



UNIVERSIDAD AUTONOMA DE QUERETARO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

**EL TEATRO INDEPENDIENTE EN EL DISTRITO FEDERAL:
LA LABOR DE *DISLEXIA TEATRO***

T E S I S

QUE COMO PARTE DE LOS REQUISITOS
PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN SOCIOLOGIA
P R E S E N T A :

EDITH GLORIA ANGELES JIMENEZ

DIRIGIDA POR:
LIC. JUAN JOSE LARA OVANDO

CENTRO UNIVERSITARIO QUERETARO, QRO. MEXICO.

2002

BIBLIOTECA CENTRAL UAQ
"ROBERTO RUIZ OBREGON"

No. Adq. H67099

No. Título _____

Clas. 192.022

ASBIT

Agradezco profundamente su colaboración a Alejandra Medellín,
Martha Teriz Georgina Flores, Joaquín Morales y en especial a Sergio
Honey por la infinita ayuda prestada.

A mi familia por estar ahí y en especial a mi madre.

Índice

I. Objetivo	p. 1
II. Hipótesis	p. 1
III. Definición del problema	p. 4
III.1) Sociología del Arte	p. 4
III.2) Teatro Independiente	p. 6
III.3) Sociología del arte y teatro independiente: un problema de estudio	p. 9
IV. Marco Teórico	p. 11
IV.1) El modelo de García Canclini para el análisis sociológico del arte	p. 11
IV.2) La aplicabilidad del modelo de García Canclini al hecho escénico: el teatro independiente como campo artístico	p. 17
IV.2.1)Definción de teatro como puesta en escena	p. 17
IV.2.2)La puesta en escena como proceso ideológico	p. 20
IV.2.3)El teatro independiente como campo artístico	p. 23
V. El cambio de objetivos del teatro independiente en el Distrito Federal y la estruc- tura cultural dominante en la actualidad	p. 33
V.1) Los cambios de objetivo artístico y social	p. 33
V.2) La estructura cultural dominante en la actualidad	p. 43
VI. El teatro independiente en el Distrito Federal: grupos <i>Cuatro en Espiral</i> y <i>Dislexia Teatro</i>	p. 45
VI.1.1) <i>Cuatro en Espiral</i> . Un proceso interrumpido	p. 46

VI. 1.2) Las causas del proceso interrumpido	p. 52
VI. 2.1) La labor de <i>Dislexia Teatro</i>	p. 54
VII) Análisis de la labor de <i>Dislexia Teatro</i>	p. 72
VII) Conclusiones	p. 88
Bibliografía	p. 94
Cuadernos personales de trabajo	p. 96
Entrevistas	p. 98
Tesis	p. 99
Hemerografía	p. 99
Anexo . Entrevistas	p. 100

I.- Objetivo.-

Explicar la situación actual del teatro independiente en el Distrito Federal como reflejo del cambio de los objetivos artísticos y sociales en este tipo de teatro a partir del análisis del montaje de una obra -y su proceso creativo- por un grupo característico de la década de los noventa: *La Corbata* de Janusz Krasinski, montada por *Dislexia Teatro*¹

II.- Hipótesis².-

La vinculación de grupos de teatro independiente del Distrito Federal con las nuevas formas de administración de becas otorgadas por el Estado -Consejo Nacional para la Cultura y las Artes- hizo que el teatro independiente fuera adecuándose a los requerimientos de los sistemas de financiamiento que tienen un concepto de calidad centrado en el valor estético del montaje y no en la temática a tratar que interesa al grupo teatral. Esto se aprecia en los requerimientos para la Becas del FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes), donde la planeación de la producción de la obra debe apreciarse en el montaje. Es decir, antepone la “calidad artística” como un requisito administrativo para otorgar el financiamiento.

El teatro independiente en el Distrito Federal, por tanto no sólo sobrevive con el apoyo de instituciones, también lo hace elaborando su trabajo teatral bajo preceptos del mismo sistema, pues de esta manera puede moverse dentro del mercado teatral. Su independencia se reduce en la manera de trabajar al interior del grupo teatral (proceso creativo) y a su propuesta escénica para poder realizar el montaje, por lo que no existe una independencia financiera.

¹El porqué se considera al grupo *Dislexia Teatro* como característico del teatro independiente se describe en el apartado VI de la presente tesis.

² Este apartado es una reelaboración y síntesis de los capítulos “Antecedentes y Justificación” e “Hipótesis” de mi Protocolo de Tesis para Licenciatura de Sociología titulado El Teatro Independiente en el Distrito Federal: La labor de *Dislexia Teatro* presentado en agosto del 2000.

El público percibe entonces un producto de calidad artística, auspiciado por la estructura cultural, en tanto la búsqueda del creador escénico independiente por mostrar una preocupación personal -tanto estética como temática- con su montaje se pierde al presentarse su obra dentro de un mercado teatral en el que no puede permanecer y que es distinto a sus propósitos de trabajo.

La distancia entre el objetivo del hacedor del teatro y el público se da debido a que el proceso creativo está supeditado al concepto de calidad, por lo que el teatro independiente ya no es una forma crítica al sistema sino una opción estética de consumo cultural.

Como ejemplo de lo anterior está el caso de *Dislexia Teatro*. El espectador no percibió el mensaje principal de la obra *La Corbata*, que partía de una preocupación particular de la directora, por lo que hay una distancia entre la idea o concepción del montaje y la recepción del público. Si se habían contado con los recursos financieros adecuados y se confiaba en el proceso de creación escénica, ¿en qué radicó que público no percibiera la preocupación principal de la directora?

El teatro independiente en México tenía en los años setenta una connotación política, se concebía como un arte popular contestatario para concientizar a las masas con los problemas de su entorno y buscaba también una movilidad social³.

En la actualidad se concibe al teatro independiente como la organización de un grupo que genera su dinámica de trabajo fuera de la estructura cultural dominante y busca su manifestación artística con su propio financiamiento⁴. Los temas que tratan van hacia una preocupación más general, hablan de individuo y sociedad, no tanto de problemas económicos o políticos que estén aconteciendo en su entorno inmediato⁵.

³ Donald H. Frischmann, El Nuevo Teatro Popular en México. INBA-CITRU, México. D.F., 1998, p. 31 y 35.

⁴ Alma Angelina Pérez Ortiz. Teatro Independiente. Trabajo de Investigación EAT-INBA, 1990, México, p. 5.

⁵ Estas preocupaciones se derivan de las entrevistas realizadas para esta tesis.

La actividad teatral independiente, entonces, se torna una actividad estética como espacio de reflexión para el público. La antes preocupación por una transformación social es ahora una preocupación de concientizar al público sobre problemas determinados, queriendo lograr también un impacto social y estético. El teatro independiente capitalino no subsiste de su propia labor teatral sino de trabajos paralelos que pueden o no estar relacionados con la escena.

Es decir hay un cambio en el concepto de teatro independiente que se caracteriza por no tener más una connotación política sino preocupaciones de índole social. Además, el concepto de teatro independiente se particulariza según sea la experiencia teatral del grupo. Un grupo de teatro capitalino se denomina así mismo como independiente por: buscar formas de autofinanciamiento, tener una concepción propia del quehacer teatral, tratar temas en teatro que en otras categorías (teatro escolar, teatro comercial), no lo abordan, etc⁶. por lo que se puede apreciar la maleabilidad de la categoría *teatro independiente*.

El teatro independiente -según sus integrantes⁷- busca criticar muchos elementos del sistema cultural dominante, sobre todo acerca de sus procesos de trabajo, sin embargo se mantiene gracias a la existencia de sus espacios y sus financiamientos. Esto resulta una aparente contradicción entre el objetivo del teatro independiente y su modo de producción. Abordar esta paradoja -grupos que se conciben independientes pero que buscan financiarse del Estado- como problemática del teatro independiente es, a su vez un problema por definir en la práctica de la sociología del arte como veremos a continuación.

⁶Cfr. con las entrevistas a Alejandra Medellín y a los integrantes de Dislexia Teatro citadas en el apartado VI de la presente tesis.

⁷Como integrantes no sólo me refiero a los grupos con los que trabajé directamente, también hablo de los grupos estudiados por Donald H. Frischman en *El Nuevo Teatro Popular en México*. INBA-CITRU, 1998, de los entrevistados por Miguel Ángel Pineda Baltazar en *Temas de Teatro*, CNCA, 1995

III. Definición del problema.

III.1) Sociología del arte.

Sociedad, arte y cultura han estado asociados a una ideología predominante caracterizada por un poder hegemónico en distintos periodos de la civilización. En sí, el arte ha sido el medio por el que la manifestación del sistema político y religioso ha encontrado su expresión de manera concreta y su elaboración implica un sistema de producción destinado para ello. Distinguir el mensaje colectivo de la obra artística de su entorno social para encontrar manifestaciones ideológicas dominantes ha sido labor de investigadores en historia del arte pues la expresión artística es una manifestación particular de la sociedad en distintas épocas.

Cada arte presenta problemas de análisis por su forma de expresión. Arquitectura, escultura, pintura, literatura, cine y fotografía tienen la peculiaridad de permanencia, es decir, pueden apreciarse en su sentido original pues físicamente se analizan de manera detenida y reiterativa para su estudio e interpretación. Teatro, danza y música,⁸ a pesar de ser vueltas a presentar obras, coreografías y piezas escritas o estructuradas desde hace tiempo, su análisis e interpretación se torna más compleja por ser “efímeras”. Este concepto de lo efímero se refiere a que su ejecución es de una duración determinada en un espacio especial para ello, no quiere decir que en sí sean artes que no trasciendan como tales.

No basta con el análisis del texto dramático, de los apuntes coreográficos o de las partituras, su sola realización requiere de una interpretación por parte de sus ejecutantes. Los artistas imprimen su estilo, su experiencia, su concepto particular de estas artes al

⁸ Podría decirse que los medios digitales, electrónicos y electromagnéticos permiten la reproducción de piezas antiguas para su análisis. Sin embargo, al ser interpretada una partitura con la reconstrucción de instrumentos de la época, el resultado es muy distinto al ser tocada la misma con los instrumentos contemporáneos. Lo mismo pasa con la observación en video de una coreografía u obra de teatro. Se impersonaliza la percepción de la obra pues llega a tener una edición para poder captar diversos momentos del hecho escénico.

llevar a cabo su respectiva expresión artística. Se requiere de la observación del investigador en el momento del hecho artístico para poder evaluar la obra dentro de sus líneas de investigación.

Para la sociología es importante el estudio de las manifestaciones culturales dentro del grupo de estudio a analizar. Estas manifestaciones son un referente de los diversos mecanismos que interactúan en un grupo de individuos con determinada estructura social y permite ver los cambios en los procesos ideológicos⁹ que se vayan manifestando en diversas circunstancias. La sociología del arte y la sociología de la cultura serían las encargadas, por así decirlo, para el estudio de los procesos ideológicos en las relaciones sociales donde sus integrantes se vinculan a través de la producción de signos, significados y símbolos con el artista que manifiesta su concepción del entorno en el que se desenvuelven: “la clase dominante puede imponerse en el plano económico, y reproducir esta dominación si al mismo tiempo logra hegemonizar el campo cultural”.¹⁰ Esta forma de hegemonizar el campo cultural es mediante un aparato ideológico donde se conciba el arte y la cultura desde la estructura del Estado y lo haga funcionar por medio de una institución.¹¹

Por tanto, las prácticas culturales de una institución de arte y cultura creada por el Estado es un principio de selección o de exclusión de las manifestaciones artísticas de una sociedad. Los símbolos culturales se dan a conocer en distintas clases sociales y el público se identifica con determinadas manifestaciones artísticas en sus diversos campos.

⁹ Una definición de ideología, proceso ideológico y teatro como proceso ideológico se verá en el apartado “La puesta en escena como proceso ideológico” de la presente tesis. Esto es con el fin de vincular directamente dichos términos en párrafos contiguos.

¹⁰ Pierre Bordieu. *Sociología y Cultura*. CNCA, Grijalbo, México, D. F., 1991, p. 15

¹¹ Tomo aquí la definición de aparato ideológico de estado (AIE) dado por Louis Althusser: es un “cierto número de realidades que se presentan al observador inmediato bajo la forma de instituciones distintas y especializadas”. El AIE cultural cubriría, según Althusser, literatura, artes, deportes, etc. Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. Ediciones Quinto Sol, México, D.F., 1990, p. 27 y 28.

Esto significa que una relación social en el campo artístico y cultural se vuelve una relación de poderes y se caracteriza por un intercambio económico entre los individuos desde la producción de la obra hasta su presentación al público y un intercambio cultural donde se pueden presenciar los símbolos, valores, y significados que son admitidos o excluidos en un entorno social.

La sociología del arte generalmente realiza estudios sobre las manifestaciones artísticas permanentes, en particular de las artes plásticas. Esto permite un análisis específico del discurso visual, su sistema de producción y su impacto en el público asistente a los museos. Aún así, la sociología del arte presenta diversos problemas de acercamiento a su objeto de estudio debido a que “los problemas de la significación y de lo simbólico [...] han sido tratados por varias corrientes filosóficas y ciencias sociales”¹². Es decir, el sólo acercamiento al producto artístico se vuelve experimental pues aún en la teoría e historia del arte se redefinen constantemente los conceptos de las diversas artes que se van generando, sobre todo a partir de nuevos modos de producción.

III.2) Teatro independiente.-

El teatro, a lo largo de su historia, ha jugado un papel de vinculación social pues tiende a ser reflejo de los mecanismos de producción que existen en la sociedad así como una representación de las manifestaciones culturales. Sociedad y teatro han sido vinculados a partir de las relaciones de los individuos en una estructura social y su representación en la puesta en escena. Para Jean Duvignaud

la *situación dramática* difiere de la *situación social*, en cuanto ésta encarna los *roles* sociales para afirmar su dinamismo y modificar sus propias estructuras, mientras que la primera *representa* la acción, no para realizarla,

¹² Néstor García Canclini, La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte. Siglo XXI, Editores. México. 1988. p. 14.

sino para adoptar su carácter simbólico. [...]. Los límites entre el teatro y la vida social pasan por la sublimación de los conflictos reales [...]. El arte dramático sabe que se encuentra *al margen* de la realidad concreta.¹³

Estar al margen no implica necesariamente estar en contra del discurso ideológico predominante. Más bien el teatro necesita de las relaciones económicas establecidas en una sociedad para poder coexistir en ella. El teatro independiente, por su parte, tiene como objetivo no necesitar de los sistemas financieros culturales, quiere estar alejado económica e ideológicamente para trabajar de manera autónoma.

Retomemos los términos de situación dramática y situación social. En México, como en Latinoamérica, el teatro independiente era un vehículo de protesta social contra discursos hegemónicos en ideología y cultura del Estado predominante.¹⁴ La *situación social* de determinados sectores de la población, al ser representadas en *situaciones dramáticas* se da una manifestación de inconformidades y una forma de concientizar los problemas sociales. Se da por tanto un espacio de expresión donde un director teatral busca hacer llegar a un público su preocupación sobre algún aspecto social y crear reflexión al respecto.

Puntualizando los párrafos anteriores diremos que el teatro independiente busca -según sus integrantes¹⁵-:

1) Criticar o cuestionar la ideología dominante mediante la representación escénica.

¹³ Jean Duvignaud. Sociología del Teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas . Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p. 21.

