues cada vez sería distinta. Muchos así lo hicieron. "Te lo dije, que estaba padrísimo", "No, pero espérate, va s a ver lo que va a ocurrir", "Mi favorita es la de los muertos" "Ya me aprendí cómo van los tambores y el pasito del Potlach", "Me gustó más la versión de los mexicanos". "No se parece al libro de Calvino". "Ya no están los del Potlach, no se oye igual".

Los espectadores son miles de viajeros que miran y hablan, que construyen en su trayectoria personal, una arqueología empírica de su memoria. Son habitantes de ciudades que ya no son vivibles, pero durante el acontecimiento escénico hicieron un montaje personal de su propia ciudad, de sus ciudades deseadas o perdidas, de sus ciudades

imaginarias. La dramaturgia del espectador se recreó en el movimiento, en el constante desplazamiento por y entre las imágenes e insinuaciones creadas por los artistas. Es el espectador construyendo una teatralidad que le mitiga la incertidumbre cotidiana.

La obsesión por la ciudad

Las ciudades nos atormentan, pero al mismo tiempo nos atraen y nos fascinan. Ciudades invisibles, ciudades broncas, ciudades indomables, ciudades precarias, ciudades nómadas, ciudades profundas, ciudades cachondas, ciudades navegables, ciudades perdidas, ciudades, siempre ciudades, escenarios y protagonistas a la vez de una vida dramatizada y espectacularizada en la que todos somos actores, espectadores y viajeros. Cuando el debate gira en torno a si las ciudades son inhabitables, viables o inviables, este acto de creación sobre la ciudad es a la vez un acto de amor y de odio, igual que nuestra relación con la ciudad nuestra de cada día. Es un acto poético que no concede a la realidad, que más bien se hunde en la estética para trazar nuevos mapas y rutas por dónde transitar para vivirla. Es la eterna búsqueda de una identidad finalmente inatrapable que dé asiento a la existencia temporal de nuestras tribus urbanas.

Por eso, para el espectador de la ciudad de México, *Ciudades Invisibles* se convirtió en una reflexión plural y conmovedora de lo urbano, en una de las experiencias escénicas que bien valía la pena vivir en esta ciudad de ciudades.

Las ciudades de Lydia Azout

Las ciudades de Calvino tienen nombre de mujer. La obra de Lydia Azout encierra sus propias ciudades, incluso más allá de su propia intención. “Las Fuerzas Agustonianas” y las “Fuerzas Femeninas”, que originalmente vinieron al CENART a dar vida al proyecto “Resonancias”, se involucraron en el proyecto colectivo de “Ciudades Invisibles” porque de origen estaban implicadas. Ambas son búsquedas de lo invisible, de lo que proviene de otros momentos, de lo que se significa por su profundidad, en el rito, en la plasticidad, en la poética o en la musicalidad.

Ambas esculturas se fundieron en la ruta de la exploración estética y de sentidos. “Fuerzas Femeninas” se volvió una ciudad refugio donde la crisálida lucha por romper el capullo para aprender a volar o bien, vientre de una madre que protege a la vida de las asechanzas del exterior. Cada ángulo, cada línea, cada círculo, es perspectiva que ofrece una ruta de exploración de lo posible.

“Fuerzas Agustonianas” se impregna de los cuerpos de los bailarines, cuyos movimientos prolongan la obra escultórica. Evoca la posibilidad del éxodo y la voluntad de retorno a un origen mítico que permita reencontrar el camino perdido en alguna otra vereda. Silenciosos guardianes atestiguan el paso a la ciudad de los muertos ¿es que nuestra vida es una especie de muerte en movimiento? La música que les acompaña vivifica la experiencia. “Uno podría pasar horas contemplando a esa joven que vestida de blanco toca su arpa junto a ellos. Escultura y música ofrecen no la paz de los sepulcros, sino la paz interior que da la armonía con lo sagrado. Muerte y vida trenzadas en un mismo espacio de infinitas sucesiones.

Los señores de San Agustín, sitio arqueológico de Colombia, vinieron a encender una luz para encontrar el camino, se mezclaron con otros mundos anteriores, vinieron a insinuar la presencia de lo sagrado en nuestras vidas, a recordarnos nuestros templos internos, cuyos íconos no siempre corresponden con lo visible.

La ciudad sagrada lleva a la de los muertos, para después descubrirse viva, luchando en el mar de asfalto, en las ventanas de los edificios donde se construyen escenas involuntarias de múltiples dramas. Rutas de vidas y de historias, caminos que se cruzan y se separan para dar vida a una de tantas ciudades invisibles.

De la interdisciplina a la interculturalidad

Toda experiencia de creación interdisciplinaria supone retos diversos que se resuelven en la interacción con el otro, transformando el proceso de creación y sus resultados. El compartir una experiencia artística desde diversas disciplinas, no sólo pone en tensión los basamentos teóricos y filosóficos, los sistemas de trabajo y las experiencias de los artistas implicados, sino que significa la posibilidad de abrir o de cerrar los puntos de contacto y de vinculación entre uno y otro campo, entre uno u otro artista.

Quienes hicieron posible Ciudades Invisibles eran partícipes a su vez de un complejo proceso de formación y confrontación estética y cultural. Pero es posible que ni los propios protagonistas, actores, coreógrafos, bailarines, artistas visuales o músicos se hayan percatado de ello en el momento mismo de la creación. Tal vez no estaban de todo conscientes de que no

estaban ante la producción de un simple espectáculo, sino frente a la posibilidad de dar vida a imágenes, insinuaciones o provocaciones alrededor de un tema en el que cada cual tenía que encontrar su lugar, su lenguaje, su palabra y su expresión, sin romper la coherencia del todo. El reto era doble, si de por sí es difícil crear desde una perspectiva interdisciplinaria, lo es más hacerlo además en contexto de interculturalidad.

Cuando El Potlach, dirigido por Pino di Buduo, llegó a México encontró una propuesta ya avanzada en su estructuración. El encuentro implicó la transformación mutua de los proyectos, el conflicto del reconocimiento y también el ejercicio del derecho a la diferencia. Todo encuentro intercultural supone crisis y salidas. Ciudades Invisibles no era la excepción. Sin embargo, el gran logro de este proyecto fue que la energía haya podido fluir para dar vida a una experiencia imprescindible para miles de viajeros.

Los roles tradicionales se rompieron. El lugar del director escénico cambió. De pronto no se sabía quién era bailarín y quién actor. El director de los músicos dijo en su momento “es la primera vez que participo en una propuesta donde la música no es telón de fondo, es personaje”.

La capacidad de transformar identidades se puso a prueba. El poner en tensión la cultura del otro, la formación disciplinar, los estilos personales, los mitos propios, produjo experiencias novedosas y difíciles de interiorizar. Era un juego de emociones y sensibilidades desatadas, dispuestas a llegar hasta el final. El resultado fue no la simple producción de un simple

espectáculo, sino el desarrollo de toda una experiencia de formación y creación.

EPILOGO
PAUTAS PARA CONTRARRESTAR
LA INCERTIDUMBRE

Estas son notas de control de mi propia incertidumbre. Más que conclusiones, lo que he anotado aquí son pequeñas aproximaciones que

me permiten ir acotando las dimensiones de la problemática que me he propuesto estudiar, es decir, que me permiten puntualizar el mapa teórico y empírico que alimentará esta aventura de interpretación de la relación entre el teatro y los públicos del teatro en la ciudad de México.