¹⁴Se recuerdan mucho los trabajos del CLETA (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística) y del Grupo Cultural Zero durante los años 70 conformados como organismos de resistencia popular. Sus labores han sido documentadas por Frischmann y Pineda Baltazar.. *Op. Cit.*

¹⁵Cfr. nota 7.

2) Causar, mediante la representación escénica, un efecto de reflexión social a un amplio número de gente, generando así una dinámica social entre teatro y público.

3) Retroalimentarse con una sociedad espectadora para mostrar diversos aspectos que nos componen como sociedad.

Sin embargo, lograr esto en ciudades como el Distrito Federal es enfrentarse a una administración cultural que tiene a su disposición los espacios teatrales.

Tomemos en cuenta que la obra escenificada es un producto artístico que requirió una inversión económica durante un tiempo determinado. Este producto es para el teatro en el que se va a presentar la temporada un producto factible financieramente, pues es retribuable al mismo teatro donde se presenta la obra. Hay un valor comercial de la puesta en escena que, según Sánchez Vázquez, pesa sobre su valor creativo. Por tanto:

[...] la obra de arte es cuantificada, es decir se le atribuye un valor de cambio al entrar en el mundo de las mercancías; o sea, al quedar sometida, de hecho al tipo de producción capitalista¹⁶.

Al adquirir la obra de arte un valor mercantil pierde su valor estético y el objeto artístico se mide en la capacidad de producir ganancia.¹⁷ Por tanto hay una distancia entre objeto artístico y recepción del público marcada por el valor mercantil de la obra. Considerando a la puesta en escena como un objeto artístico, la distancia que hay entre la idea o concepción del montaje y la recepción del público, está determinada por factores económicos que llegan a afectar también las relaciones internas en los grupos teatrales. Es

¹⁶ Adolfo Sánchez Vázquez. *Las ideas estéticas de Marx*, Ediciones Era, México, 1990, p. 193.

¹⁷ *Ibid.* p. 193. El objeto artístico al que se refiere Sánchez Vázquez consiste en las artes plásticas, pero también se puede aplicar a las artes escénicas dado que se da una relación económica entre el grupo de teatro y el mercado artístico compuesto por empresas privadas e institucionales.

·decir, que el objeto artístico=puesta en escena se ve afectado desde su creación por una situación financiera determinada.

De esta manera, se da un intercambio económico que inicia desde el momento de producir la obra y finaliza al concluir la presentación o la temporada. En las presentaciones el público asiste a ver una función de teatro como una opción de entretenimiento y su ingreso servirá para pago de renta de teatro, nóminas a colaboradores y actores que el grupo de teatro independiente tiene que cubrir.

Por otro lado, el impacto que causan los montajes del teatro independiente sólo se sabe con la crítica teatral especializada -si es que la obra llegó a tenerla- o con la reacción general del público durante una temporada. O más aún, necesita de toda una existencia en el medio teatral para que su trabajo pueda ser analizado años después por los escasos investigadores de teatro o periodistas que se dediquen al tema.¹⁸ Es decir, la retroalimentación teatral que busca el teatro independiente resulta difícil de ser percibida por el público en su totalidad.

III.3) Sociología del arte y teatro independiente: un problema de estudio

Sintetizando, la problemática del teatro independiente en el Distrito Federal es la siguiente:

·El impacto que puede causar un montaje no se llega a cuantificar ni a cualificar en la recepción del público.

·La efectividad de una retroalimentación social se ve afectada por la relación de intercambio económico, el teatro independiente se vuelve un medio de entretenimiento donde las preocupaciones sociales que el director quiere transmitir en el montaje no llegan al público o el grupo teatral no sabe si causó el efecto deseado de reflexión social.

¹⁸ Los trabajos de teatro popular e independiente han sido recopilados por Frischman y Pineda Balztazar, *Op. Cit.*

·Su permanencia en el medio no es a partir de sus propuestas escénicas sino mediante una subsistencia financiera que el mismo Estado otorga. Esto mismo es lo que cuestiona su vigencia como categoría teatral.

Por otra parte el investigador social se enfrenta a un producto artístico -el teatro- que:

1) necesita de la observación inmediata del investigador social dado que no es reproducible en ningún medio electrónico ni tiene la característica de permanencia de las otras artes.

2) no tiene una metodología establecida para abordarse desde una perspectiva sociológica, debido a que la sociología del arte se ha preocupado más por el estudio de las expresiones artísticas permanentes que por aquellas caracterizadas por ser “efímeras”.¹⁹

Hay, por un lado, un objeto de estudio autodenominado por sus integrantes como teatro independiente que necesita analizarse pues la vigencia de esta categoría teatral en la actualidad parece no coincidir con la realidad a la que se enfrentan estos grupos de teatro, que es búsqueda de financiamiento externo; y por otro, una metodología en sociología del arte que se enfrenta a una expresión artística difícil de cuantificar por su complejidad en su modo de producción y expresión.

Por ello los propósitos de este trabajo son:

1) Probar la efectividad de un método para la sociología del arte diseñado por Néstor García Canclini a partir de un contexto latinoamericano en una expresión artística considerada como reflejo de lo social.²⁰

¹⁹ Cfr. p. 4. 2o. párrafo.

²⁰ Néstor García Canclini, *Op. Cit.* En el siguiente apartado se describe el modelo propuesto por este autor.

2) Verificar la efectividad de los objetivos del teatro independiente y la vigencia de esta categoría a partir de un caso específico de este sector teatral (Grupo *Dislexia Teatro*) que confronta su propuesta escénica y social ante un consumo cultural se diluyen los resultados de su trabajo.

Nos encontramos por tanto en una experimentación de aplicación de método a un fenómeno autodenominado teatro independiente. La efectividad de un método puede ser vista en su aplicación en objetos de estudio particulares no contemplados del todo por su autor -García Canclini- pero que se enmarcan dentro de sus postulados.

Por tanto, la metodología aplicada en esta tesis consistió en un trabajo documental sobre teatro independiente, un trabajo de campo con dos grupos teatrales y una aplicación de cuestionarios al público asistente a una obra de teatro agrupando los resultados bajo el enfoque de Néstor García Canclini en cuanto a su método en sociología del arte. De alguna manera, es dejar que el teatro independiente hable por sí mismo de sus características y verlo a través del modelo de García Canclini para reflexionar sobre su vigencia como categoría teatral en relación a la realidad a la que se enfrentan estos hacedores de teatro.

De hecho, la sociología del arte debería recopilar el trabajo particular de los creadores escénicos para recabar datos sobre la elaboración del producto artístico y su efectividad en una sociedad donde el consumo cultural se torna aún más complejo. Con el seguimiento de casos particulares se pueden confrontar entonces métodos sociológicos con realidades específicas.

IV. Marco teórico.

IV.1) El modelo de García Canclini para el análisis sociológico del arte.

Néstor García Canclini señala que el arte, a pesar de ser una actividad social donde se manifiestan diversas significaciones sobre ideologías y relaciones sociales, ha sido difícil

estudiarlo en tanto sus vínculos con la estructura de una sociedad. Esto se debe principalmente a la forma en que la sociología ha estudiado al arte dentro de la sociedad. Estos acercamientos abarcan desde analizar la obra en sí dentro de una civilización determinada hasta las teorías donde se toman en cuenta los mecanismos de la producción social de lo imaginario.²¹

De hecho, la sociología del arte debe hacer posible conocer el proceso de circulación social de la obra dentro de la sociedad y comprender el funcionamiento de dicho proceso donde “los significados de la obra se constituyen y varían”²² tanto en el mercado artístico como en su relación con el público.

Partiendo del análisis de los diversos acercamientos que varios autores han tenido con el arte en tanto interacción social, así como los diversos problemas a los que la sociología se ha enfrentado para estudiar al arte, García Canclini propone un modelo para el análisis sociológico del arte considerando la articulación de la estructura-superestructura formuladas en el marxismo y aplicadas a este objeto de estudio.

De esta manera:

el análisis sociológico de un proceso artístico debe operar en dos niveles. Por una parte, examinará el arte en tanto representación ideológica; cómo aparecen escenificados en un cuadro los conflictos sociales, qué clases se hallan representadas, cómo se usan los procedimientos formales para sugerir la perspectiva de una de ellas; en este sentido, la relación se efectúa entre la *realidad social* y su *representación* ideal. Por otro lado, se vinculará la *estructura social* con la *estructura del campo artístico*, entendiendo por campo artístico las relaciones sociales y materiales que los artistas mantienen con los demás componentes del proceso estético: los medios de producción

²¹ Néstor García Canclini. *Op. Cit.* p. 18-20

²² *Ibid.*, p. 17.

(materiales, procedimientos) y las relaciones sociales de producción (con el público, los *marchands*, los críticos, las censuras, etcétera).²³

Este doble ámbito tanto del complejo de la producción artística (representación artística como representación ideológica de una realidad social) como del vínculo que este complejo mantiene con la sociedad en la que se manifiesta, lleva al arte a una definición nada sencilla, pues no se limita a la obra y al ejecutante en un espacio-tiempo determinados. La obra de arte es:

el producto de un trabajo concreto, es decir, un trabajo específico, peculiar y personal, cuya peculiaridad se halla determinada por el contenido que se quiere fijar en el objeto concreto-sensible, y por la forma peculiar que hay que imprimir a una materia dada para poder objetivar y expresar ese contenido.²⁴

Su existencia se debe a su ubicación dentro de una estructura social general. Ésta proporciona los recursos para que la producción artística pueda ser efectuada. Dichos recursos van desde materia prima para realizar la obra hasta las relaciones sociales con las que pueda ser dada a conocer el producto artístico.

Para ubicar al arte en la estructura social hay dos pasos²⁵

1) Un análisis de la estructura general de la sociedad y su ubicación -relaciones de dependencia dentro del sistema capitalista (modos de producción, formación socioeconómica y coyuntura).

2) Análisis del lugar asignado al arte en el conjunto de la estructura social, sus relaciones con las demás partes (economía, tecnología, política, religión, etc.) y la vinculación con la estructura de clases.

²³ *Ibid*, p. 70

²⁴ Adolfo Sánchez Vázquez. *Op. Cit.* p. 191

²⁵ Néstor García Canclini. *Op. Cit.* p. 92-94.

El campo artístico tiene la siguiente estructura²⁶:

A) Organización material:

Los medios de producción son los recursos tecnológicos o materiales y sus procedimientos para realizar la obra.

Las relaciones sociales de producción son las que se establecen entre

- artistas, intermediarios, y público;
- instituciones oficiales, comerciales y publicitarias;
- la interacción del arte nacional con el extranjero.

B) El proceso ideológico:

·Elaboración en imágenes dentro de la obra de los condicionamientos socioeconómicos por parte de los artistas.

·Elaboración ideológica realizada en otros textos por artistas, difusores y público como son manifiestos, entrevistas, ensayos, crítica periodística, autobiografía, encuesta, etc. Estos funcionan como complemento para análisis de la obra y no pretenden sustituirla.

Cabe aclarar que el primer punto del proceso ideológico se refiere a la situación socioeconómica del artista al momento de crear la obra. Es decir, los recursos que emplea en la creación de su obra -es decir, la elaboración de imágenes- reflejan su condición social, y su preocupación (personal, social, económica) de lo que quiere decir en la obra.

García Canclini concibe que la economía es uno de los vínculos entre arte y estructura social. Sin embargo, al hablar de vínculos políticos y tecnológicos no desprovee al arte de una ideología que manifiesta con la obra a través de sus medios y relaciones sociales de producción. Al existir artistas, difusores y público que realizan textos a partir de la elaboración en imágenes, se habla de un goce estético.

²⁶ *Ibid.*

Para Marx el goce estético pierde su valor y se vuelve mercancía al entrar en el mercado²⁷. Para García Canclini este goce estético forma parte de la producción simbólica que se gesta cuando el campo artístico se manifiesta en cualquiera de sus expresiones. De hecho el goce estético no se ve afectado pues el factor económico es un vínculo entre estructura social y campo artístico, además de que la representación de lo ideal implica organizar materialmente el producto artístico. El factor económico se vuelve muchas veces un obstáculo a vencer con diversas estrategias para lograr que una obra capaz de generar un goce estético en el público. Sin embargo, este goce no se neutraliza automáticamente al entrar la obra en un mercado determinado.

Para estudiar al arte como representación ideológica Canclini señala que la semiótica “ilumina aspectos del fenómeno estético, nexos entre las obras de arte y sus condiciones sociales de producción, circulación y consumo que hasta hace poco permanecían invisibles”.²⁸ La semiótica también aporta que contenido y forma son indisolubles pues lo ideológico opera a la vez en lo que las imágenes dicen y en la manera en que se presentan. Esto se debe a que “lo ideológico no está contenido en la obra sino que es engendrado en el proceso de semiosis social”.²⁹

La vinculación del teatro con su entorno social ha sido abarcado por la sociología del teatro que se ha desarrollado en Francia, sin embargo dichos estudios se han centrado en el análisis estadístico del público, sin considerar la vinculación del teatro con los modos de producción sociales. Por otro lado, la sociología del teatro apunta mucho hacia una interpretación de la psique humana que se manifiesta a través de las relaciones entre las estructuras sociales y las obras.³⁰

²⁷ *Cfr.* nota 16.

²⁸ Néstor García Canclini, *Op. Cit.* p. 87.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ La sociología del teatro de Jean Duvignaud establece esta relación como uno de sus tres principios para la elaboración de su libro homónimo Sin embargo no hay un método para el análisis del teatro como “sombra colectiva” de la sociedad.

A pesar de que García Canclini no habla específicamente de Jean Duvignaud como sociólogo del teatro, incluye a este autor en una sociología del arte entendida como “parte de una sociología del espíritu o sociología de las obras de civilización”³¹ pues emplean nociones precientíficas como medio, ambiente y espíritu careciendo de un método para acercarse a la obra artística como estudio sociológico.

Ésta es la principal preocupación de García Canclini. Que la sociología del arte tenga bases sólidas a partir de un método de estudio del creador, su obra y su circunstancia socioeconómica.

Cabe mencionar que los artistas incluso tienen una preocupación por acercarse hacia las ciencias sociales “para obtener información sobre la realidad y asegurar la eficacia social de sus mensajes”.³² Con respecto al teatro menciona a Brecht, director de teatro alemán quien reconoce a la sociología como herramienta fundamental para el teatro cuando éste trate de aspectos sociales, a Peter Weiss quien, con el Living Theater realiza manifestaciones artísticas como protesta social, y el teatro popular de Enrique Buenaventura y Augusto Boal quienes encuentran con el teatro la manifestación de la clase oprimida de sus inconformidades sociales³³.

Este acercamiento del artista hacia las ciencias sociales es algo que interesa mucho a García Canclini pues el hecho de que el creador extienda una preocupación social hacia su obra mediante la información que aporte la sociología, hace más posible la reflexión del público receptor sobre las condiciones mismas de nuestro ambiente social y sus mecanismos,³⁴ además de proporcionar herramientas a esta ciencia para su aproximación en el campo artístico.

³¹ Néstor García Canclini, *Op. Cit.* p. 17-18.

³² *Ibid.*, p. 20.

³³ *Ibid.*, p. 20 y 21

³⁴ *Ibid.*, p. 23.