La ubicación de la necesidad del teatro urbano de reconstruir su público, dentro de un contexto social mucho más complejo que el del teatro mismo obedece al hecho de que el teatro, al igual que todas las artes, evoluciona siempre en el contexto de la sociedad que le crea. De ahí que para entender el teatro, sea necesario salir de su propio escenario para intentar comprender el cause del río en el cual el teatro intenta navegar.

Me parece que en esencia, el teatro de la ciudad de México se enfrenta al reto de encontrar nuevas formas de construcción y expresión de la teatralidad para adecuarse a los hábitos de percepción de los habitantes de una de las ciudades más grandes del mundo que, bajo la posmodernidad, viven una cultura altamente visual y en la que la presencia generalizada de los medios electrónicos han incorporado nociones distintas de los conceptos espacio y tiempo en la estética social dominante en la que la simultaneidad, la yuxtaposición de imágenes y la fugacidad de las imágenes se han impuesto.

Aunque el desarrollo tecnológico ha influido también en el lenguaje teatral y en la doble noción de tiempo y espacio que el teatro reúne (el tiempo y espacio real y el representado), y sobre todo durante la década de los 90 la tecnología del video, la computadora y el rayo láser han comenzado a ser parte del lenguaje dramático, no es la sola revolución tecnológica la

que producirá un acercamiento del público al teatro, ni está en la naturaleza del teatro competir con la televisión o con el cine.

La sociedad contemporánea ha llevado al extremo la teatralización y la espectacularización de la vida pública y privada, produciendo un desplazamiento del lugar tradicional que el teatro había ocupado en la construcción del imaginario urbano durante la primera mitad de este siglo. El teatro no es ya el sitio indispensable al que el público concurre para enterarse de la vida política de la ciudad, como lo hacía en las representaciones del teatro de revista en los años 30 ó 40, ni el lugar para enterarse de los chismes de la alta sociedad. Los medios electrónicos le desplazaron, pero al mismo tiempo le hicieron un favor, le liberaron de la tarea de remitirse obligadamente a la tarea de informar.

Como consecuencia de la modernidad, el escenario teatral se desplazó a la calle, al hogar, a la pantalla, a la política y a la violencia. Esta espectacularización y teatralización de la vida social, han hecho que el ciudadano común sea más selectivo en aquellas experiencias a las que decide someterse de manera vivencial.

Algunas de esas experiencias se relacionan directamente con el consumo o con el placer, son actividades que permiten al ciudadano experimentar la sensación del hedonismo y/o del sentido de pertenencia a lo que consideran un verdadero acontecimiento. Así, nuevos rituales y ceremoniales urbanos acompañan la vida de los capitalinos: desde el desayuno en MacDonals, el festejo deportivo, cada vez más vinculado con la violencia transgresora de lo establecido, el acudir a ver ciertas obras teatrales de superproducción del llamado teatro comercial, los conciertos

masivos, el paseo por los centros comerciales y de diversión, entre otros eventos. Cada quien su propio eclecticismo.

El teatro tiene frente a sí la necesidad de ofrecer al público, a los habitantes de la ciudad de México, la posibilidad de reflejar y al mismo tiempo distinguirse del drama cotidiano, del drama de la violencia, de la trivialidad e la política que se ha refugiado en la teatralidad para actuar en el terreno de la realidad.

Si la posmodernidad trajo consigo por un lado, la exacerbación de la teatralidad de la vida cotidiana y por el otro, el carácter fugaz de las experiencias vividas, si implica también la pérdida de las certezas, el desdibujamiento de las identidades y un estado de incertidumbre en el futuro, entonces el teatro tiene no una sino varias asignaturas pendientes. Una que puede resumirlas es, precisamente, la capacidad de convertirse en lo que Berger y Luckmann llaman "instituciones de construcción de sentido", lo que equivale no a buscar ser un espectáculo de corte masivo, si es que algún día lo fue, sino a contribuir a la interpretación, a la aceptación, a la interiorización y a la integración de la pluralidad de opciones de la vida moderna.

El teatro podría volver a ser el lugar donde la sociedad se mira para burlarse de sí misma, donde se acude para preguntar por el pasado o por el futuro, el lugar donde se construyen sentido múltiples inmediatos y lejanos. El sitio donde los "pequeños mundos de la vida" puedan ser recreados y transgredidos, el lugar del sueño y de la diversión.

Así como las religiones tienen que competir en el mercado por ganar y mantener a sus adeptos, el teatro tiene que revisar la oferta que pone ante los ojos incrédulos de los capitalinos, para contribuir a comprender lo que Geertz llama el *collage* en el que vivimos.

El teatro debe aprovechar esa vocación innata del hombre de querer saber, de querer vivir otra vez lo irrepetible, de vivir la vida dos veces, para revolucionar lenguajes y contenidos, para buscar atrapar al espectador y volverlo cómplice de una búsqueda común. El arte no tiene caminos únicos, así que no es con fórmulas mágicas como el teatro podrá encontrar los ingredientes que le permitan capturar la atención de su público. Lo más importante en este caso es reconsiderar cuál es el lugar del teatro en el contexto de la era que nos ha tocado vivir.

Los públicos se han transformado. La búsqueda del hedonismo que a principios de siglo era propia de un pequeño número de artistas burgueses, hoy se ha convertido, a causa de la influencia del consumo, en el valor central de nuestra época. La búsqueda de este hedonismo, propia de la posmodernidad, podría ser el clima propicio para que el teatro pueda intentar dejar de parecerse a la realidad.

El teatro profesional de la ciudad de México, basado fundamentalmente en la relación director-actor-espectador, no puede seguir dejando al azar o más grave aún, al mercado, las posibilidades de encuentro con el público, porque es como dejar su propia existencia en manos ajenas.

Por ello, no hay más que intentar tener presentes estas y otras discusiones en los procesos de formación, creación y gestión teatral, a fin de imaginar

el teatro en un nuevo escenario. Si la falta de certezas, el predominio de la incertidumbre y de la fragmentación caracterizan a la sociedad posmoderna, es posible que el teatro, a partir de la construcción de diversas teatralidades, pueda ser el planeta a escala en el cual sea posible transportar al ciudadano a otras realidades imaginables e inimaginables, donde sea factible vivir el apaciguamiento o la explosión de las incertidumbres y de la desmesura.

Esto no sólo permitirá al teatro vivir y transformarse, sino que permitirá a los hombres y a las mujeres vivir, conservando y enriqueciendo la categoría de humanos. No dejemos que esta posibilidad se disuelva una vez más en el olvido.

En esta época de fuertes transformaciones de la subjetividad, los públicos están más interesados en el placer y en la diversión, más que en encontrar en el teatro un espacio de reflexión y de cuestionamiento.

La percepción de un individuo sólo puede aprehender aquello para lo que está preparado. Esta construcción de públicos es en esencia un proceso de formación que involucra a la escuela, a la familia, e incluso a los medios masivos. Asumir el reto de formar públicos para el teatro de una manera pensada, fundada en el conocimiento del teatro mismo, pero sobre todo de maneras lúdicas y gozosas, sin embargo, no es un asunto ajeno a los creadores teatrales. Las responsabilidades con compartidas, pero es posible que la iniciativa o la exigencia tenga que salir de los partícipes del campo teatral.

Pero como en materia de arte no procede el proverbio popular de "al público lo que pida", aunque esos sean sus intereses manifiestos, ello no implica que pura diversión haya que ofrecer. Por el contrario esta tendencia entraña el reto de percibir qué es lo que hay que transgredir. Algunos directores de teatro han mostrado con su trabajo que estas dos búsquedas no están reñidas. Es posible hacer un teatro inteligente, reflexivo, divertido y de calidad.

La ruta futura

La ruta que tengo prevista para continuar esta tesis en el nivel de Doctorado es la siguiente:

1. Teatro y espectadores, el espacio de la representación. Análisis teórico.
2. Teatro y públicos en la ciudad de México durante los años 1930-50. Visión histórica.
3. La puesta en escena de dos modelos de gestión teatral: el CENART y CASA DEL TEATRO. Etnografía de los modelos.
4. Etnografía y dramaturgia de los espectadores. Completar el capítulo a partir del trabajo de campo con la observación de obras de Casa del Teatro.
5. Conclusiones

BIBLIOGRAFIA

"El actor debe transformar la realidad. Raúl Quintanilla". *El Día*, 16 de agosto de 1994.

ALCAZAR, Josefina. *La cuarta dimensión del teatro; tiempo, espacio y video en la escena mexicana*. México, INBA, CITRU, 1998.

AUDIENCE DEVELOPMENT; AN EXAMINATION OF SELECTED ANALYSIS AND PREDICTION TECHNIQUES APPLIED TO SYMPHONY AND THEATRE ATTENDANCE IN FOUR SOUTHERN CITIES. National Endowment for the Arts, Washington, EE.UU. 1981.

BALANDIER, Georges. *El poder en escenas; de la representación del poder al poder de la representación*. Paidós Ibérica, S.A. España.1994.

BALTAZAR, Elia. "La emisora desmiente la versión del camarógrafo Contreras Lee; productor de TV azteca ordenó grabar el video del robo simulado". En *La Jornada*, Sábado 9 de julio del 2000. p. 32.

BEEMAN, William O. "The anthropology of theater and spectacle". In *Annual Review of Anthropology*. 1993, 22: 369-93.

BEN Chaim, Daphna. *Distance in the theatre*. University Microfilms Inc. Ann Arbor /London.

BENNETT, Susan. *Theatre audiences. A teory of Production and Reception*. Routledge. London and New York . 2nd Ed., 1997.

BENTLEY, E. *La vida del drama*. Paidós Mexicana, S.A. España.1995.

BERGER, Peter L. y Luckmann Thomas. *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido; La orientación del hombre moderno*. Paidós Ibérica, S.A. España, 1997.

BONO, Edward de. *Lógica fluida; una alternativa a la lógica tradicional*. México, Paidós, 1997. 185p.

BOZAL,Valeriano (ed). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid, Visor, 1996. Vol II. 384p.

BRECHT, Bertolt. "Pequeño organón para el teatro". En *Conjunto, revista de teatro latinoamericano*. La Habana, Casa de las Américas, no. 110, julio – septiembre de 1998, pp4-16.

CALABRESE, Omar. *El lenguaje del arte*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1995. (Instrumentos Paidós, 1). 279p.

CAMPEANU, Pavel. "Un papel secundario, el espectador". En Helbo, André. *Semiología de la representación; teatro, televisión, comic*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978. p.109.

CARDONA, Patricia. *La percepción del espectador*. México, INBA, CENIDI_DANZA, 1993. 105p. (Serie de Investigación y Documentación, Segunda época).

CHANSKY, Dorothy. "Theatre Arts Monthly and the construction of the modern american theatre audience". *The Journal of American Drama and Theatre*. Centre for Advanced Study of Theatre Arts. The Graduate School and University Center. The City University of New York, v. 10, no. 1, Winter, 1998, 51-75p.

DAYAN, Daniel, comp. *En busca del público; televisión, recepción, medios*. Barcelona, Gedisa, 1997.

DELHUMEAU, Antonio. *El hombre teatral*. Plaza y Valdés, México, 1997.

DERRIDA, Jacques. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía La retirada de la metáfora*. Introducción de Patricio Peñalver. Paidós/ I.C.E. - U.A.B. España, 3a. reimpresión, 1997.

DIAZ CRUZ, Rodrigo. *Archipiélago de rituales; teorías antropológicas del ritual*. México, Anthropos, UAM, 1998. 33p.

DIVIGNAUD, Jean. *Sociología del teatro; ensayo sobre las sombras colectivas*. 2da. México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

DOAT, Jan. "Hombres, bestias y dioses". En *El Público. Máscara; cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*. Año 5, no. 23-25, enero de 1998. 36-45.

ECO, Humberto. *La obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

_____. *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen, 1990. 404p.

"ESCUELAS DE ACTUACIÓN". En: *Documenta CITRU*, no. 2, mayo de 1996.

FISCHER-LICHTE, Erika. "From text to performance: the rise of theatre studies as an academic discipline in Germany". In: *Theatre research international*. Vol. 24, no. 2, summer, 1999. 168-178.

FOUCAULT, Michael. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Paidós / I.C.E.-U.A.B. España (3a. reimpresión, 1996)

GARCÍA, Santiago. "Creo en el teatro para un público inconforme". En: *Conjunto*, revista de teatro latinoamericano. Casa de las Américas. NO. 111, octubre-diciembre de 1998. pp13-17.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La producción simbólica; teoría y método en sociología del arte*. 3ª Ed. México, Siglo XXI, 1986. 162p.

GEERTZ, Clifford. *Los usos de la diversidad*. Barcelona, Paidós, 1996. (Pensamiento Contemporáneo no. 44).

-----, "Géneros confusos; La refiguración del pensamiento social." En *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Carlos Reynoso, comp. Barcelona, España, 1998. P63-77.

GEIST, Ingrid, coord. *Procesos de escenificación y contextos rituales*. México, UIA, Plaza y Valdés, 1996. 315p.

GIDDENS, Anthony. *Modernidad e Identidad del yo ; el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona, Península, 1995. 299p.

GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana* Amorrortu editores. Buenos Aires. 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. "El director como espectador de profesión". En: *Máscara; cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*. Año 3, nos. 11-12, octubre 1992/ reed. Octubre 1996. 47-55p.

_____. *Hacia un teatro pobre*. México, Siglo XXI, 1994.

HARMONY, Olga. "Teatro mexicano actual: un panorama general." En *ADE; revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. No. 68-69, Julio-Septiembre de 1998. 98-103

HUGHES-Freeland, Felicia. *Ritual, performance, media*. Routledge. London and New York. 1998.

INNES, Chistopher. *El teatro sagrado; el ritual y la vanguardia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

INSTITUTO DE CULTURA DE LA CIUDAD DE MÉXICO. *En el ombligo de la luna. México, la ciudad de todos*. México, ICCM, 1999.

ITA, Fernando de. "Teatro virtual". En *Reforma*. Octubre de 1997.

JIMÉNEZ López, Lucina. *Teatro y públicos; el lado oscuro de la sala*. Escenología, CNCA, FONCA, 2000. 304p.

----- "Frente a un teatro sin público". En *El Universal*. 8 y 9 de abril de 1999.

----- "Porque la Francia güiri güirá; crónica de la fiesta popular conmemorativa de la Batalla del 5 de mayo en El Peñón de los Baños". En *La calle*. No. 38, mayo-junio, 1991.p.9.

KANTANEN, Teuvo. *Possibilities to approach theatre behavior. From the viewpoint of consumer behavior*. Toimituskunta. S.P.I.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Mito y significado*. Madrid, Alianza Editorial, 1995. 97p.

_____. *El pensamiento salvaje*. México, Fondo de Cultura Económica, 1964, 413p.

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío; ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. 10 ed. Anagrama, 1998. 220p.