Ahora bien, el modelo que diseñó Canclini fue para el análisis de las artes plásticas en Argentina entre 1960 y 1970, con el fin de aplicar una teoría a un problema específico. Sin embargo, como veremos en el siguiente apartado, la aplicabilidad de su modelo no se limita a las artes plásticas.

IV.2) La aplicabilidad del modelo de García Canclini al hecho escénico: el teatro independiente como campo artístico.

IV.2.1) Definición de teatro como puesta en escena.

Teatro en griego significa “lugar desde donde se ve”,³⁵ es decir las gradas de los teatros griegos, distinguiéndolo de la *skene*, que es el espacio donde se realiza la escenificación. Teatro es un espacio que se presta, por tanto, a la observación de una representación ya sea de un hecho particular o de un acontecimiento ficticio.

En teatro contemporáneo se toma mucho en cuenta la definición de Peter Brook al respecto: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.”³⁶

Brook señala tres elementos para que se dé el acto teatral: un espacio vacío, un actor y un espectador. La interacción de estos elementos se da mediante una relación más compleja. Existe un texto dramático escrito especialmente para ser escenificado, hay un espacio arquitectónico diseñado para dicho evento, y participa todo un grupo de individuos para el quehacer escénico. Director, actor, dramaturgo, escenógrafo, iluminador, vestuarista son sólo algunos de los implicados en el hecho escénico. Pero, ¿de dónde parte la puesta en escena? ¿Del texto dramático, del director o el sólo actor que improvisa?

³⁵ Kenneth Macgowan y William Melnitz. La escena viviente. Historia del teatro universal. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Argentina. 1966. p. 36.

³⁶ Peter Brook. El espacio vacío. Arte y técnica del teatro. Barcelona. Editorial Península, 1990. p. 5.

El texto dramático predominó como eje de la creación escénica y de la elaboración de la historia del teatro pues se concebía que sin texto dramático no había teatro. Incluso se estableció que el no respetar el texto dramático al momento de escenificar la obra era significado de una mala representación³⁷. Pero el surgimiento de la figura del director de escena, ocurrida a finales del siglo XIX, en un principio como coordinador de la producción teatral y más tarde como creador llevaron la concepción del texto dramático como pretexto del discurso teatral³⁸

En cambio, los eventos artísticos de los años 60 conocidos como *performance* y *happening* carecían de texto dramático y se usaba sólo un guión que el director elaboraba antes o durante los ensayos o eran producto de una creación colectiva.³⁹ Aquí el propósito era crear un momento único de socialización a partir de una representación que conmocionara al público sin necesidad de un proceso racional. Algunos *de los performance y hapenning* ocurrían fuera del espacio arquitectónico teatral, en espacios abiertos donde la gente no se espera un hecho escénico espontáneo dentro de su cotidianidad.

Como puede observarse se llegó a considerar la autoría dramática como la piedra angular del teatro, sin embargo, existieron montajes sin texto, realizados a partir de improvisaciones generadas al interior de un grupo teatral. De hecho, existen tres posturas acerca de cuál es el punto de partida de la actividad teatral:⁴⁰

1) Sin obra dramática no puede darse la representación teatral, por tanto el texto dramático es el que marca la pauta del hecho escénico.

³⁷ Esto se debe a que un material tomado en cuenta en la historias del teatro es la historia del texto dramático. Se complementa con algunos descubrimientos arqueológicos de cómo era la arquitectura teatral en determinados periodos pero se resalta la importancia de la autoría teatral.

³⁸ Edward A. Wright. Para comprender el teatro actual, Fondo de Cultura Económica, México, D.F. 1982. p. 210.

³⁹ Alberto Millares. Nuevos rumbos del teatro, Salvat Editores, Barcelona. 1974. p. 20-21

⁴⁰ Tibor Bak-Geller. Compañía de Teatro Concreto: El evento escénico como eje de discursos diversos. Carpeta de la Compañía, México. 1995, p. 3-5.

2) El director realiza su propia interpretación de la obra dramática, por tanto la representación teatral es resultado del director de escena.

3) No es necesaria una obra dramática sino un ejecutante, un espacio y un público que reciba la puesta en escena, esto mediante el director que puede coordinar dicha actividad.

Lo común en cualquiera de estas posturas son los tres elementos que Peter Brook considera como acto teatral: un actor quien represente una acción determinada en un espacio determinado y esto es percibido por un público. Dicha acción es coordinada o dirigido por un director quien tiene una concepción del montaje sea a partir de un texto o no. Es decir, toda actividad teatral implica una división del trabajo creativo.

Esto muestra que el aislar uno de sus componentes para definirlo como hecho escénico es tan incompleto como hacer la sociología del arte sólo a partir de la obra representativa en determinados periodos o sociedades, sin tomar en cuenta las relaciones de producción entre sus integrantes, la ideología predominante y las características de su estructura social.

El teatro, por tanto, es un evento vivo en el que se representa una situación determinada en lugares especiales, contrastando con la práctica de la vida cotidiana. Se da en un espacio dividido por escenario donde se desarrolla la acción y otra delimitada por el público quien presencia la actividad. El actor es alguien entrenado para ejecutar en escena acciones que pueden ser identificadas por el público y tales acciones fueron estructuradas por un dramaturgo a manera de texto y llevados a escena por el director. Es decir, actor, dramaturgo y director tienen una labor específica dentro de una estratificación de trabajo artístico denominada actividad escénica o puesta en escena.⁴¹

⁴¹ Tibor Bak-Geler. Apuntes para una Introducción a la Escenografía y Producción Cuaderno Personal de trabajo. p12.

Este arte implica la existencia de una infraestructura adecuada, una organización para la interacción de las partes, y un vínculo con los medios de producción y distribución de la obra escénica.

La existencia del teatro, por tanto, significa la existencia de una sociedad estructurada y dividida en diferentes clases sociales. Teatro y sociedad son prácticamente indisolubles y es una actividad donde existe aproximación inmediata entre el hecho artístico y el público receptor. Se da entonces una práctica social donde el objetivo va desde el mero esparcimiento hasta la afirmación o el cuestionamiento del entorno social.

IV.2.2) La puesta en escena como proceso ideológico.

Antes de definir un proceso ideológico en sí, hay que mencionar que el término *ideología* no tiene una definición precisa. Para Althusser, la *ideología* es un cuerpo de representaciones existentes en instituciones y prácticas sociales.⁴² Para García Canclini, quien parte del concepto *sistema ideológico* y no de ideología, define a aquél como un complejo de ideas, imágenes y procedimientos para la persuasión consciente e inconsciente.⁴³ Sin embargo, una definición más completa la ofrece Marta Harnecker⁴⁴ al hablar de *nivel ideológico* de una sociedad como una realidad objetiva e indispensable a toda sociedad, donde la ideología tiene como fin asegurar una determinada relación entre los individuos y sus condiciones de existencia. El nivel ideológico, según Harnecker, está conformado por a) sistemas de ideas-representaciones y b) actitudes y comportamientos sociales. Ambos interactúan en mecanismos establecidos por la estructura ideológica de una sociedad determinada.

⁴² Louis Althusser. *Op. Cit.* p. 32

⁴³ Néstor García Canclini. *Op. Cit.* p. 78.

⁴⁴ Marta Harnecker. Los conceptos elementales del materialismo histórico. Siglo XXI Editores. México, 1978. p. 100-102.

Por tanto, un *proceso ideológico*⁴⁵ es un mecanismo de persuasión dentro de la sociedad ejercido por el Estado para fortalecer un discurso hegemónico dentro de una sociedad determinada. El aparato ideológico de estado (AIE)⁴⁶ es la estructura administrativa donde la ideología dominante tiene un canal para ser comunicado y se reproducen constantemente las relaciones de producción del Estado dentro de la sociedad.

El arte como proceso ideológico ha sido utilizado tanto a favor como en contra del Estado y el teatro no ha sido la excepción. Desde autos sacramentales para reafirmar la fe católica hasta obras que critican el sistema social, el teatro, por medio de una institución cultural (AIE cultural)⁴⁷ o en sus manifestaciones artísticas no institucionales, es un proceso ideológico con una división del trabajo creativo y una organización material específica que está estrechamente vinculado con la sociedad donde se produce. El teatro como proceso ideológico se caracteriza por:

a) tener una organización material a partir de una estratificación del trabajo creativo y una infraestructura para la elaboración de la puesta en escena. Es decir, la labor de conseguir los materiales para elaborar escenografía, utilería, vestuario, maquillaje según las necesidades del director y el financiamiento que se tenga.

b) tener una producción de signos visuales y auditivos (sonidos, colores, formas) donde la representación de ideas y la interacción de los elementos que componen el hecho escénico (escenografía, utilería, vestuario) parten de un objetivo social determinado que va desde el esparcimiento hasta la reflexión. Es decir, la manera en que se van a emplear los recursos obtenidos para el montaje para representar una obra teatral según las preocupaciones estéticas y temáticas del director y/o del grupo de teatro.

De esta manera los recursos que emplea el director de teatro en la creación de su montaje (elaboración de imágenes en la obra) reflejan la condición socioeconómica del

⁴⁵ Néstor García Canclini. *Op. Cit.* p. 79

⁴⁶ Cfr. nota 11.

⁴⁷ Cfr. nota 11.

grupo teatral y la preocupación del director y/o del grupo (personal, social, económica) de lo que quiere decir en la obra⁴⁸. Esto hace del teatro una práctica social donde sus objetivos varían desde ser esparcimiento hasta ser un espacio de reflexión. El espectador entra en un juego de convenciones generadas por la misma puesta en escena, siempre y cuando dichas convenciones sean verosímiles y lógicas para el público.⁴⁹

La verosimilitud de la representación teatral está vinculada con el género artístico de determinada época. Al representarse teatralmente ciertas circunstancias de un entorno social, el montaje adquiere ciertas características estéticas que se aprecian en los componentes de la puesta en escena⁵⁰.

El montaje es verosímil no porque se represente de manera realista un hecho, sino que resulta convincente la labor escénica, tiene su propia lógica los elementos expresivos que ahí se presentan e incluso tienen que ver con el periodo artístico o social en el que se circunscriben.

La verosimilitud está relacionada la estructura y articulación de los elementos compositivos de la puesta en escena.⁵¹ Estos elementos no radican en actor, escenografía, texto, sino en color, sonido, volumen, que el actor, la escenografía y el texto contienen. Al alternarse los elementos compositivos dan significados diversos perceptibles en el

⁴⁸Cfr. en la página 14, con el inciso B de la estructura del campo artístico y con el párrafo contiguo.

⁴⁹Estas convenciones incluso pueden derivar en un estilo artístico. Margot Berthold en su *Historia social del teatro* señala que los periodos históricos del teatro contemporáneo se pueden distinguir a partir de las exigencias de un público intelectual. Los estilos artísticos del teatro surgían a partir de inconformidades con los estilos anteriores. Por ejemplo, menciona la crítica que Emile Zolá hizo al teatro francés de su época por no representar una realidad fuera de los preceptos de la tragedia clásica donde se declamaban “mensajes ridículos”, y exigió un drama naturalista que respondiera a las necesidades de la puesta en escena. Esto trajo por un lado, escenografías saturadas de utilería donde se reproducían detalladamente las salas, los comedores, donde no se apreciara el escenario desnudo. Por otro lado surgieron obras que eran retratos sociales donde se presentaban problemas laborales como la de Gerhart Hauptmann, quien en 1894 escribió y montó una obra llamada *Los Tejedores*. En ella el autor planteaba la explotación de la mano de obra en la industria textil de Alemania. Tal era la identificación del público con la situación que planteaba la obra que reaccionaban en contra del actor quien representaba el personaje del patrón. Los críticos de la época consideraron esta obra como la más pujante de la literatura moderna de denuncia.

⁵⁰ Cfr. nota 49.

⁵¹ Tibor Bak-Geller. *Apuntes para una introducción a la escenografía y producción*. México. D.F. 1992, p. 17.

espectador, como son tensión, contraste y conflicto aún en la ausencia de un texto teatral. Esto se debe a que lo presentado en el escenario es inteligible a la percepción auditiva y visual del espectador con el montaje.

Ahora bien cuando a estos elementos compositivos de la puesta en escena tienen un referente a circunstancias determinadas, se dan acciones que adquieren un significado determinado. El teatro, de esta manera, es un modo de producción de significados estéticos y sociales. Los sentidos de percepción del individuo, por tanto, no se limitan a lo auditivo o a lo visual. El espectador está circunscrito en una sociedad donde también se da el hecho escénico. Son entendibles los elementos escénicos al espectador debido a que la estructura lógica de la misma puesta en escena tienen que ver con la estructura social donde está inserto. Hay, por tanto un proceso ideológico donde el espectador ve una *situación dramática* de una *situación social*⁵², estableciéndose por tanto relación entre *realidad social* y su *representación ideal*⁵³ mediante la realización de un montaje. Es decir, que el teatro como productor de significados estéticos y sociales es un proceso de semiosis social al presentarse ante un público determinado.

IV.2.3) El teatro independiente como campo artístico

¿Qué es lo que distingue a los tipos de teatro en una misma sociedad? Si concebimos al teatro como una práctica social que tiene un objetivo determinado podrían distinguirse aquél teatro que tiene como preocupación ser un medio de esparcimiento y diversión de otro que se centra en crear propuestas escénicas e incluso un tercero con una preocupación por una reflexión social determinada.

⁵² Cfr. con la nota 13.

⁵³ Cfr. con la nota 23.

En México, el teatro comercial, el teatro independiente y el oficial han sido definidos por la estética del montaje o lo artístico, es decir la conceptualización de la puesta en escena que aporte nuevas formas de expresión al hecho escénico.⁵⁴

En un curso para académicos del Centro de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”, impartido en diciembre del 2000 por Juan Villegas, investigador de teoría e historia del teatro latinoamericanos y al que asistí como oyente a una sesión, se realizó un ejercicio que consistió en clasificar montajes teatrales de acuerdo a sus características. Un equipo utilizó los rubros de teatro comercial, teatro oficial, teatro independiente señalando al primero como carente de cualidades estéticas. Villegas señaló que esta clasificación pertenecía ya a un discurso hegemónico en el ámbito académico en el que sólo el teatro universitario o el formado por grupos independientes realizan puestas en escenas consideradas propositivas.

En este criterio, por tanto, no son claros los elementos para descalificar una puesta en escena comercial por el hecho de pertenecer al circuito comercial o a una de teatro independiente por el hecho de no tener una trayectoria continua en el medio teatral.

Sin embargo estos tres tipos de teatro (comercial, oficial e independiente) vistos bajo una perspectiva de organización material, aportan diferencias claras por su modo de producción y el tipo de financiamiento que perciben para su producto artístico. Esto lo reciben de tres agentes culturales que se derivan del sector privado, del sector estatal y de las sociedades civiles organizadas⁵⁵. Estos tres sectores llegan a financiar también espacios teatrales pertenecientes a:

- 1) Institutos culturales de carácter privado
- 2) Institutos educativos de carácter público
- 3) Cadenas televisivas

⁵⁴Héctor Azar, *Funciones Teatrales*. SEP. CADAC. p. 490.

⁵⁵ Mario Hernán Mejía Herrera *Artes escénicas, sociedad civil y políticas culturales en América Latina*. Tesis Licenciatura Dramática y Teatro, México, D.F., 1996 . p. 86-91.

4) Empresarios particulares relacionados con el medio artístico.

La relaciones financieras que guardan los tres tipos de teatro tanto con los sectores culturales como con las empresas e institutos que administran los espacios escénicos definen en cierta manera los tres campos artísticos que hay en el Distrito Federal:⁵⁶

1) El teatro comercial puede definirse como las puestas en escena realizadas por grupos derivados de los institutos culturales de carácter privado, de las cadenas televisivas y de empresarios particulares que utilizan dichos espacios.

2) El teatro oficial puede definirse como las puestas en escena realizadas por grupos derivados de los institutos educativos de carácter público que utilizan sus propios espacios para presentarse.

3) El teatro independiente puede definirse como las puestas en escena realizadas por un grupo que genera su dinámica de trabajo fuera de la estructura cultural estatal o privada y busca concretar su manifestación artística con su propio financiamiento.

El teatro independiente tiene como características principales:⁵⁷

a) Necesidad de expresión. Hay un propósito social, una preocupación de comunicar o transmitir al público la vigencia de una problemática o actualizarlo con este tipo de temáticas.

b) Interés común de varios individuos de formación académica en teatro que se organizaron en una forma de trabajo según sus propias dinámicas internas.

c) No es una actividad de manutención o retribución económica para sus integrantes.

⁵⁶ *Ibid.* Las definiciones fueron derivadas de la lectura del apartado "Los agentes culturales en las artes escénicas: el público, el estado, sector privado y sociedad civil organizada".

⁵⁷ Alma Angelina Pérez Ortiz. *Op. Cit.* p. 5-7

d) El financiamiento es de cualquier fuente (privada, pública o autofinanciamiento).

Dada la forma de organización del teatro independiente al margen del sistema, se generan diversas dificultades que se vuelven también características de este campo artístico en los siguientes aspectos:⁵⁸

1) Proceso creativo. En la organización de la propuesta de trabajo de grupo se da el concepto de “teatro” al interior de sus integrantes. El montaje lleva implícito lo que para el grupo es hacer teatro y esto implica una forma de entrenamiento particular, un estilo de actuación y un dirección del montaje determinados. Llegar a un común acuerdo en cuanto a la concepción de la puesta de escena y del objetivo del grupo genera rupturas entre sus integrantes, teniendo el director que cambiar de actores durante este proceso de ensayos que implica lectura de obra, análisis de personaje, trazo escénico, montaje de escenas. El director del grupo es muchas veces el director de escena y el coordinador del proyecto.

2) Lo financiero. Un grupo independiente inicia su proyecto con poco presupuesto y el financiamiento es parte del plan de trabajo. Como el proyecto muchas veces está concebido como una labor a largo plazo se toma en cuenta que la remuneración de los participantes no se dará sino hasta el inicio de temporada. Dado que no es un ingreso seguro, los costos pueden elevarse si el tiempo de planeación y ensayos se prolonga y los actores pueden dejar el proyecto al encontrar otros trabajos (actuación en comerciales, doblaje, etc.) donde las ganancias se dan a corto plazo. El director llega a ser también el productor de la obra, por lo que tiene que invertir su tiempo tanto en ensayos como en financiamiento del proyecto.

3) La difusión. El proyecto del grupo desde su concepción se vincula con instituciones privadas o estatales para obtener financiamiento, espacio de ensayos y

⁵⁸ Edith Gloria Ángeles Jiménez. El teatro independiente en el Distrito Federal. Taller de Investigación 4. Carrera de Licenciatura en Sociología. Universidad Autónoma de Querétaro, p. 6-18. Sintetizo aquí el capítulo “Problemas generales del teatro independiente”.

publicidad a la puesta en escena. Esto se realiza presentando una carpeta de trabajo donde se dan a conocer las propuestas de grupo y del montaje, y las necesidades específicas como son recursos técnicos, sueldos, presupuesto y cuota de recuperación. En esta etapa de difusión del proyecto es cuando el proceso puede dejarse de lado debido a varios factores: no hay una respuesta inmediata a las solicitudes de financiamiento; el espacio donde se escenifica está calendarizado por lo que la temporada no puede autorizarse; iniciada ésta no se le da la suficiente publicidad al montaje ni al grupo, entre otros. El tiempo entre el periodo de ensayos y el inicio a una temporada puede prolongarse afectando otros compromisos de trabajo de sus integrantes. Al entrar el grupo de teatro dentro de una dinámica administrativa del campo cultural, las necesidades del grupo de teatro no llegan a ser cubiertas y los objetivos del campo cultural están por encima de los objetivos del teatro independiente.

Tomando en cuenta las características generales del teatro independiente y la definición de García Canclini de campo artístico, este sector teatral tiene la siguiente estructura:

1) Organización material. Este se da en un nivel interior y uno exterior.

1.1) Nivel interno. Dentro del grupo de teatro, se establece un plan de trabajo que abarca tanto el concepto artístico como las formas de financiamiento y difusión del grupo y de la obra de teatro antes y durante la temporada. El director del grupo es director del montaje y coordinador del proyecto. El plan de trabajo también consiste en la sistematización de ensayos tanto para montar la obra como para corregir errores durante la temporada. Muchas veces, las necesidades económicas de los integrantes del grupo de teatro afectan el desarrollo del trabajo pues pueden surgir para los actores otras opciones laborales de mayor retribución o un ingreso más inmediato.

Como no hay una recuperación económica a corto plazo, el grupo busca un financiamiento de cualquier índole, la organización material del grupo tiene vínculos con el exterior a través de las relaciones sociales de producción que fueron acordadas al interior

del grupo o determinadas por el coordinador del proyecto. Es aquí donde entra el segundo nivel.

1.2) Nivel externo: Los *medios de producción* están estrechamente relacionados con las *relaciones sociales de producción*, en las que el director o coordinador llega a ser productor del montaje y del grupo. Estas relaciones se dan en tres instancias:

-Apoyo económico. Los medios de producción se obtienen mediante la relación del productor y/o director de la obra con otras instituciones (estatales, privadas y sociedades civiles organizadas) para la obtención de financiamiento. Una vez obtenido un fondo económico, se inicia la relación social con intermediarios que proporcionen materia prima para la elaboración de escenografía, vestuario y utilería. Las características de esta materia prima dependen del siguiente punto.

-Vinculación con artistas. Las relaciones sociales de producción se da con artistas especializados producciones teatrales, tales como son el escenógrafo, el iluminador, el diseñador gráfico, el musicalizador. En reuniones de trabajo, se establece qué es lo más viable para que el concepto escénico pueda lograrse con el presupuesto obtenido, e incluso pueden establecerse otras formas de financiamiento para este propósito. Esto está determinado por los recursos económicos que se tengan. Al ser escasos, se puede cambiar la concepción del montaje. Teniendo claro qué es lo que se va a elaborar para el montaje, el director y/o productor establecen relaciones con los proveedores. Ellos pueden aportar desde telas, metales, plásticos, madera, etc. para realizar el vestuario o la escenografía; o bien se consiguen las ropas necesarias y la utilería que vayan de acuerdo con los diseños concebidos para el montaje.

-Difusión. Son relaciones sociales establecidas con instancias diversas para promover la puesta en escena, conseguir espacios para funciones e incluso obtener financiamiento de otras fuentes para garantizar la continuidad del trabajo. Puede considerarse como difusión también la búsqueda de financiamiento que se da en el periodo de ensayos de la obra debido a que el grupo se da a conocer por vez primera a las

instituciones de su interés. Si el producto artístico (montaje teatral) ha sido recomendado por medios televisivos o periodísticos -a través de críticas o reseñas-, esto sirve como respaldo para que otras instituciones puedan financiar al grupo para otras temporadas o giras.

2) Proceso ideológico.

2.1) Elaboración de imágenes en la obra⁵⁹. Este proceso se da en nivel interior y externo.

2.1.1.) Nivel interno. Ésta consiste en la situación socioeconómica de los integrantes del grupo al momento de querer emprender un proyecto y comprende no sólo su situación financiera, también su formación académica. Es decir, que los objetivos a los que quiere llegar un director con su montaje serán posibles por la manera en que va a aprovechar los recursos que estén a su alcance para concretar su montaje. Mientras más financiamiento tenga, mayor será el número de recursos y la elaboración de imágenes (conceptos escénicos, manejo de actores) puede ser más depurado al tener la posibilidad de colaborar con otros artistas (escenógrafo, vestuarista, iluminador, musicalizador). Este nivel interno de elaboración de imágenes se da con los vínculos entre actores y director. Esta relación entre los integrantes del grupo teatral se centran en el concepto que el grupo tiene sobre el quehacer escénico independiente y concretan la propuesta artística, así como los objetivos de su montaje. Se da una elaboración ideológica no sólo de la puesta en escena sino también una concepción particular del hecho teatral a partir de su formación académica en la que los integrantes, al conocer varias formas de acercarse al fenómeno

⁵⁹Cfr. p. 14 inciso B de la estructura del campo artístico y el apartado IV.2.2 del presente trabajo. Ya hemos mencionado que la elaboración de imágenes dentro de la obra es la manera en que el director del grupo va a dar a conocer su preocupación estética y temática mediante recursos materiales aplicados a la puesta en escena. Es decir, es un proceso ideológico porque el director, mediante su trabajo escénico, trata de persuadir al público de una preocupación particular de su entorno y queda contextualizada por el mismo montaje.

teatral, adoptan la que los identifica más como creadores. Este proceso se va concretando también con el periodo de ensayos.

2.1.2) Nivel externo. El concepto del montaje se enriquece al vincularse el director con otros artistas como son el escenógrafo, el vestuarista, el iluminador y el musicalizador. Ya el hecho de que el director consiga gente que le ayude a su montaje implica una comunicación con gente de una formación académica similar. Pueden no comulgar con las ideas del director o del grupo, sin embargo ayudan a desarrollar ideas del montaje al elaborar el especialista planos de escenografía, diseños de vestuario, propuestas de musicalización, etc. que vayan de acuerdo con la propuesta del director. La participación de colaboradores puede darse de manera directa con la puesta en escena o mediante asesorías que el director requiera. Al existir una participación directa, la ideología de un artista ajeno al grupo puede influir tanto en los objetivos del montaje como en la concepción del quehacer escénico. A través de la manufactura de los materiales obtenidos (telas, plásticos, maderas, metales), se elaboran objetos (máscaras, vestuario, escenografía) que se interrelacionan en escena (movimiento, sonido luz), creando imágenes teatrales que el director está interesado en hacer llegar al público de manera lógica y verosímil.

2.2) Elaboración ideológica realizada en otros textos.

La difusión televisiva o periodística es una elaboración ideológica externa acerca del producto obtenido por el grupo de teatro independiente. En las entrevistas con los integrantes del grupo se manifiestan los intereses artísticos y sociales del director y/o de los actores. La obra, por su parte, es interpretada por el crítico especializado o gente del medio al comentarla en artículos como son crónicas, reseñas o críticas. A pesar de que existan ruedas de prensa para promocionar un montaje, esta relación social de producción no es un vínculo que pueda garantizarse con la temporada de la obra pues no todo montaje es reseñado en periódicos, no se llegan a realizar entrevistas con los realizadores

y mucho menos se llega a anunciar la totalidad de obras de grupos independientes en los escasos programas culturales existentes.

García Canclini menciona al público como una relación social de producción tanto en la organización material del campo artístico como en el proceso ideológico⁶⁰. Dentro del campo artístico del teatro en general es una variable que debe mencionarse aparte pues él es el último receptor del producto teatral. El público entra en varios rubros de las relaciones sociales de producción:

1) Es un apoyo económico externo debido a que significa ingresos para la temporada,

2) Es una vinculación artística en cuanto a relación social de producción debido a que ciertas personas del público se dedican al teatro y pueden participar de manera directa o indirecta a la labor del grupo mediante asesoría u otro tipo de apoyo.

3) Es un medio de difusión porque puede recomendar o no la obra.

4) La reacción del público es comentado al interior del grupo, por lo que se vuelve un referente del producto artístico en cuanto a su funcionalidad.

5) Al ser encuestado o entrevistado, el público entra dentro de la elaboración ideológica de críticas o reseñas realizadas por especialistas de teatro o comentaristas culturales.

Para apreciar mejor la aplicación del modelo de García Canclini al teatro independiente se elaboraron los esquemas de la página siguiente.

Cabe mencionar que las características del teatro independiente en cuanto a proceso creativo, el aspecto financiero y la difusión, no quedan excluidas de la estructura de García Canclini aplicada al teatro independiente, sino que quedan integradas.

⁶⁰Néstor García Canclini. *Op. Cit.* p. 70 y 93. Dentro de su modelo, el público es considerado como parte de las relaciones sociales de producción.

Esquema del modelo de García Canclini

(Campo artístico)

- 1.- Organización Material
 - 1.1 Medios de Producción
 - 1.2 Relaciones Sociales de producción

2. Proceso ideológico
 - 2.1 Elaboración de imágenes en la obra

 - 2.2 Elaboración ideológica en otros textos

Esquema de modelo anterior aplicado al teatro independiente

(Teatro independiente como campo artístico)

1. Organización Material
 - 1.1 Nivel interno: Plan de Trabajo creativo y financiero del grupo
 - 1.2 Nivel exterior: Aplicación del trabajo en:
 - a) medios de producción y
 - b) relaciones sociales de producción en tres instancias:
 - apoyo económico
 - vinculación con artistas y proveedores
 - difusión

2. Proceso ideológico
 - 2.1 Elaboración de imágenes en la obra
 - 2.1.1 Nivel interno. Condiciones socioeconómicas de los integrantes del grupo teatral
 - 2.1.2 Nivel externo. Condiciones socioeconómicas de los colaboradores con el grupo teatral

 - 2.2 Elaboración de imágenes en otros textos
 - crítica especializada
 - reseñas hemerográficas

El proceso creativo está relacionado con el proceso ideológico en tanto la elaboración de imágenes en la obra en sus dos niveles, pues forma parte de los propósitos artísticos y sociales del grupo de teatro (punto 2 del esquema).

El aspecto financiero está relacionado con la organización material también en sus dos niveles, pues son las estrategias económicas que el teatro independiente afronta para realizar su proyecto (punto 1 del esquema).

La difusión se encuentra en puntos específicos del esquema como son la vinculación del artista (nivel externo de la organización material) y la elaboración ideológica realizada en otros textos (punto 2.2 del proceso ideológico) además de concebirse como estrategia económica del grupo para conseguir apoyos financieros.

El orden en el que se presenta la estructura del campo artístico del teatro independiente no es el orden de trabajo de un grupo con estas características. En sí, el proceso ideológico en el nivel interno determina los planes de trabajo para el financiamiento de un proyecto determinado. Cuando un grupo de teatro independiente o un director de esa compañía o proyecto tiene claros los objetivos como realizador teatral en este campo y definida su puesta en escena, tendrá menos dificultades en cuanto la elaboración del mismo. Una forma de poder vincularse con las otras relaciones sociales de producción que necesita para su financiamiento es conocer la estructura administrativa y cultural a la cual está interesado en presentarle su montaje.