LOPEZ AUSTIN, Alfredo. *Los mitos del tlacuache*. México, UNAM, IIA, 1998. 514p.

LUHMANN, Niklas, *Observaciones de la modernidad. Racionalidad y contingencia en la sociedad moderna*. Paidós Ibérica, S.A.España. (1a. edición, 1997)

MAFFESOLI, Michael. *Elogio de la razón sensible; Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Ediciones Paidós Ibérica, S. A. España. 1997

MEYRAN, Daniel. "El teatro; patrimonio, interculturalidad y metaculturalidad". En *Revista Gestos; teoría y práctica del teatro hispánico*. Año 12, no. 24, noviembre de 1997. pp 45-56.

MONSIVÁIS, Carlos. *Los rituales del caos*. México, Era, 1998.

"¿Nuevo estilo de TV Azteca?". En *Reforma*. Jueves 6 de julio del 2000. Sección E.

OLLÉ, Joan. "After Grec; teatro comercial y teatro público" . En *Revista ADE Teatro*. NO. 62-63, Octubre – Diciembre, 1997. p. 51.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, 1990. 585p.

_____. "Producción y recepción en el teatro; la concretización del texto dramático y espectacular". En *Máscara; Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología*. Enero de 1998, nos 23-25. 4-28.

PÉREZ CARREÑO, Francisca. "Arte e Ilusión". En: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid, Visión, 1996. pp252-263.

PHELAN, Peggy and LANE, Jill. *The ends of performance*. New York University Press. New York and London. 1998.

PIANACCI, Rómulo. "La desacralización del espacio teatral en occidente". En: *Tablas, revista de artes escénicas* no. 1-2, La Habana, Cuba, 1997. pp58-61.

PICCINI, Mabel. "La sociedad de los espectadores. Notas sobre algunas teorías de la recepción". En *Fronteras de la recepción y procesos culturales. Versión* no. 3, abril de 1993. P13-34.

RECCHIA, Giovanna. "La escenografía mexicana de los años 80-90: una puerta abierta a los sentidos". En: *ADE; revista de la Asociación de Directores de Escena de España teatro* no. 68, 69, julio septiembre 1998. p. 140.

ROBIDOUX, Michel D. *Leitmotiv*. Québec, Les Deux Mondes, 1997. CD-ROM.

SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo. "La recepción de una obra de arte". En: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid, Visión, 1996. pp.170-189.

SCHECHNER, Richard. *From ritual to theatre and back. Essays on performance theory 1970-1976*. Drama Books Specialists. New York, 1977.

_____. *El teatro ambientalista*. Arbol editorial, S.A. de C.V. / colección escenario. Coordinación de difusión cultural UNAM/ Dirección de teatro y danza. México, D.F.1998.

_____. *Performance Theory*. Routledge. New York and London ,1994.

_____. *The Future of Ritual*. Writings on culture and performance. Routledge. New York and London. 1993

SELDEN, Samuel. "El público y el actor". En *Máscara; cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*. Año 5, nos. 23-25. Enero 1998. pp 54-58.

SEPÚLVEDA, Luz María. "Orígenes de la participación del público en el arte del siglo XX". En *Curare*, Otoño, 1996. pp15-18.

STEN, María. *Vida y Muerte del Teatro Náhuatl; el Olimpo sin Prometeo*. México, SepSetentas no. 120, 1974.

TAVIRA, Luis de. *El espectáculo invisible; paradojas sobre la actuación*. México, Ediciones El Milagro, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.

_____. "El mejor teatro transforma la realidad". *Reforma*. Jueves 27 de enero de 1994.

TAYLOR, S.J. y BOGDAN, R. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. La búsqueda de significados. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. España.1996.

TURNER, Victor. *From ritual to theatre; the human seriousness of play*. New York, PAJ Publications, 1982, 124p.

VIDAL, Hernán. "Social theatricality and the dissolution of the theatre as institution". In *Revistas Gestos; teoría y práctica del teatro hispánico*. Año 7, no. 14, noviembre, 1992. pp. 27-33

VILLEGAS, Juan. "Gestos 21: de la teatralidad como estrategia multidisciplinaria". En: *Revista Gestos, teoría y práctica del teatro hispánico*. Año 11, no. 21, abril, 1996. pp. 7-19

_____. "Toward a history of theater for a multicultural society". En: *Revista Gestos, teoría y práctica del teatro hispánico*. Año 12, no. 24, noviembre, 1997 pp. 57-73.

WRIGTH, Edward A. El público y la crítica teatral. En *Máscara*, cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología. Año 5, no. 23-25, enero de 1998. pp.58-67.

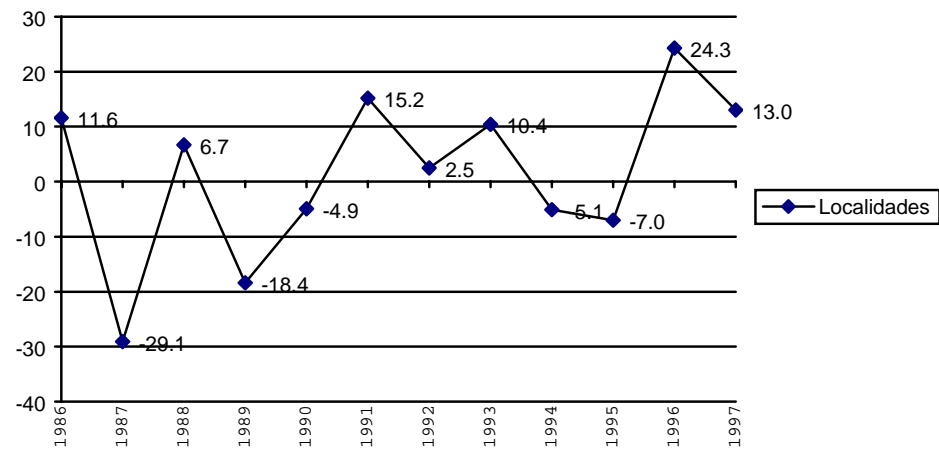
ZUBIARRAIN, Laura. "Lorca por Lorca". En: *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. No. 68-69. Julio-Septiembre de 1998.

ANEXO I

ESTADÍSTICAS

LÁMINA 1

Localidades Vendidas en establecimientos teatrales. 1986-1997



INEGI. Estadísticas de cultura. Cuaderno numero 3. 1999.pág.112

LAMINA 2

Establecimientos y actividad registrada en espectáculos teatrales.

1986-97

Año	Establecimientos	Localidades vendidas (miles)	Importe	Días Trabajados acumulados	Funciones
1986 ^E	107	6,683	6,954,235	9,961	15,491
1987 ^E	108	4,735	18,422,317	9,685	14,434
1988	86	5,053	31,704,076	10,769	15,388
1989	90	4,124	72,203,257	11,923	18,207
1990	103	3,921	95,312,579	14,623	20,674
1991	116	4,518	160,790,005	14,250	19,596
1992	162	4,631	189,964,925	17,467	22,390
1993	162	5,111	362,645,124	15,973	22,261
1993	195	4,850	273,520,034	17,438	23,434
1995 ^a	227	4,509	239,660,799	17,534	23,933
1996 ^a	238	5,607	341,486,054	19,249	27,715
1997 ^a	250	6,332	398,356,673	18,844	26,548

^a no incluye información de otro tipos de espectáculos en el establecimiento por lo que los totales incluidos en otros cuadros puede no coincidir con los de éste.