La organización material del teatro independiente está determinada por el factor económico tanto interno como externo. Las dificultades financieras que puedan existir en un contexto social determinado o las formas de administración cultural tanto a nivel estatal como privado, pueden influir en la elaboración de un proyecto de un grupo teatral. Si no hay financiamiento o éste es suspendido por causas ajenas al grupo, el proyecto tendrá dificultades para elaborarse de acuerdo a lo planeado en el grupo, y el resultado final será distinto. Al interior del grupo es importante la administración de los recursos obtenidos ya que el excederse del presupuesto obtenido dificultará el proceso del montaje. Por otra

parte, las dificultades financieras individuales llegan a obstaculizar los ensayos o la temporada. Si un actor necesita de un ingreso mayor al que puede obtener en el proyecto en el que labora es factible que deje el grupo. Es decir, cualquier problema económico en las relaciones sociales del grupo y en su estructura interna, se manifestará a lo largo del proceso ideológico y de su organización material.

V. El cambio de objetivos del teatro independiente en el Distrito Federal y la estructura cultural dominante en la actualidad.⁶¹

Si concebimos al teatro independiente como un grupo de personas que están al margen de la ideología cultural dominante, podemos señalar periodos en la historia de teatro mexicano en el que grupos de teatro buscaban imponer una ideología teatral que iba en contra de lo establecido. Esto se da en cuatro periodos:

V.1 Los cambios del objetivo artístico y social.

a) Hacia un teatro nacional.

En el decenio de 1900-1910, en la historia de teatro en México, existió un problema de identidad nacional, una preocupación de realizar teatro mexicano. Esto partió de la preocupación de diferenciar del teatro español del realizado por los mexicanos. El teatro español había sido la manifestación escénica dominante desde la colonia, por lo que en los primeros 20 años predominaba en la Ciudad de México un teatro “bien hecho”

⁶¹ Para facilitar la lectura de este apartado, menciono aquí los libros y documentos consultados:
 Miguel Ángel Pineda Baltazar Temas de Teatro. CNCA. 1995 Colección Periodismo Cultural.
 Donald H. Frischmann El Nuevo Teatro Popular en México. INBA. 1990 Serie Investigación y Documentación de las Artes.
 Lucinda Jiménez López Teatro y Públicos. El lado oscuro de la sala. Escenología. 2000.
 Socorro Merlín Vida y milagros de las carpas. La carpa en México 1930-1950. INBA-CITRU. 1995
 Rafael Tovar y de Teresa. Modernización y Política Cultural Fondo de Cultura Económica, 1994.
 Sonia León Sarabia. Cronología de Teatro Mexicano. Documento de la Unidad Cronología perteneciente al proyecto Sistema de Información de Teatro Mexicano. CITRU-INBA 1997.
 Karina Aguirre, Sergio Honey. Unidad de Documentos perteneciente al proyecto Sistema de Información de Teatro Mexicano. CITRU-INBA 1997.

donde la producción de la obra era importante, de algún autor reconocido, la Compañía llevaba el nombre de la actriz o del actor principal y las obras eran de repertorio.

Como primer paso, se formó la Sociedad de Autores Mexicanos en 1902 fundada por José F. Elizondo, en la que autores mexicanos escribían zarzuelas, teatro de revista donde que tenía que ser representadas por actores y compañías mexicanas que pudieran financiarla. Es decir, se trataba de hacer frente a un teatro comercial español con un teatro comercial mexicano, mismo que fue ganando espacios dentro de los teatros de la ciudad que eran administrados por empresarios españoles. De esta manera fueron desplazados dichos empresarios por los de nacionalidad mexicana. .

Paralelamente, y como reflejo de la situación social predominante que era el caos de la Revolución Mexicana, surge la revista política que no defendía causas populares, sino que fue generando temáticas según el momento político que se fuera gestando. Se caricaturizaba al político o presidente en turno y al terminar su momento de esplendor (1920-1924) este espacio de sátira social en parte fue cedido al teatro comercial a lo largo de los siguientes años.

La manifestación popular de teatro era la Carpa donde se generó un teatro de variedades. Era el espacio donde la gente de barrio podía tener acceso al entretenimiento en el que no había dramaturgia, sino una tradición oral de diálogos fragmentados. Predominaba entonces, el chiste cotidiano, la sátira política y el baile de rumberas.

Para los años 20 hay otra índole de movimiento nacionalista en México. Parte de una necesidad de institucionalizar temáticas para el teatro con una creciente conciencia de lo nacional. La *Comedia Mexicana* nace en 1922 con María Luisa Ocampo como impulsora. Este movimiento fue financiado en un principio por el Estado pero su éxito económico fue escaso. Esto se debió en parte a que el teatro comercial se disputaba el espacio entre las actrices María Tereza Montoya (mexicana) y Camila Quiroga (argentina). De la *Comedia Mexicana* surgieron autores que fundaron el *Grupo de los Siete* (Francisco Monterde, Carlos y Lázaro Lozano García, Carlos Noriega Hope, Víctor

Manuel Diez Barroso, Ricardo Parada León y José Joaquín Gamboa). Ellos buscaron la creación de un teatro nacional a partir del teatro universal. Llevaron a escena teatro mexicano y a autores extranjeros para tratar de expulsar al empresario teatral. Querían lograr un enfoque moderno del teatro a través de temáticas nacionales.

Dentro de este ámbito, surge en 1928 un grupo que buscaba realizar un teatro propio donde era necesario que los escritores gocen de una práctica visual y donde no haya primer actor o primera actriz. El *Teatro de Ulises*, apoyado por María Antonieta Rivas Mercado consistía en el trabajo conjunto de autores (Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Gilberto Owen) con los escenógrafos (Manuel Rodríguez Lozano, Roberto Montenegro y Julio Castellanos). Se buscaba que el teatro mexicano adquiriera una contemporaneidad teatral. Sin embargo duró poco debido a que prevalecía la disputa del teatro comercial.

Otro intento de renovar la escena mexicana fue en la década de los treinta con el *Teatro Orientación*, que proviene del grupo *Escolares del Teatro*. Manifestación artística subvencionada por el Estado y encabezada por Celestino Gorostiza y Julio Bracho, tenía el propósito de que el director no realizara funciones de actor. También se incluyó autores mexicanos en un repertorio de autores extranjeros, pero su periodo de existencia fue corto: de 1932 a 1934 y de 1938 a 1939.

Para 1931 se funda la Sociedad de Amigos del Teatro que buscó fomentar la afición al teatro, particularmente de autor nacional y estimular la creación de una compañía estable. Uno de los grupos a los que se apoyó fue al *Teatro de Ahora*, fundado por Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno quienes querían hacer un teatro político donde el obrero pudiera conocer su situación histórica y social mediante obras de teatro que trataban situaciones de explotación laboral. La temporada duró un mes por el poco éxito económico que hubo, a pesar de tratar de hacer accesibles los precios. No hubo otro intento de terminar la temporada. Éste había sido uno de los pocos esfuerzos del medio intelectual por realizar arte con una preocupación social: llevar el teatro al pueblo con el

propósito de concientizar su situación social. Mauricio Magdaleno fue posteriormente Secretario de Educación Pública para los años sesenta.

Surgen, por tanto, grupos con una necesidad de nacionalizar el teatro sea a través de textos mexicanos o de representaciones realizadas por mexicanos. Sin embargo, quienes realizan este teatro pertenecen a una elite cultural o intelectual que trabaja estrechamente con el Estado y finalmente impulsan la actividad artística a partir de los cuarenta. Existen propuestas estéticas y literarias pero son efímeras por la existencia del teatro comercial.

Esta etapa se caracteriza porque los grupos tenían un propósito de tener un teatro con identidad nacional, por lo que los intelectuales y profesionistas del medio formaron grupos mexicanos de teatro, con el fin de hacer frente a un mercado comercial predominado por empresarios españoles. Quienes dirigieron estos grupos ocuparon con el tiempo puestos importantes en la Secretaría de Educación Pública y en el Instituto Nacional de Bellas Artes.

b) Hacia un teatro institucional.

Para la mitad de siglo surge una preocupación por estabilizar un desarrollo nacional bajo el gobierno de Miguel Alemán. Hay un número considerable de dramaturgos que tienen una cultura universal con la que la dramaturgia mexicana deja de tener preocupaciones sociales o políticas, avocándose a situaciones cotidianas que incluían temas existenciales, donde se quiere adentrar a la contemporaneidad del teatro moderno. A la par del teatro de autor, surge con fuerza la figura del director, sobre todo a partir de la fundación de la Escuela de Arte Teatral y el apoyo que dio la UNAM al Teatro Universitario.

Es dentro de estas escuelas donde el director de teatro llega a tener un espacio estatal en el que pretende impulsar un teatro de escuela y genera profesionales de la actividad escénica. Por ejemplo, la actividad que realiza Héctor Azar con el Teatro en

Coapa a principio de los 60, llama la atención a la UNAM, y él logra alcanzar puestos de importancia dentro del teatro universitario y dentro del Estado. Funda el Centro de Arte Dramático A.C. y el Centro Universitario de Teatro entre otras escuelas donde surgieron actores, actrices y directores de teatro que continúan en el quehacer artístico.

El INBA, con Celestino Gorostiza al frente y mediante la Sección de Teatro Foráneo se preocupó por fomentar la actividad cultural en el país a través de los concursos regionales entre 1959 y 1969. Para ello se dividió al país en 10 regiones y se establecieron también las Escuelas Regionales de Bellas Artes en algunos Estados. De estas escuelas y de otras regiones de provincia surgieron grupos que buscaban este apoyo estatal.

Al institucionalizar la actividad teatral se gestaron grupos esporádicos de teatro pero interesados en realizar montajes fuera de su Estado. El propósito de estos concursos era realizar un Festival Nacional de Teatro con los representantes de cada región, donde se daba el premio ganador a nivel nacional. Sin embargo, no había temporada para el grupo ganador y éstos se diluían terminado el festival. La sola planeación de esta actividad llevaba un año en gestionarse por lo que el tiempo efectivo de estimular la actividad teatral se reducía a las dos en la que se realizaba el concurso regional y posteriormente el nacional.

El montaje teatral que elaboran los egresados de las escuelas es lo que va a distinguir a un director de otro en cuanto a su quehacer teatral. No es que el texto carezca de importancia, sino que se busca que haya una madurez artística en la puesta en escena. Sus puestas en escena han sido apoyadas por diversas instancias Estatales o Institucionales, como son la Compañía Nacional de Teatro, la desaparecida Coordinación Nacional de Teatro, la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM., la Sección Cultural del IMSS, entre otros.

Esta etapa se caracteriza porque los grupos de teatro universitario o teatro de escuela son grupos con una preocupación artística no comercial. La figura de director hace que surja un teatro de "autor" en la escena. De la misma manera que la etapa

anterior, gente que impulsó el teatro universitario o institucional, ocuparon puestos en la UNAM y el INBA.

c) Hacia un teatro político y contestatario.

Es hasta los setenta cuando surgen grupos independientes con una preocupación social tanto en México como en Latinoamérica. Estos grupos nacen a partir de una urgencia de respuesta política a un estado represivo, por lo que el teatro es de contenido altamente político y contestatario. Ello se debe a que el teatro latinoamericano estaba creado por artistas que formaban parte de partidos comunistas o socialistas en regímenes militares con una enorme carga de represión social, queriendo romper con la monotonía de teatro de vodevil que había en las grandes ciudades. Como países de origen están Argentina, Uruguay y Brasil y hay datos de grupos existentes desde los años 40 y 50.

Este teatro era conocido como el teatro popular y está concebido como un hecho cultural de cualquier pueblo, caracterizado por ser anónimo y transmitirse espontáneamente, es decir, no institucionalizadamente y se caracteriza por ser un teatro que no tiene una base técnica formal, es decir se preocuparon más por el contenido político que por la forma en que se iban a presentar las obras, sin embargo este alejarse del circuito comercial y académico mediante una distribución paralela del arte y una movilización popular se concebía como la producción de un arte genuino.

En México, este teatro lo conforman muchos grupos independientes, que buscan mediante la expresión artística una manifestación de inconformidad social y una movilización al respecto. Es decir, lo importante era representar al pueblo como clase oprimida, no representarse a sí mismo como grupos independientes al margen del Estado. Incluso llegan a México grupos con un origen contestatario. Tal es el caso de El Galpón, fundado en 1949 en Uruguay como grupo independiente, caracterizado por su postura combativa frente al régimen dictatorial que marcaba la vida social y política de los uruguayos. Sus fundadores, Blas Braidot y Raquel Seoane se escindieron del grupo

durante su exilio en México en el año de 1976. Aquí encontraron un amplio apoyo por parte de instituciones y organismos del estado para diversas manifestaciones artísticas y culturales, a la par de que hallaron un movimiento teatral que identificaron como independiente o de grupos y que tenían presencia, como fueron CLETA, Mascarones, Zumbón y Zopilote. Blas Braidot y Raquel Seoane, fundaron en México, el grupo Contigo... América y durante su desarrollo dejó de ser un grupo político y contestatario para consolidarse y fortalecerse como institución teatral.

El *Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística* (CLETA), surgido en 1973, fue de los primeros en manifestarse dentro de un ambiente político tenso a causa del movimiento estudiantil en el 68, y dura hasta finales de los ochenta. El CLETA surge con un grupo de actores del Departamento de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y con actores de Bellas Artes.

En los ochenta, mucha gente aún buscaba servir al pueblo a través del teatro, como fue el *Grupo Zero*, el teatro de Felipe Santander y la *Cooperativa de Teatro Denuncia* que buscaban extender el teatro a nuevos públicos populares. La independencia de estos grupos no es absoluta ya que dependen de la cooperación de varias dependencias gubernamentales para los teatros que utilizan como fueron el IMSS y CREA. Por su parte, la Secretaría de Educación Pública realizó un programa de teatro Popular en el INEA, buscando desarrollar el teatro campesino y urbano para mejorar la vida de las clases populares. Este teatro campesino se tornó crítico al sistema en el que se manejaba la situación del campo, por lo que aprovecharon los recursos estatales para enseñar de qué manera el gobierno se aprovechaba de los recursos del campo.

El teatro popular, por tanto, concebía su valor supremo en la representación de preocupaciones sociales y en la satisfacción solidaria de deseos colectivos, siendo así un teatro de liberación que apela a la sensibilidad, imaginación, capacidad de conocimiento y acción.

El Estado, a través de programas culturales para dar a conocer el “folklore” mexicano a otros países o a turistas extranjeros en México, se fue apropiando de las diversas manifestaciones culturales populares, comercializándolas y quitándoles el sentido cultural y social que tenían. Los teatristas populares buscaron rescatar y transformar las culturas populares para defender la identidad étnica y fortalecer su conciencia. Esto le reforzaba al teatro popular su sentido de interpretación colectiva donde el público deja de ser un consumidor para convertirse en participante activo. El teatro no es para divertir sino servir a una causa común al espectador y al intérprete.

Esta etapa por tanto se caracteriza por grupos independientes con una preocupación social contestataria, donde se quería llevar el teatro al pueblo, con el objetivo de fomentar una movilidad social, es decir, concientizar a las masas de las injusticias del gobierno mediante obras de teatro y manifestaciones artísticas para hacer algo al respecto, sin importar en la calidad de la representación teatral. Esto lo realizaba gente marginada laboralmente dentro del medio artístico y que surgió de carreras de teatro en la UNAM y el INBA.

d) Hacia un teatro de independencia artística

En 1988 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) donde las escuelas del INBA son centralizadas y el fomento de becas parte de este mismo consejo a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). De hecho, los directores teatrales que han podido prevalecer desde finales de los setenta hasta la fecha han contado con diversos apoyos del Sistema a grado tal que generan sus propias escuelas de teatro.

Ante el teatro oficial o de arte (universitario y estatal) sigue prevaleciendo a la fecha el teatro comercial, que se compone de empresas privadas quienes gestionan los espectáculos dentro del Distrito Federal y presentan puestas en escena con actores que son reciclados entre el medio televisivo y teatral, mismos que surgen de una Asociación Nacional de Actores, subsidiada por el Estado.

El teatro comercial y el teatro oficial son dos sectores que abarcan los espacios escénicos en la ciudad de México. Grupos como el CLETA perdieron sus espacios tanto en la Casa del Lago como en el Foro del Tecolote por la expansión tanto de la UNAM como del CNCA de sus espacios teatrales. Ambas instituciones acaparan espacios escénicos para fomentar la actividad teatral entre sus egresados y entre los interesados a participar en sus concursos anuales, gestando la creación de grupos esporádicos como ocurrió con los concursos de Teatro Regional del INBA treinta años atrás. Es en estos grupos donde se genera un teatro independiente en busca de financiamiento estatal, sin querer perder sus propósitos artísticos.

También hay que resaltar que miembros de los grupos de teatro independientes se integran al sistema estatal de cultural, tal como ocurrió con los miembros de los grupos de teatro en los veinte y en los treinta, quienes fueron ocupando cargos administrativos en el INBA o en la SEP. Otro ejemplo son los directores de teatro universitario que se integran a proyectos subvencionados por el Estado para trabajar en conjunto con otros realizadores teatrales.

Por otra parte, también surgen agrupaciones de artistas o compañías conformadas por asociaciones civiles, empresas, promotores, dramaturgos, directores y actores de teatro que buscan opciones nuevas para su encuentro con el público, debido a que las instituciones públicas y privadas ya no generan suficiente espacio para las obras que se estrenan constantemente. Estos grupos, considerados como un circuito civil, toman fuerza en las décadas de los ochenta y de los noventa como alternativa para el desarrollo de proyectos teatrales propios. Es decir, los grupos de teatro o los directores que consiguen formarse como asociación civil, pueden abarcar la producción y la difusión teatral, la formación actoral, e incluso la exploración del concepto del arte teatral con distintas metodologías, tal como ocurrió con la Casa del Teatro. Son pocos los grupos independientes que han logrado conformar su propio espacio teatral, como son Foro Contigo América, Foro Cultural de la Nueva Dramaturgia, y el Teatro de Papel A.C., o

bien grupos teatrales que al derivarse de otras asociaciones pudieron tener una continuidad. Por ejemplo, el grupo Itaca, ya desaparecido y que fue concebida como escuela, fue semilla de Teatro Arena. Éste se fundó con el fin de dejar a un lado la utopía de los grupos teatrales como transformadores de la vida individual, tal como se concibió al teatro independiente en los años 60 y 70. Teatro Arena se ha mantenido debido a que crece según las necesidades de sus integrantes y trabajan con apoyos del FONCA, de aquí que sean un grupo de sobrevivencia artística y administrativa según sus integrantes.

Esta etapa se caracteriza por una conformación de sectores teatrales (privado, público y civil) a los que el grupo de teatro independiente se encuentra cuando quiere presentar su proyecto. Estos grupos, formados por estudiantes universitarios o por individuos con una preparación académica en teatro, quieren continuar su labor artística teniendo una propia concepción de la puesta en escena donde el público tenga un espacio para reflexionar lo que la obra le transmita. A diferencia de los grupos independientes del inciso anterior donde había más un contenido político que una base técnica formal, estos grupos conciben como independiente consolidar una estructura propia, prescindiendo -lo más posible- de apoyos estatales y subvenciones y entienden al teatro como una disciplina que requiere de una formación específica en el quehacer teatral (técnicas actorales y principios de dirección escénica) por parte de sus integrantes. Aquí el teatro independiente cambia constantemente debido a que es una cuestión generacional: las preocupaciones y los gustos de los creadores están en continuo cambio debido a que el trabajo de concepción escénica es personal. Esto es característico en el Distrito Federal pues un director se identifica con el texto de un dramaturgo y crea su versión escénica al respecto generándose así un teatro de “autor” escénico.

V.2. La estructura cultural dominante en la actualidad.

Actualmente la estructura cultural nacional está administrada por Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA). Esta institución se formó como parte del Plan Nacional de Desarrollo 1989-1994 con una política cultural que tiene tres grandes objetivos que son:⁶² 1) protección y difusión del patrimonio cultural; 2) estímulo a la creatividad artística; y 3) la difusión del arte y la cultura. El CNCA se funda con tres valores esenciales:⁶³ identidad nacional, irrestricta libertad de creación y acceso creciente de los mexicanos a los bienes y servicios culturales.

De esta manera el desarrollo cultural se volvió sistemáticamente fomentado, para que de manera igualitaria la sociedad pudiera aprovechar los bienes y servicios culturales con el fin de superar los retos de la globalización económica.

Dos de los medios que emplea para fomentar al arte son⁶⁴ el Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). El primero es un mecanismo para ofrecer estímulo económico mensual para creador artístico y para creador emérito. El segundo es un sistema de becas que se otorgan anualmente según los proyectos. También tiene un sistema de ahorro para que el artista pueda financiar su obra artística.

Sin embargo, el término de igualitario es relativo. Año con año se abren periodos para que los interesados puedan disfrutar de estos financiamientos. Los proyectos que entran pertenecen a personas que dentro del ámbito teatral sean plenamente recomendadas. En caso de lograrlo, el sistema de ahorro y las becas funcionan a partir de deducción de impuestos de otras compañías o instituciones que apoyen al grupo que lo haya solicitado. Por tanto, el dinero en efectivo no llega a manos del grupo teatral.

⁶² Rafael Tovar y de Teresa. Modernización y Política Cultural. Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 7

⁶³ *Ibid.* p. 57.

⁶⁴ *Ibid.* p. 306-309

No podemos negar que el mismo CNCA es un campo artístico que entra dentro de la estructura del Estado pues pertenece a un Plan Nacional de Desarrollo. Sin embargo, dada la complejidad de esta institución cultural (recordemos que en 1988 el Instituto Nacional de Bellas Artes fue absorbido por el CNCA) puede nominársele como una estructura social de cultura dominante porque es una estructura planeada para proporcionar al campo artístico (entre los que se encuentra el teatro) los recursos financieros para los medios de producción, además de politizar ciertas relaciones sociales de producción. A través de las convocatorias que organiza llega a decidir qué es representativo de la cultura nacional.

El CNCA, por tanto, tiene una estructura vertical donde el aparato burocrático mismo frena el acceso a la difusión de cultura de los creadores que no pertenecen a sus sistemas de financiamiento. Su fin, al centralizar las actividades tanto de creación como de investigación, es de un escaparate que permita a México tener una identidad cultural que pueda fortalecer parte de su imagen a nivel internacional. Es la autorizada para señalar qué es cultura nacional, cuando la cultura está diversificada por las actividades populares y urbanas que no están regidas por el Consejo: “el Estado es pieza clave en la construcción y diseño de una política cultural que marque el rumbo a seguir en la producción y consumo de artesanías artes y diseños”⁶⁵

. De esta manera, el Estado busca una forma de hegemonizar el campo cultural mediante un Plan Nacional de Desarrollo donde el aparato ideológico creado para ello es el CNCA. Para Mejía Herrera, incluso el Estado “sí tiene una responsabilidad como formador de públicos en cuanto a sus políticas de distribución, las cuales tienen que ser replanteadas” pues “la distribución actual [del teatro] que realizan las instituciones culturales es insuficiente y se caracteriza por los formalismos y los espectáculos populares,

⁶⁵ Mario Hernán Mejía Herrera, *Op. Cit.* p. 97

propios de una sociedad de consumo”⁶⁶. Es decir, descuida muchas veces la producción escénica de los grupos de teatro que surgen año con año en el Distrito Federal y se centra en seguir apoyando a los directores de teatro con una gran trayectoria en el medio artístico, pues son considerados por los críticos como los hacedores teatrales más importantes del momento. O, como en el caso del Instituto de Cultura de la Ciudad de México, se financian eventos como el Día de la Danza o el Día de Teatro, donde en un solo momento, mayor gente tiene acceso a estas actividades culturales en vez de organizar un sistema de financiamiento que permita darle continuidad a los grupos de teatro independientes.

De esta manera podemos señalar que los grupos de teatro independientes tienen poco acceso a los espacios culturales del Estado, por lo que tienen que abrirse paso a partir de contactos muy particulares.

VI.- El teatro independiente en el Distrito Federal: grupos *Cuatro en Espiral* y *Dislexia Teatro*.

El proceso ideológico en un grupo de teatro independiente es fundamental para la organización material del proyecto. Al no consolidarse dicho proceso el proyecto de grupo puede suspenderse aunque se tenga posibilidad de financiamiento. Esto lo observé al iniciar mi investigación sobre teatro independiente con el grupo *Cuatro en Espiral* cuyo montaje se vio interrumpido por causas específicas ocurridas durante la etapa de ensayos.⁶⁷ Al declinar *Cuatro en Espiral* me vi en la necesidad de preguntar por otro grupo de teatro quien estuviera en etapa de ensayos y con obra próxima a estrenar. Tuve contacto con Georgina Flores, directora de *Dislexia Teatro* quien estaba a dos meses de

⁶⁶ *Ibid* p.96 y 97.

⁶⁷ Como mencioné con anterioridad, los procesos creativo, financiero y de difusión se acoplan al esquema de Canclini ya aplicado al teatro independiente. Es por ello que en la descripción de la organización material y del proceso ideológico de los grupos *Cuatro en Espiral* y *Dislexia Teatro* se irán mencionando los problemas que tuvieron durante el montaje y la temporada, según sea el caso.

presentar la obra *La Corbata*. Los dos grupos cubrían las características que había reunido sobre el teatro independiente en la actualidad⁶⁸:

Buscaban hacer reflexionar al público sobre un tema de índole social.

·Sus integrantes y colaboradores compartían respectivamente un concepto particular de puesta en escena que no coincidía con los conceptos aprendidos en sus respectivos colegios.

·Sus integrantes y colaboradores participaron con el conocimiento de que no habría una retribución económica inmediata, sino que el objetivo era desarrollar el proyecto escénico.

·Las formas de financiamiento partieron de ingresos propios, con miras a buscar apoyo económico de otras instancias.

·Al ser del Distrito Federal, ambos grupos se enfrentaron a problemas burocráticos de administraciones culturales distintas.

A continuación presento las características particulares de cada grupo aplicando el esquema de teatro independiente como campo artístico.

VI.1.1 *Cuatro en Espiral*. Un proceso interrumpido

Ficha técnica

Directora: Alejandra Medellín de la Piedra.

Obra: Atentamente Antígona. Creación colectiva a partir de diversos textos

Asistente de dirección: Sergio Honey Escandón.

Actores: Thelma Pastrana (Antígona) y Jorge Cervantes (Creón, Emón).

Definición de teatro independiente:

Alejandra Medellín considera al teatro independiente como un movimiento “que pretendió constituirse relativamente autónomo de las instituciones, pues de todos modos

⁶⁸Cfr. p. 25. inciso 3 de los campos artísticos en el Distrito Federal.

se presentan en espacios oficiales o tienen algún tipo de apoyo”.⁶⁹ El teatro independiente tiene que ver “más con grupos que han querido ejercer cierta autogestión y que producen sus propios espectáculos”,⁷⁰ y el término independiente está relacionado con hacer teatro crítico al sistema, no es comercial ni institucional. De hecho, “es un espacio difícil de definir, el término viene a raíz del movimiento de teatro en los 60 en Latinoamérica [...], es contestatario, muy politizado afiliado a las ideas de revolución cubana”.⁷¹

Considera que este teatro fue perdiendo a partir de los ochenta la cuestión de denuncia social. Finalmente apunta que “hay contradicciones de fondo al autonombrarte [artista independiente] y pedir financiamientos oficiales y presentarte en sus espacios. Yo he pretendido hacer teatro independiente pero no lo he logrado, siempre he estado al amparo de alguna institución aunque sí he querido ser crítica”.⁷²

1) Organización Material:

1.1) Nivel interno

Cuatro en Espiral surge como parte de una continuidad del trabajo del grupo formado por Alejandra Medellín y otros tres actores egresados del INBA. Sus montajes anteriores han sido *Hamlet* de William Shakespeare y *Mundo que maldigo* basado en textos de Shakespeare.

Dentro del grupo se estableció en sus inicios que la labor teatral no es una labor “militarizada”. Esto se debió a que regularmente en las escuelas teatrales la disciplina actoral es sumamente exigente donde se antepone el teatro ante cualquier situación personal. Frases como “ni siquiera un acta de defunción justifica el faltar a un ensayo” son

⁶⁹ Entrevista realizada por la autora a Alejandra Medellín, Directora de *Cuatro en Espiral*, realizada el 27 de enero del 2000. Centro Nacional de las Artes, México, D.F.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

cotidianas dentro de las aulas y los integrantes del grupo reconocen que un actor ante todo trabaja con su cuerpo y éste es el que debe de cuidarse pues es su material de trabajo.

Las sesiones de trabajo se dan como pláticas de grupo en el que se acuerda un montaje que represente el interés de sus integrantes, siendo la responsable del grupo Alejandra Medellín. El trabajo que ella realiza de dirección de escena y coordinación de las actividades del grupo se da durante el proceso de montaje. Como objetivo principal de *Cuatro en Espiral* está el cuestionar discursos absolutistas que se generan aún dentro de las relaciones entre los realizadores de teatro. En estos discursos se considera al director como el que toma las decisiones para la realización del proyecto y no se le llega a cuestionar al respecto. El trabajar de manera conjunta, señala Alejandra Medellín, “puede servir para darnos nuevas maneras de percepción [...] ver cómo se dan las relaciones entre actores y director”.⁷³

Se decidió montar *Antígona* de Jean Anouilh debido a que es una obra que cuestiona el autoritarismo presente en todo periodo. El objetivo era criticar el contexto político actual donde el sistema burocrático es un poder que se ejerce verticalmente y la individualidad se pierde. El texto de Anouilh iba a ser representado con tres actores para los personajes Creón, Antígona y Emón. Sin embargo, la renuncia de un actor alteró la estructura de ensayos y las necesidades de la directora fueron cambiando hasta basarse sólo en textos sobre *Antígona* de varios autores, sean teatrales o no⁷⁴.

En un inicio se concibió que el financiamiento del montaje sería por parte de los integrantes del grupo, pues la puesta en escena estaba planteada para pocos actores que requerían un vestuario mínimo (dos mudas de ropa por actor). Este mismo vestuario serviría como elemento escenográfico en distintos momentos de la obra y los recursos escénicos se apoyaban en un equipo de iluminación de fabricación casera. Para ello se

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Esto es parte del proceso ideológico de *Cuatro en Espiral* que se verá en la página 50 del presente trabajo.

contaba en un inicio con un fondo de 8 mil pesos. Sin embargo, al tomar en cuenta estrategias para los recursos financieros durante la temporada, se consideró que el proyecto podría entrar en sistemas de beca, en programas de apoyo e intercambio académico, entre otros.

1.2) Nivel externo. Medios de producción y relaciones sociales de producción.