Fuente: INEGI

Estadísticas de cultura

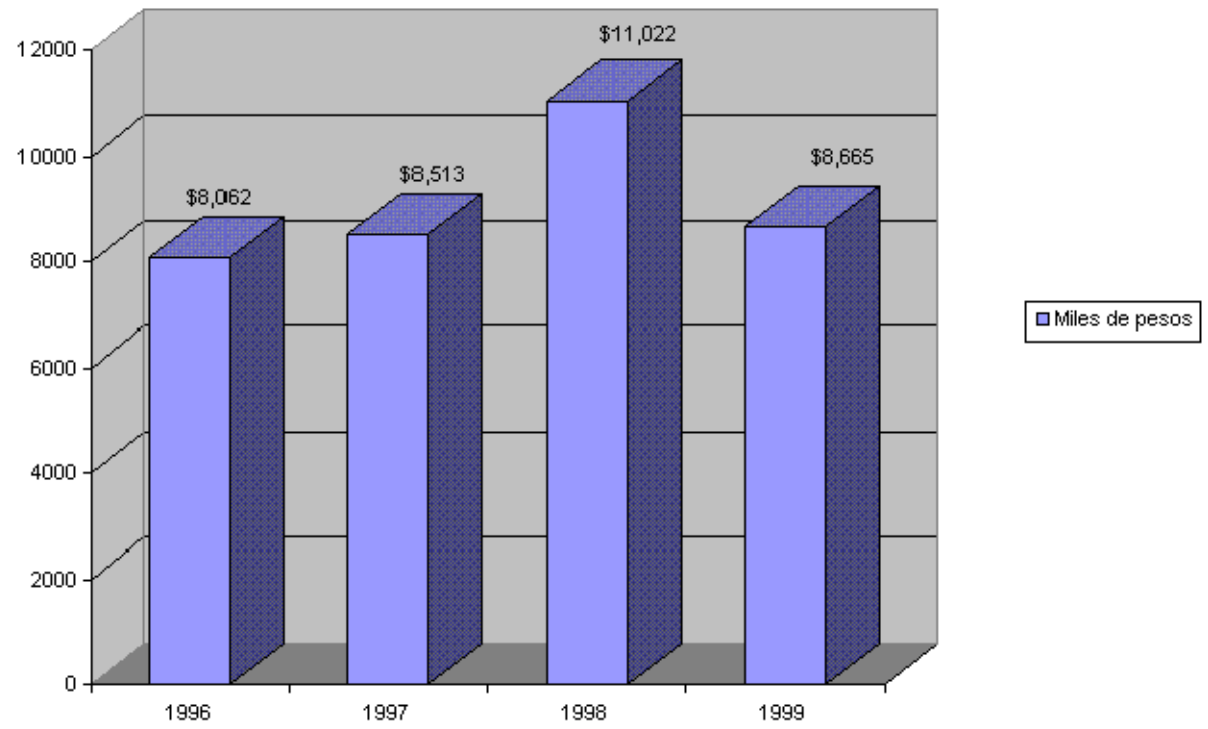
Cuaderno número 3

Año de publicación 1999

Pag. 114

LÁMINA 3

SOCIEDAD GENERAL DE ESCRITORES DE MEXICO
INGRESOS DECLARADOS POR LOS PRODUCTORES DE TEATRO EN LA CIUDAD DE MEXICO 1996-2000



Fuente: SOGEM.

LÁMINA 4

OFERTA TEATRAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO JULIO 2000		
TIPO DE OBRAS	NO. DE OBRAS	PORCENTAJE
Comedia	47	30
Para niños	35	23
Drama	23	15
Clásico	10	6
Monólogo	9	6
Gay o erótica para adultos	7	5
Musicales	5	3
Cómico	5	3
Espectáculos interdisciplinarios	5	3
Farsa	5	3
Melodrama	4	3
Total	155	100

Elaborado por Lucina Jiménez con datos de *Tiempo Libre, Reforma, Jornada*.

LÁMINA 5

ASISTENCIA A ESPECTACULOS TEATRALES 1995-1997 Ciudad de México

Tipo de oferta Teatral	1995	%	1996	%	1997	%
Teatro Infantil	534,660	23	541,996	22	1,276,750	42
Comedia	660,591	28	879,990	35	759,699	25
Comedia musical	346,401	15	207,955	8	191,141	6
Drama	176,508	8	176,468	7	141,659	5
Revista	310,510	13	271,055	11	223,058	7
Otro	298,266	13	407,781	16	420,686	14
TOTAL	2,326,936	100	2,485,245	100	3,012,993	100

Fuente: INEGI. Estadísticas de cultura. México, INEGI, 1999 p.139

RESUMEN DE LA ACTIVIDAD TEATRAL DEL INBA

PERIODO: FEBRERO 1995 / DICIEMBRE 1999

CONCEPTO	TOTAL		ESPECTADORES PROMEDIO X FUNCIÓN	PORCENTAJE DE OCUPACIÓN X FUNCIÓN
	FUNCIONES	ESPECTADORES		
PRODUCCIONES PROPIAS	1,251	172,346	138.97	60.34%
COPRODUCCIONES	4,020	390,094	286	36.76%
PROGRAMA NACIONAL DE TEATRO ESCOLAR ...	3,892	1,114,243	309.415.347	34.93%
TEATRO ESCOLAR EN EL D F	4,015	1,239,153	354	66.64%>
GIRAS AL INTERIOR	121.35	50,200		24.10%
EVENTOS INTERNACIONALES ...	153	12,136		68.67%
MUESTRA NACIONAL DE TEATRO		54,127		28.27%
TOTALES	13,487	3,032,299	225	44.48%

PRODUCCIONES PROPIAS
PERIODO FEBRERO 1995 / DICIEMBRE 1999

CONCEPTO / OBRA	IFÜNCIQUES	ESPECTADORES	INGRESOS BRUTOS	C / BOLETO Y DESCUENTOS	CORTESÍAS	OCUPACIÓN POR FUNCIÓN	AFORO	% OCUPACIÓN
ENERO- DICIEMBRE 1997								
ESTRENOS								
DON JUAN DE MOLIERE	21	5,602	55,995	2,410	3,192	267	510	52.31%
EL BURLADOR DE TIRSO	39	3,034	101,960	2,617	417	78	120	64.83%
EL BURLADOR DE TIRSO	11	591	12,290	347	244	54	80	07.16%
DON JUAN EN CHAPULTEPEC	11	800	16,825	454	346	73	119	61.12%
EL CABALLERO DE OLMEDO	68	8,622	228,970	7,106	1,516	127	167	75.92%
Total Estrenos	150	18,649	\$ 416,040	12,934	5,715	124		68.00%
REPOSICIONES								
EL MAR Y SUS MISTERIOS	24	3,076	41,427	1,391	1,682	128	553	23.18%
EL CÁNTARO ROTO	51	7,473	168,290	6,149	1,324	147	338	43.35%
CUARTETO	3	176	900	40	136	59	48	122.22%
CREATOR PRINCIPIUM	6	523	10,785	346	177	87	120	72.64%
Total Reposiciones	84	11,248	\$ 221,402	7,929	3,319	134		42.50%
Total Anual 1997	234	29,897	\$ 637,442	20,863	9,034	128		55.25%