-Apoyo económico

Debido a que la directora Alejandra Medellín era quien se encargaba de los enlaces de *Cuatro en Espiral* para conseguir espacios y publicidad, se decidió que un cambio dentro de su organización era conseguir gente de fuera que se encargara de la escenografía, la iluminación y la difusión de la obra con la consigna de que no había salario de por medio. A pesar de que hubo gente quien aceptó, Alejandra Medellín continuaba siendo la encargada de conseguir financiamiento externo. Es decir, una división de trabajo de enlaces al interior del grupo no resultó y trajo consigo retrasos en la planificación del trabajo.

-Vinculación con artistas

Hubo tres acercamientos con escenógrafos en distintas partes del proceso, a pesar de que aún no había un plan de financiamiento. El primero, quien entró en la primera etapa del proceso, dejó el proyecto debido a que tenía otras necesidades de trabajo. El segundo consideró que la planeación de la escenografía debía darse desde un inicio y de manera apresurada, por lo que no tenía tiempo de trabajar en el proyecto. El tercero aceptó trabajar con el grupo, sin embargo el proyecto no se concretó por motivos que se explicará más adelante. Los dos últimos escenógrafos fueron los que trabajaron en el proyecto de *Antígona* en sus últimas etapas (de septiembre de 1999 a febrero del 2000) y su trabajo con el grupo se menciona más adelante.

-Difusión

Se buscaba que la Escuela de Arte Teatral consiguiera los espacios para representar la obra *Antígona* pues los integrantes de *Cuatro en Espiral* eran egresados del colegio. Sin embargo, al percatarse de que aún para conseguir espacios para ensayar había dificultades, se decidió buscar otro espacio para continuar con el trabajo creativo del grupo.

Alejandra Medellín descubrió un espacio en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado *La Esmeralda* que se encuentra dentro del Centro Nacional de las Artes. Era el salón de dibujo al aire libre que consistía en un espacio circular escalonado, localizado en la azotea del edificio. Este espacio era ideal no sólo para ensayos, también para presentar el montaje. El proyecto se dio a conocer al director, al administrador y al secretario académico de *La Esmeralda*, quienes mostraron más interés que el personal de la Escuela de Arte Teatral. Incluso se estableció una fecha de estreno que no se logró consolidar en parte debido a que no hubo un productor ejecutivo para establecer las estrategias financieras de difusión del proyecto.

2) Proceso ideológico:

2.1) Elaboración de imágenes en la obra:

2.1.1) Nivel interno.

Los integrantes de *Cuatro en Espiral* tenían las condiciones socioeconómicas para hacer el montaje debido a que eran egresados de escuelas de teatro con un trabajo relacionado con sus estudios. Los actores daban clases de danza y teatro en una de las escuelas de iniciación artísticas del INBA, y la directora y el asistente eran investigadores del Centro de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”. Los cuatro no estaban de acuerdo en cómo se administraban los recursos tanto de la educación como de la investigación artística en México y quisieron señalarlo con el montaje y con su forma de trabajo, por lo

que cuestionar el autoritarismo existente en las estructuras burocráticas de las instituciones ideológicas fue el objetivo principal tanto del grupo como del montaje. .

Este cuestionamiento a los discursos absolutistas como temática de la obra se relacionó también con la idea de romper con dinámicas establecidas en grupos de teatro donde el director tenía la última palabra. Alejandra Medellín quiso modificar la forma de trabajo de *Cuatro en Espiral* mediante decisiones de grupo, división de trabajo y creación colectiva.

Es decir, optaron por no seguir el esquema tradicional del montaje de una obra que parte de la concepción del director acerca de un texto determinado para ser escenificado

El proceso consistió en “hacer dramaturgia junto con los actores [...] y darle participación al público como un viaje de iniciación”.⁷⁵ El texto se construiría a través de las aportaciones de sus integrantes basándose en la experiencia previa de un año en el proyecto de *Antígona*. También se interesaron en involucrar al público en la obra de teatro mediante un espacio no convencional e imágenes escénicas que les provocaran sensaciones de angustia que pudieran llevar a la reflexión en textos clave.

2.1.2) Nivel externo:

Como se mencionó anteriormente, el espacio para los ensayos fue facilitado por la Escuela Nacional de Pintura y Grabado *La Esmeralda* desde mayo hasta diciembre de 1999. Los directivos de *La Esmeralda* estuvieron muy interesados en el proyecto y había la posibilidad de que alumnos de artes plásticas vieran los ensayos, realizaran dibujos al respecto y se montara una exposición de sus cuadros.

Para esta parte del proceso, Alejandra Medellín había acordado con los actores en dividir el trabajo de enlace del proyecto con otros artistas para conseguir asesorías en cuanto a escenografía y música con el fin de lograr determinados efectos en el montaje.

⁷⁵ Entrevista a Alejandra Medellín, Cfr. nota 69.

Dado que las improvisaciones con los actores requerían experimentar con materiales que pudieran ayudar con los personajes, se generó un segundo vínculo con escenógrafos de la UNAM: Tibor Bak-Geller y Leonardo Otero⁷⁶.

El primer maestro conoció el proyecto en una junta con la directora y el asistente de dirección y el escenógrafo detectó fallas en la estructura del montaje. Estas fallas consistían en que la historia de Antígona no era sólida, sino era una sucesión de movimientos y textos donde no quedaba clara la relación entre los personajes. Por otra parte, dado que ya había una fecha de estreno, Tibor Bak-Geller señaló que no podía colaborar debido a falta de tiempo.

Un actor solicitó ausentarse por motivos de trabajo y los ensayos fueron con una actriz. Esto generó cambios de fecha para el estreno del montaje. Al retornar el actor se había decidido retomar partes del texto de Anouilh y se ensayó con algunas de las improvisaciones que ya habían sido estructuradas como parte del montaje.

Para esta segunda etapa, Alejandra Medellín invitó a Leonardo Otero y a un músico a un ensayo, quienes se percataron prácticamente de las mismas carencias dadas a conocer por Tibor Bak-Gelle a pesar de existir un texto que pudiera reforzar el montaje. Alejandra Medellín se encontró con la situación de que reestructurar el montaje no era viable debido a que faltaban dos meses para el estreno, por lo que se tuvo que suspender el proyecto.

VI.1.2 La causas del proceso interrumpido.

El primero de los problemas que se presentó fue la renuncia de uno de los actores debido a tuvo oportunidad de trabajar con un director reconocido. Dado que la obra requería de tres personajes y sólo había dos actores, se decidió no montar el texto de

⁷⁶Ellos son los dos escenógrafos quienes trabajaron con la directora Alejandra Medellín en las últimas etapas del proyecto *Antígona*.

Anouilh y apelaron a una creación colectiva donde Alejandra Medellín trataría de conjuntar las propuestas de los actores para ir construyendo el montaje. Es decir, los actores partirían de improvisaciones sobre la relación entre los personajes Creón, Emón y Antígona, tratando de adaptar la obra sólo para dos actores. Como se vio en el apartado anterior, la ausencia temporal de otro actor por motivos de trabajo hizo que se cambiara el contenido del montaje retrasando la fecha de estreno y derivó en la suspensión del proyecto.

Durante el proceso de ensayos ocurrió que las ideas de romper con los discursos absolutistas del teatro mediante una creación colectiva y un deslinde de responsabilidades, no se concretó debido a que no había una participación de los demás integrantes para promover el proyecto. Alejandra Medellín encontró que su labor de dirigir, producir y promover el montaje, no cambió de dinámica a pesar de que los integrantes aceptaron la propuesta de no dejar toda la labor al director de grupo. Los actores y el asistente continuaban dejando que la directora tomara las decisiones finales en vez de ser un acuerdo de grupo.

Es decir, la dinámica de trabajo que se generó en anteriores montajes (la del director como eje del grupo) continuó en este proyecto. Por tanto, la idea de cuestionar el autoritarismo en el montaje no correspondió en la práctica con la idea de romper con las jerarquías de un grupo de teatro.

En el grupo *Cuatro en Espiral*, las razones por las que los objetivos del proyecto no se cumplieron se debieron más por las relaciones entre sus integrantes que por una situación económica. La búsqueda de apoyo financiero no se logró debido a que no se terminó de estructurar la puesta en escena para presentarla al público. Esto no se dio porque la directora seguía siendo la responsable de las decisiones del grupo para los enlaces con sistemas de beca, temporada, asesorías, etc. Alejandra Medellín era la persona quien tenía más compromiso con el trabajo de *Cuatro en Espiral* mientras que los actores

y el asistente, a pesar de mostrar interés con el proyecto, no tenían quizá el mismo compromiso de grupo, por lo que dejaron a la directora la toma de decisiones.

Para Alejandra Medellín, la interrupción de este proceso no significa la disolución del grupo, “sirve para replantearnos qué es lo que queremos hacer como individuos y ver si podemos trabajar más adelante”.⁷⁷ Considera que no puede dejarse de lado la crisis personal del artista, se está trabajando a final de cuentas con seres humanos quienes se detienen a cuestionarse el porqué hacen teatro.

VI.2 La labor de *Dislexia Teatro*.

Ficha técnica:

Directora: Georgina Flores.

Productor: Joaquín Morales.

Obra: *La Corbata* de Janusz Krasinsky

Actores: Ronaldo Monreal (Kuzma), Joaquín Morales (Oli), Sergio A. Rodríguez (Condenado), Heberto Martínez (Carcelero) Víctor de Santiago (Carcelero y apoyo técnico).

Escenógrafa: Beata Nowicka.

Iluminación y atrezzo: Altamira Arte.

Vestuario: Alfredo Galicia.

Música original: Luis Cárdenas, Salvador González de la Vega.

Definición de teatro independiente:

Las opiniones sobre el teatro independiente antes de la temporada fueron las siguientes:

⁷⁷ Entrevista a Alejandra Medellín. Cfr. nota 69.

Para el productor Joaquín Morales, el teatro independiente es “buscar un teatro que es tomado por un lenguaje propio, no por lo que los demás [creadores de teatro] hayan marcado sino por una búsqueda en la que debe haber consecuencia entre lo que tienes que decir y la manera en que lo expresas”.⁷⁸

Para la directora Georgina Flores, el teatro independiente es “trabajar en las condiciones que tú deseas [...], lo que yo quiero hacer con mi teatro es lo que considero independiente, quiero llegar a un público con la obra de determinado autor”.⁷⁹

Cree que no influyen las becas en el trabajo teatral, siente que lo facilita, sin embargo hay becarios que son absorbidos por el gobierno y ya no son tan independientes. Considera que el auge de los grupos independientes se fue perdiendo debido a que la gente ya no está politizada. Actualmente realizar este tipo de teatro es posible gracias a que se puede obtener dinero de otros medios, y aún con el apoyo de becas es difícil financiarse debido a que ya hay mucha gente que quiere hacer teatro. Como los recursos estatales son insuficientes considera que el creador escénico se va a juntar con otros directores de teatro sin apoyo del gobierno, y esto “podría ser el principio de un movimiento de teatro independiente, [...] en este momento no creo que esto esté consolidado, algunos están funcionando y otros estamos surgiendo.”⁸⁰

Para el actor Ronaldo Monreal, quien interpreta a Kuzma, el teatro independiente es “el que hacemos los que no estamos beneficiados por un sistema de becas, un sistema estatal o federal de conectes donde necesitas conocer a muchos fulanitos directores de todas las dependencias para poder trabajar. El esfuerzo independiente radica en que nosotros mismos propiciamos que la obra [*La Corbata*] tuviera este buen camino, en ese

⁷⁸ Entrevista realizada por la autora a Joaquín Morales. Productor y Actor de *Dislexia Teatro* realizada el 9 de mayo del 2000. en el Centro Nacional de las Artes, México, D.F.

⁷⁹ Entrevista realizada por la autora a Georgina Flores. Directora de *Dislexia Teatro*. realizada el 7 de febrero del 2000. Centro Nacional de las Artes, México, D.F.

⁸⁰ *Ibid.*

sentido yo veo la independencia. Si hubiéramos tenido más promoción hubiéramos tenido más oportunidades de éxito”.⁸¹

1) *Organización Material.*

1.1) *Nivel interno.*

Dislexia Teatro surge a partir de un interés común entre una docente y directora de teatro, Georgina Flores y un actor y productor, Joaquín Morales: el “no hacer teatro de baja calidad”,⁸² sino realizar un proceso largo donde surja un lenguaje común y una visión completa de un proyecto a través de sus montajes. Georgina declara que no quieren hacer proyectos improvisados, “estamos hartos de ver devaluado nuestro trabajo”.⁸³ En el medio, los trabajos más profesionales se realizan a lo mucho en tres meses, descuidando la composición de la puesta en escena, es decir, que los elementos escénicos empleados no son más que un elemento decorativo del montaje o que la ambientación de la obra no corresponda al texto o a la puesta en escena. El proyecto de grupo se inició en 1998 con el propósito de montar una obra de teatro que implicara pocos actores, pudiera ser vendida a escuelas, y con poca escenografía.

El nombre del grupo se escogió porque la directora y el productor son disléxicos. Además, la palabra dislexia tiene que ver con el término reflejo: mostrar lo opuesto, lo contrario. Esto coincide con la cualidad del espejo que consiste en transformar o modificar tu imagen, ésta no es tal cual. Por tanto, según el productor del grupo, al representar obras se da el reflejo de una realidad que es reinterpretada o distorsionada (sic) para hacerla más clara a la gente. Joaquín Morales apunta que el “arte no es imitar sino tomar conciencia por medio de la emoción”⁸⁴.

⁸¹ Entrevista realizada por la autora a Ronaldo Monreal actor de *Dislexia Teatro*, realizada el 21 de octubre del 2000. Foro Cultural San Ángel. México. D.F.

⁸² Entrevista a Georgina Flores. 7 de febrero del 2000. Cfr. nota 79

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Entrevista a Joaquín Morales. 9 de mayo del 2000. Cf. nota 78

Su propuesta como grupo es la siguiente:⁸⁵

El hombre al entrar en contacto con los otros se reconoce a sí mismo. Aquello que aglutina a los hombres es el sentido de identidad, que se basa en la conciencia de compartir una serie de valores afines. Más en un mundo donde la fuerte tendencia globalizadora uniforma a las naciones y a los individuos, despojándole de estos valores el individuo se siente perdido.

El teatro en su función de rito tiene como tarea servir de espejo a la sociedad. Un espejo que no sólo refleja una realidad, sino que también la cuestiona.

Con infinita tristeza descubrimos que nuestros teatros se pueblan cada vez más de un gran número de obras que manejan todos los elementos que dan lugar a un lenguaje escénico; pero que carecen de significación. Son espectáculos que dan gran importancia a la ornamentación y que convierten al teatro en una forma más de entretenimiento.

Para nosotros el teatro tiene estrechos vínculos con la poesía, ya que ésta por medio de las palabras crea imágenes con gran fuerza de evocación que sintetizan aquello que da forma al hombre y a sus actos: sus valores.

Como grupo, nosotros proponemos un teatro que rescate el profundo y sagrado significado de las palabras, para que éstas recuperen su importancia como elemento de cohesión.

Proponemos un teatro de imágenes que sea espejo fiel del hombre para dotarle de elementos que le permitan cuestionarse y cuestionar la realidad que vive. Y así en el fondo recuperarse a sí mismo.