ENERO - DICIEMBRE 1998								
ESTRENOS								
MOLIERE	40	8,717	293,812	6,469	2,248	218	253	86.14%
FAUSTO	70	6,054	206,314	4,932	1,122	86	93	93.00%
LA MALINCHE	28	8,523	226,340	5,372	3,151	304	489	62.25%
Total Estrenos	138	23,294	\$ 726,466	16,773	6,521	169		84.77%
REPOSICIONES								
DON JUAN DE MOLIERE	19	1,236	19,520	742	494	65	510	12.76%
EL BURLADOR DE TIRSO	26	579	18,350	456	123	22	70	31.81%
DON JUAN EN CHAPULTEPEC	43	2,763	85,650	2,233	530	64	119	54.00%
CREATOR PRINCIPIUM	5	252	7,480	186	66	50	70	72.00%
Total Reposiciones	93	4,830	\$ 131,000	3,617	1,213	52		40.34%
Total Anual 1993	231	28,124	\$ 857,466	20,390	7,734	122		72.56%

PRODUCCIONES PROPIAS

PERIODO FEBRERO 1995 / DICIEMBRE 1999

CONCEPTO AQBIM	FUNCIONES	ESPECTADORES	INGRESOS BRUTOS	C/ BOLETO Y DESCUENTOS	CORTESÍAS	OCUPACIÓN POR FUNCIÓN	AFORO	OCUPACIÓN
----------------	-----------	--------------	-----------------	------------------------	-----------	-----------------------	-------	-----------

ENERO -DICIEMBRE 1999

ESTRENOS								
DE LA NATURALEZA DE LOS	57	4,724	188,613	3,900	824	83	113	73.34%
NOCHE DE ESTÍO	20	2,462	22,440	1,194	1,268	123	606	20.31%
FELIPE ANGELES	20	2,504	58,420	1,424	1,080	125	289	43.32%
LAS CUATRO MUERTES DE	29	1,375	36,030	883	492	47	158	30.01%
Total Estrenos	126	11,065	305,503	7,401	3,664	88		50.19%
REPOSICIONES								
MOLIERE	111	23,777	1,074,583	20,419	3,358	214	253	84.67%
FAUSTO	29	2,340	52,350	1,711	629	81	96	84.05%
Total Reposiciones	140	26,117	\$ 1,126,933	22,130	3,987	187		84.54%
Total Anual 1 999	266	37,182	\$ 1,432,436	29,531	7,651	140		67.36%

TOTAL PERÍPDQ	1,251 ;	172;346;	\$ 4,266,252	123,872	3,474;>	13\$; :•,;;		60.34%
----------------------	----------------	-----------------	---------------------	----------------	-------------------	--------------------	--	---------------

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Público de Obras de Teatro

CO-PRODUCCIONES

CONCEPTO / OBRA	FUNCIONES	ESPECTADORES	ESPECTADORES INGRESOS BRUTOS C/BOLETO C/ CORTES			OCUPACIÓN X FUNCIÓN	AFORO	% OCUPACIÓN
ENERO - DICIEMBRE 1998								
TEATRO PARA ADULTOS								
EL CERCO DE LENINGRADO	63	3.696	106.595	2.750	946	59	92	63,80%
EL VILLANO EN SU HINCO	20	4.016	62.550	1.461	2.555	201	1.008	19,90%
ELLAS SOLAS	18	1.039	25.300	621	418	58	119	48,50%
EMILY	13	735	12.755	450	285	57	119	47,50%
ENTRE BOBOS ANDA EL...	29	2.493	40.700	1.750	743	86	522	16,50%
FAUSTO O LA CURIOSIDAD...	28	1.655	53.435	1.306	349	59	145	40,80%
INÚTIL PRESENTARSE...	38	1.756	38.535	917	839	46	167	27,70%
LA CASA DE BERNARDA...	28	4.571	109.033	2.760	1.811	163	253	64,50%
LA SUERTE SUPREMA	38	1.622	34.465	955	667	43	167	25,60%
LA TEMPESTAD	50	4.936	149.710	3.847	1.089	99	243	40,60%
LECCIÓN DE ANATOMÍA	24	1.250	42.151	987	263	52	109	47,80%
NAQUE O DE PIOJOS	1	136	680	136			103	
PUERTO ESPERANZA	5	311	6.915	168	143	62	103	60,40%
QUIEN MATO A SEKI SANO	11	591	5.675	144	447	54	522	10,30%
TIEMPOS FURIOSOS	46	3.610	95.755	2.462	1.148	78	203	38,70%
YO NO	2	192	E. LIBRE		192	96	253	37,90%
Total Periodo	414	32.609	\$784.254	20.714	11.895	79		40,60%

PRODUCCIONES PROPIAS
PERIODO FEBRERO 1995 / DICIEMBRE 1999

CONCEPTO / OBRA	FUNCIONES	ESPECTADORES	C / BOLETO	CORTESÍAS	OCUPACIÓN POR PUNCIÓN	AFORO	OCUPACIÓN
ENERO - DICIEMBRE 1999							
ESTRENOS							
DE LA NATURALEZA DE LOS	57	4,724	188,613	3,900	824	83	73.34%
NOCHE DE ESTÍO	20	2,462	22,440	1,194	1,268	123	20.31%
FELIPE ANGELES	20	2,504	58,420	1,424	1,080	125	43.32%
LAS CUATRO MUERTES DE	29	1,375	36,030	883	492	47	30.01%
Total Estrenos	126	11,065	305,503	7,401	3,664	88	50.19%
REPOSICIONES							
MOLIERE	111	23,777	1,074,583	20,419	3,358	214	84.67%
FAUSTO	29	2,340	52,350	1,711	629	81	84.05%
Total Reposiciones	140	26,117	\$ 1,126,933	22,130	3,987	187	84.54%
Total Anual 1999	266	37,182	\$ 1,432,436	29,531	7,651	140	67.36%

TOTAU PERIODO	1,251	172,346	\$ 4,266,252	123,872	48,474	138	60.34%
---------------	-------	---------	--------------	---------	--------	-----	--------

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Público de Obras de Teatro

CO-PRODUCCIONES

CONCEPTO / OBRA	FUNCIONES	ESPECTADORES	INGRESOS BRUTOS	ESPECTADORES C / BOLETO C / CORTES	OCUPACIÓN X FUNCIÓN	AFORO	% OCUPACIÓN	
ENERO - DICIEMBRE 1998								
TEATRO PARA ADULTOS								
EL CERCO DE LENINGRADO	63	3.696	106.595	2.750	946	59	92	63,80%
EL VILLANO EN SU RINCO	20	4.016	62.550	1.461	2.555	201	1.008	19,90%
ELLAS SOLAS	18	1.039	25.300	621	418	58	119	48,50%
EMILY	13	735	12.755	450	285	57	119	47,50%
ENTRE BOBOS ANDA EL...	29	2.493	40.700	1.750	743	86	522	16,50%
FAUSTO O LA CURIOSIDAD...	28	1.655	53.435	1.306	349	59	145	40,80%
INÚTIL PRESENTARSE...	38	1.756	38.535	917	839	46	167	27,70%
LA CASA DE BERNARDA...	28	4.571	109.033	2.760	1.811	163	253	64,50%
LA SUERTE SUPREMA	38	1.622	34.465	955	667	43	167	25,60%
LA TEMPESTAD	50	4.936	149.710	3.847	1.089	99	243	40,60%
LECCIÓN DE ANATOMÍA	24	1.250	42.151	987	263	52	109	47,80%
ÑAQUE O DE PIOJOS	1	136	680	136			103	
PUERTO ESPERANZA	5	311	6.915	168	143	62	103	60,40%
QUIEN MATO A SEKI SANO	11	591	5.675	144	447	54	522	10,30%
TIEMPOS FURIOSOS	46	3.610	95.755	2.462	1.148	78	203	38,70%
YO NO	2	192	E. LIBRE		192	96	253	37,90%
Total Periodo	414	32.609	\$784.254	20.714	11.895	79		40,60%

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Público de Obras de Teatro

CO-PRODUCCIONES

CONCEPTO / OBRA	FUNCIONES	ESPECTADORES	ESPECTADORES INGRESOS BRUTOS C/BOLETO C / CORTES			OCUPACIÓN X FUNCIÓN	AFORO	% OCUPACIÓN
-----------------	-----------	--------------	---	--	--	------------------------	-------	----------------

ENERO - DICIEMBRE 1999

TEATRO PARA ADULTOS

ALICIA EN LA CAMA	17	856	22.185	430	426	50	253	19.9%
BALLET FOLKLÓRICO...	1	503	30.180	503		503	253	198.8%
BREVE ENCUENTRO CON...	17	396	7.240	266	130	23	253	9.2%
CON LAS NUBES ...	11	429	5.250	219	210	39	287	13.6%
DRAMA POP	24	355	5.620	194	161	15	253	5.8%
EL CIRCO DE LA CARNE	7	250	3.210	147	103	36	253	14.1%
EL HOMBRE	31	1.418	45.710	1.019	399	46	121	37.8%
EL PASATIEMPO DE ...	20	680	17.180	382	298	34	158	21.5%
EL RETABLO EMBRUJADO	33	2.632	53.035	1.358	1.274	80	450	17.7%
GUIA NOCTURNA	8	512	15.540	336	176	64	187	34.2%
INTERIORES	27	5.190	243.067	4.395	795	192	253	76.0%
LA CASA DE BERNARDA ...	21	2.646	85.452	1.944	702	126	253	49.8%
LA REPUGNANTE HISTORIA..	16	585	18.092	386	199	37	204	17.9%
LECCIÓN DE ANATOMÍA	55	2.922	110.302	2.457	465	53	109	48.7%
LIBROS PARA COCINAR	5	263	3.440	72	191	53	253	20.8%
MUNDOS CALANIMES	48	1.525	28.695	691	834	32	158	20.1%
OPCIÓN MÚLTIPLE	5	467	10357	259	208	93	150	62.3%
PARECES UN TIGRE ...	11	517	8.345	197	320	47	158	29.7%
POLVO DE MARIPOSAS	14	970	27.605	626	344	69	158	443.9%
PUERTO ESPERANZA	30	1.103	41.007	904	199	37	103	35.7%
VIRGEN DE LA MEMORIA	8	447	7.485	374	73	56	253	22.1%
Total Periodo	409	24.666	\$788.997	17.159	7.507	60		32.2%

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES

Público de Teatro 1999

5	Ciclo	Actividad	Grupo/artista (s)	Funciones	Espacio	Asistentes	Aforo del espacio
	Fondos estatales	"La danza que sueña la tortuga"	Dir. Hilda Cinta	1	SN	160	250
	Fondos estatales	"Rompecabezas para un solo actor"	Dir. Martín Zapata Autor: Ik Dietrik Fon	1	SN	43	250
	Fondos estatales	"Los cuervos están de luto"	Dir. Jorge Méndez Garza	1	SN	116	250
	Fondos estatales	"Ginecomaquia"	Dir. Jaime Velasco	1	SN	45	250
	Fondos estatales	"Pescar Águilas"	Dir. Jesús Coronado	1	SN	84	250
	Fondos estatales	"El señor de Tierrablanca"	Dir. Amaranta Leyva	1	SN	63	250
		"Fausto", de John Jesurun	Dir. Martín Acosta	31	SN	2,678	250
		"Viñetas Brechtianas"	Espectáculo de Gilberto Guerrero basado en poemas, teatro y canciones de Bertolt Brecht	7	LM	375	150
		De capa y espada y demás utilería	Alumnos de la EAT	25	SN	3,281	250
		"La culpa busca la pena y el agravio la venganza", de Juan Ruíz de Alarcón	Dir. Germán Castillo	15	PA	2,520	3000
		"Timón de Atenas", de William Shakespeare	Grupo Laberinto, Dir. Fernando Briones	8	LM	591	150
		"Pareces un tigre enjaulado", de Guillermo León	Dir. Guillermo León	15	LM	518	150
	XII Festival Internacional de Teatro de Títeres	"La cabeza de Salomé"	Teatro Mito, México	1	TA	87	606
	XII Festival Internacional de Teatro de Títeres	"La leyenda de los soles"	Grupo ARS-VITA, México	1	MT	53	80/100
	XII Festival Internacional de Teatro de Títeres	"Una fantasía de Hamlet"	Figurentheater Wilde & Vogel, Alemania	1	TA	169	606
	Teatro para Jóvenes	"Fe de Erratas"	Dir. Agustín Meza	12	SN	704	250
		"El gran inquisidor"	Grupo independiente	1	SN	145	250
		"Extravagancias"	Alumnos de la EAT	1	FE -	52	80/100
	Actividades académicas de la EAT	"Instante"	Alumnos de la EAT	1	FE	51	80/100
		Virgen la memoria"	Dir. Octavio Trejo. Actuación de Norma Barroso, Texto original de Norma Barroso	6	LM	276	150
		"La estrella de Sevilla", de Lope de Vega	Dir. Alberto Legorreta	12	LM	924	150
		"Nube Nueve"	Dir. Martín Acosta	31	SN	3,208	250
	Teatro escolar	El perro del hortelano	Alumnos de la EAT	11	SN (Mezzanine)	380	80/100
		"En la soledad de los campos de algodón" (Diplomado en Dirección y Producción Escénica del CENART)	Dirección de Julián Hdz. y Roberto Fiesco; actuaciones de Miguel Flores y Salvador Álvarez	13	LM	568	150
		"Libros para cocinar"	Dir. Igancio Escárcega	26	LM	1,308	150
	Teatro escolar	Dedos	Alumnos de la EAT	12	SN	2,426	250

Ciclo	Actividad	Grupo/artista (s)	Funciones	Espacio	Asistentes	Aforo del espacio
	"Representación y Persecución del Primer Teatro Novohispano de México"	Radio Educación, Osear Yoidi, Julieta Bracho, Héctor Bonilla, Martha Zamora y Socorro Bonilla.	1	PA	287	3000
	Volpone o El Zorro	Alumnos de la EAT	33	LM	2,743	150
Festival Internacional Cervantino	Teatro Virtual	Orféo Quebec, Canadá	2	TA	743	606
Teatro escolar	El Rey Mago	Alumnos de la EAT	20	SN	3,023	250
Teatro para jóvenes	"Ojos y Oídos"	Dir. Gonzalo Blanco	10	LM	396	150
Año 2000, del Siglo XX al Tercer Milenio	<i>Ciudades Invisibles</i>	Teatro Potlach, Cartaphilus Teatro, Comparsa Andarte, Animus Danza Contemporánea, Transdisciplinaria Escénica; maestros, estudiantes e investigadores de teatro, danza, música, artes plásticas y artes visuales de varias escuelas del CENART.	11	AV	3,773	1500
	"Noche de Estío", de Rodolfo Usigli	Dir. Germán Castillo	22	TA	2,872	606
	"Rey Lear"	Autor y director: Rodrigo García	25	SN	933	250
Teatro para jóvenes	"El libro del buen amor", de El Acipreste de Hita	Dir. Ramón Enríquez	5	PA	945	3000
	"La comedia de las equivocaciones", de William Shakespeare	Ensamble CADAC, Dir. Laura Mascarúa.	1	PA	220	3000
	"Instrucciones para empezar a volar", de Karina Gidi	Dir. José Antonio Cordero	2	LM	126	150
	"La Historia de Vezul", de Francisco Mena	Grupo Walking Shadows	13	LM	387	150
	"Circo, Maroma y Burbujas". 7º Aniversario de UNIVERSUM	Museo UNIVERSUM, UNAM	1	PA	231	3000
Totales			382		37,504	

CLAVES DE ESPACIO	
FE	Foro Experimental de la Escuela de Arte Teatral
LM	Foro Antonio López Mancera
MT	Miniteatro
PA	Plaza de las Artes
SN	Teatro Salvador Novo
TA	Teatro de las Artes
AV	Áreas Verdes

CONCENTRACIÓN DE ESPACIOS ESCÉNICOS EN EL D.F.

E	%de	%
a		
3.		
M		
T		



ESTADO DE MEXICO

1999

Elaborado por Lucina Jiménez L con datos del XII Censo de Población y Vivienda 2000 ; Giovanna Recchia y José Santos. Directorio de espacios escénicos. CITRU, 1999. Inédito, para "Radiografía del teatro en la ciudad de México". En prensa.

ESTADO DE MORELOS

ANEXO II
FOTOGRAFÍAS

Universidad Nacional Autónoma de México

TEATRO

*Aquello que no te
puedes perder de*

octubre
a
diciembre

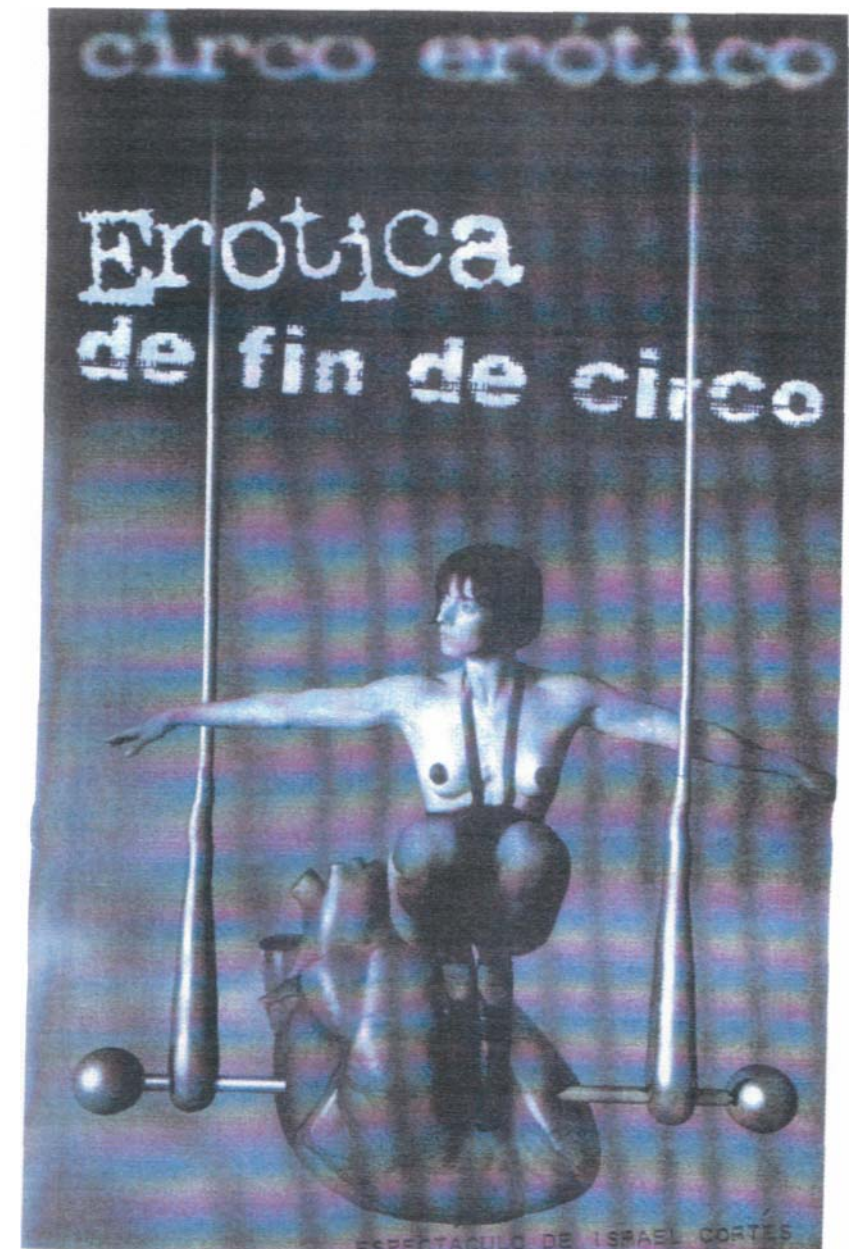




Noche de Estío, de Rodolfo Usigli, dirección
Gemán Castillo, Teatro de las Artes, Fotos Arturo
López



Noche de Estío, de Rodolfo Usigli,
dirección Gemán Castillo, Teatro de las Artes,
Fotos Arturo López



VESTIR AL
DCSNUOO
Teatro
La Gruta

VESTIR AL
DESNUDO
Teatro
La Gruta



EL VUELO MÁGICO
DE SERENDIPITY
Teatro
El Galeón



DIALOGOS
Teatro
de la
Danza



CONACULTA

La Cartelera EN ESCENA



De Sabina Berman
Teatro Julió Castillo

AÑO 2 • NÚMERO 25 → GUÍA DE TEATRO Y DANZA DEL 1 AL 15 DE OCTUBRE



Opción múltiple, de Luis Mario Moneada,
dirección Iona Weissberg. Teatro El Galeón



Opción múltiple, de Luis Mario Moneada,
dirección Iona Weissberg. Teatro El Galeón



La mujer que cayó del cielo, de Víctor Hugo Rascón Banda, dirección de Bruno Boíl Mu El Carmen. Fotos Arturo López



La mujer que cayó del cielo, de Víctor Hugo Rascón Banda, dirección de Bruno Bert. Museo de El Carmen. Fotos Arturo López



Ciudades Invisibles
Dirección Jaime Soriano
Espacios abiertos del Coi
Foto Christian C.



Ciudades invisibles.
Dirección Jaime Soriano.
Espacios abiertos del Cenart-
Foto Christa Cowry



Ciudades invisibles.
Dirección Jaime Sorlano
Espacios abiertos del Cenart
Fotos Christa Cowry

Libros para cocinar. Versión y dirección de Ignacio Escarcega. Fotos Arturo López





Libros para
cocinar.
Versión y
dirección
de Ignacio
Escarcega.
Fotos
Arturo
López



Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA
DIVISION DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA**

México, D.F., a 8 de septiembre de 2000

DR. RAUL NIETO CALLEJA
COORDINADOR DEL POSGRADO
EN CIENCIAS ANTROPOLOGICAS
P R E S E N T E.

Por este conducto hago de su conocimiento que he leído y doy mi Voto Aprobatorio a la tesina titulada: Teatro de arte y públicos en la ciudad de Mexico; la Puesta en escena de dos modelos de gestión, del(a) alumno(a) Lucina Jiménez López quien ya puede solicitar ser examinado(a) para optar al grado de Maestro(a) en Ciencia Antropológicas.

ATENTAMENTE

Dr. Rodrigo Díaz Cruz

Nombre y Firma