A partir de esta propuesta podemos denotar que la preocupación del grupo es que el teatro es tratado por la mayoría de los creadores de manera superficial, es decir un mero entretenimiento. Se interesa en profundizar temas de interés para el público a través del

⁸⁵ Carpeta del Grupo *Dislexia Teatro*.

teatro, tratar sus valores humanos para que el hombre pueda reencontrarse y esto lo lograría a través de una correcta composición de la puesta en escena. Dicha composición la lograrían con la imágenes que puedan ser evocadas a través de la palabra, es decir, del texto dramático donde el público reencuentre sus valores.

Dislexia Teatro trabaja por proyecto, y éste es decidido por los integrantes de *Dislexia Teatro* que son la directora y el productor. Dado que “este primer proyecto es de prueba para ver si el grupo continúa”,⁸⁶ los otros 4 actores forman parte del grupo como colaboradores, por lo que el objetivo a largo plazo es tener actores fijos con quienes trabajar.

La obra seleccionada fue *La corbata o la muerte a plazos* del polaco Janusz Krasinski que versa sobre la pena de muerte y cómo afecta la relación de los presos para realizar su sobrevivencia. Tanto la directora como el productor consideran que la obra muestra la decadencia de la relación entre los presos como muestra de sobrevivencia y deshumanización en las relaciones humanas actuales por lo que *La corbata* puede repercutir en la cultura mexicana. No es su propósito causar polémica, sino que la gente tenga algo que decir al respecto de esta realidad.

En la propuesta de dirección, Georgina Flores señala que “la cárcel será fiel reflejo de ese sistema social que margina y castiga”⁸⁷. Identifica en los carceleros y en los presos la pobreza, donde la corrupción es el medio de sobrevivencia. En escena, “constantemente se respirará una atmósfera opresiva de aniquilamiento, ya que junto a ellos está la celda de la horca”.⁸⁸

Dado que reconoce que el público al que se va a dirigir es gente de clase media, señala que éste se va a identificar con un personaje que no está relacionado con la

⁸⁶ Entrevista a Georgina Flores. 7 de febrero del 2000. Cfr. nota 79

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

pobreza. El personaje es el Condenado, quien constantemente “tratará de evadirse de su realidad por medio de la meditación y el alcohol”.⁸⁹

El propósito de este montaje por tanto, es hacer reflexionar al público sobre la pena de muerte y así se reencuentre en ese espejo de una realidad que desconoce -la prisión- y sin embargo remite al encierro que vive cotidianamente en sus rutinas de trabajo.

Además del discurso sobre la deshumanización de las relaciones humanas representadas en una prisión, se escogió *La corbata* debido a que financieramente implicaba pocos actores, poca escenografía y podía ser vendida a escuelas. Se contaba desde un inicio con el ahorro de uno de sus integrantes. el productor Joaquín Morales, quien tenía inicialmente un ahorro de 20, 000 pesos, por lo que la estrategia a seguir era buscar financiamiento externo.

El presupuesto inicial estaba proyectado en 260 mil pesos para una temporada de tres meses, pero aumentó a 400 mil pesos, pues contemplaron una gira después de la temporada. Finalmente se invirtieron 100 mil pesos que fueron para escenografía, vestuarios, música, transportación y sueldos. Estos sueldos fueron los siguientes:

5000 pesos el diseño de escenografía. Sueldos similares se dieron para la música y el vestuario. No se dieron sueldos a la directora ni al productor

200 pesos por función a los actores principales sin contar al productor Joaquín quien actuó en la obra.

La mayor inversión fue para “realización de la escenografía y vestuarios y nómina, que en cuestiones de diseño [...] cobró sueldos muy bajos”.⁹⁰

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Entrevista realizada por la autora a Joaquín Morales. realizada el 17 de enero del 2001, en Plaza Inn, México. D.F.

*1.2) Nivel exterior. Medios de producción y relaciones sociales de producción
-Apoyo económico.*

Se buscó una beca dentro del FONCA, pero no fueron aceptados. Lograron entrar en un fondo especial de ahorro en el que se solicita financiamiento a una empresa privada y la inversión de la empresa en el proyecto es deducible de impuestos mediante un convenio con el FONCA. Sin embargo, lo único que se consiguió fueron cartas de apoyo y permiso de emblemas:

Buscamos patrocinadores pero no se encontraron. Había un apoyo de derechos humanos con unas copias para una encuesta, Amnistía Internacional aceptó poner el logotipo pero no dieron dinero, la embajada de Polonia nos apoyó con el brindis de bienvenida pero tampoco dieron dinero. Fuera de carta de apoyo y de avales no hubo ningún apoyo financiero de ninguna institución.⁹¹

Por lo tanto, la inversión de la obra fue con los ingresos de la directora y del productor.

-Vinculación con otros medios para la realización del proyecto.

a) Temporada en La Gruta.

El espacio pensado desde un inicio era el foro de La Gruta, creado en 1987 para grupos de teatro independiente. Este teatro pertenece al Centro Cultural Helénico, proyecto impulsado por Pablo Ballester, promotor de cultura griega en los años setenta. Este Centro se compone del Teatro Helénico y de los foros La Gruta, el Claustro y la Capilla además de contar con salones en los que se dan diplomados en arte y religión con reconocimiento oficial. Otto Minera, empresario del Centro Cultural, ha manifestado su

⁹¹ *Ibid.*

preocupación por promover a la mayor cantidad de grupos que pasan por estos foros, principalmente en la Gruta. Estos espacios forman parte de los teatros a cargo del CNCA.

En este foro La Gruta, Georgina Flores dio clases de teatro, por lo que inició negociaciones de este espacio con Otto Minera. El Centro Helénico no cedió su espacio tan fácilmente. *Dislexia Teatro* estaba programado para iniciar temporada en el 2001. Junto con la productora ejecutiva, Claudia Zoreda, entraron en negociaciones nuevamente y obtuvieron temporada desde el 13 de mayo hasta el 17 de junio del 2000, con funciones los sábados a las 19 horas. Después de un mes, pasaron las funciones de los sábados a los martes, a las 20 horas por cambios en la cartelera del Centro Cultural Helénico.

b) Temporada en el teatro Silvia Pasquel.

Ésta en sí no se presentó. Pero es importante mencionar los problemas de gestión que tuvieron con este teatro. En principio, se escogió este espacio debido a que tenía precios de renta mensuales muy bajos y “sin necesidad de esperar el papeleo a ver si el INBA o la UAM nos aceptaban. [...] El trato fue pagar una renta y apartábamos el teatro por un mes y el trato se dio por teléfono”⁹².

Mientras se estaba promocionando la temporada de *La Corbata* por parte del grupo, los empresarios del teatro Silvia Pasquel aseguraron que arreglarían los trámites correspondientes para que cualquier grupo pudiera realizar funciones. Para que un teatro pueda cobrar boletaje, el teatro donde se presenta tiene que demostrar seguro de daños a terceros, medidas de seguridad en caso de incendio, mostrar a Protección Civil el cupo límite de la sala para casos de terremoto, tener salidas de emergencia, entre otros. Estos documentos aprobados por la Delegación correspondiente, son un respaldo para que el

⁹² Entrevista por la autora a Georgina Flores, realizada el 12 de enero del 2001. en el Centro Nacional de las Artes. México. D.F.

grupo teatral, o el teatro mismo, presenten a Hacienda la carta de Derechos de Autor de la obra que se va a montar y poder obtener el permiso de cobro e impresión del boletaje.

Se dio el estreno a finales de septiembre del 2000, no se cobró el boletaje, pero la directora y el productor decidieron no arriesgarse a seguir con la temporada debido a que los empresarios “estaban en pláticas con la delegación”⁹³ y averiguaron que estaban dados de alta como escuela y no como lugar de espectáculos. Tampoco tenían salidas de emergencia y no se daban las condiciones adecuadas para recibir decentemente a un público. Por otra parte había inspectores que impusieron al lugar multas por parte de Hacienda y por parte de la Delegación. De dar funciones, a *Dislexia Teatro* se le cobraría multa por 4 mil pesos por ser cómplice de incumplimiento, de aquí que se decidió no realizar la temporada. Aún así tuvieron que enfrentar legalmente al teatro para poder sacar su escenografía debido a que el Contador había dicho que pagaron un mes completo. Lograron salir del teatro mostrando mediante abogados que el teatro debía indemnizarlos por los gastos de difusión y de la primera función.

c) Funciones vendidas a TELMEX. Foro San Ángel.

Se hizo un trato con Bienestar Social de TELMEX, para tres funciones presentando la carpeta del proyecto. El trabajo de la directora y del productor era conseguir un teatro para 400 personas. El foro escogido fue el San Ángel, pues tenía fechas para poder ser rentado un fin de semana que coincidió con las fechas para que Bienestar Social distribuyera boletos para las funciones de *Dislexia Teatro*. Se presentó el 21 y 22 de octubre del 2000.

d) Función en el Reclusorio Sur.

⁹³ Entrevista a Joaquín Moralcs, 17 de enero del 2001. Cfr. nota 90.

Se consiguió mediante una ex-alumna de teatro de Geogina Flores, Eva Montaña, quien era jefa de psicólogos del Reclusorio Sur. Montaña declaró sobre la condición emocional de los reclusos y Georgina le comentó sobre la obra de *La Corbata*. Esta obra fue sin pago, sin embargo, según la declaración de los integrantes⁹⁴ fue la mejor función que se presentó. La fecha fue el 21 de agosto del 2000⁹⁵.

-Difusión

a) Temporada en La Gruta.

Esta labor se inició con la presentación de la carpeta ante el FONCA, el Centro Helénico e instancias que podían apoyar a la obra como fue Amnistía Internacional y la Embajada de la República de Polonia en México. La búsqueda de estos dos últimos apoyos se consiguió gracias a la temática de la obra y a la nacionalidad del autor. De hecho se realizó un cuestionario de Derecho Humanos sobre la Pena de Muerte en México, mismo que se entregó durante la temporada en La Gruta.

Gracias a Amnistía Internacional se organizó una conferencia de prensa que sirvió para comentar sobre la obra a periódicos de circulación nacional. En esta conferencia se resaltó sobre la posibilidad de la aplicación de la pena de muerte dentro del Código Penal Mexicano. Dada la corrupción dentro de la Procuraduría General de Justicia y Procuraduría General de la República además de la establecida en los reclusorios, se concluyó que dicha pena de muerte no sería correctamente aplicada. La gente afectada sería la de escasos recursos económicos debido a que no pueden pagar en un sistema de “mordidas” para adelantar o salvar procesos penales. De esta manera se resaltó la importancia de la obra como un espacio de reflexión sobre la pena de muerte en México.

⁹⁴Cfr. con las entrevistas realizadas por la autora a Joaquín Morales, Georgina Flores y Ronaldo Monreal.

⁹⁵ Si bien esta función se presentó antes que el problema con el teatro *Silvia Pasquel* y las funciones a TELMEX, la menciono al final porque servirá como contraste en el análisis de público.

Por otro lado, *Dislexia Teatro* tenía contemplado hacer su propia distribución de carteles y se hicieron invitaciones tipo postal. En el anverso se da una ilustración del cartel de la obra y en el reverso los créditos, fecha y lugar de estreno. Resultó mucho más económica la distribución de carteles que la de invitación tipo postal por el tipo de papel.

Así mismo, el Centro Cultural Helénico tiene la obligación de anunciar la temporada de todas las obras, semana a semana en publicaciones como *Tiempo Libre* y periódicos de circulación nacional. Sin embargo no había tanta comunicación. “Había veces en que no salíamos anunciados sobre todo en la zona donde explican cada uno de los espectáculos”.⁹⁶

También se enfrentaron al problema del programa de mano. Este documento es, muchas veces, la prueba de existencia de una obra de teatro ya escenificada pues se distribuye entre público que la recomienda o es conservada por interesados en teatro. Al presentarse la diseñadora gráfica del grupo ante la diseñadora gráfica del Centro Cultural Helénico, ésta última no prestó la debida atención al diseño e impresión del programa de mano, por lo que se contaron con pocos durante la temporada. “Tenían bajo presupuesto y no tenían programas de mano, a veces sacaban copias fotostáticas y la calidad de las copias eran muy deficientes”⁹⁷.

El mismo Centro Cultural Helénico tiene un mecanismo de burocracia interna que dificulta la labor de los grupos de teatro. Es obligación tanto de los técnicos como de los diseñadores el trabajar para la compañía que se presente. Los técnicos desmontaban la escenografía de la obra del día anterior y colocaban la del día correspondiente poco antes de la función. Diseño Gráfico estaba encargada de supervisar la cartelera del Helénico y de elaborar los programas de mano. En ambos casos el director o el productor de la obra

⁹⁶ Entrevista a Joaquín Morales. 17 de enero del 2001. Cfr. nota 90.

⁹⁷ *Ibid.*

llegaron a pagar una cantidad para que no hubiera retrasos, y esto dependiendo del vínculo que se genere entre el creador y los técnicos.

b) Temporada en el teatro Silvia Pasquel.

Se realizó una labor de difusión de la temporada contratando una página en Internet y un espacio en *Tiempo Libre*, es decir, el teatro Silvia Pasquel no se hacía cargo de difundir el montaje. La inversión fue un recurso desperdiciado debido a los problemas que se presentaron en este foro.

c) Funciones en TELMEX

La difusión para estas funciones fue a cargo de la empresa TELMEX, quien, según las encuestas, envió la información de la obra por correo electrónico y por folletos de Bienestar Social para sus empleados. Dado que los trabajadores pueden llevar a sus familias, TELMEX proporciona boletos según los eventos que los empleados escojan.

d) Reclusorio Sur.

El hecho de presentar una función en el reclusorio es un trabajo de difusión, porque es dar a conocer entre los internos una obra que plantea los problemas de subsistir en una prisión. Es confrontar una realidad existente en una sociedad con un ambiente similar planteado en un texto teatral. Eva Montañó, al conocer la obra y la positiva reacción de los internos durante y después de la presentación de *La Corbata*, podría recomendarla en caso de que el grupo quiera representar la obra en otros reclusorios.

2) *Proceso ideológico.*

2.1) *Elaboración de imágenes en la obra.*

2.1.1) *Nivel Interno.*

A excepción del productor y actor, Joaquín Morales, los demás son egresados de la UNAM y trabajan dando clases de teatro y colaboran en otros proyectos teatrales.

Joaquín Morales es egresado de otra escuela de teatro a nivel licenciatura, el Centro Cultural Virginia Fábregas. Joaquín trabaja dando clases de inglés y colabora en proyectos de revistas y de teatro. Georgina Flores y Joaquín Morales son quienes comparten una visión de teatro similar, generando el grupo *Dislexia Teatro*. Por tanto, una preparación académica les ha permitido generar un espacio de actividad teatral donde se invitan a actores que tengan también un espacio para poder realizar obras de teatro de otras compañías.

Como una preocupación tanto de la directora como del productor es no hacer un teatro de baja calidad, se realizó una investigación del reclusorio para poder ambientar adecuadamente la puesta en escena, tanto a nivel actoral como a nivel escénico.

A nivel actoral se hicieron anotaciones de cómo era la relación entre los celadores y los internos: era una situación de poder en la que se prestaban las negociaciones.

Dado que existe una estrecha relación entre celador y preso, se planeó una preparación actoral homogénea para todos los actores a partir de la asesoría corporal que la directora y el productor tuvieron con las clases de eutonía⁹⁸.

El número de personajes y de actores corresponde, es decir no hay actores que representen dos papeles.

Los personajes son:

Kuzma

Oli

Condenado

Carcelero 1

Carcelero 2

Los ensayos constaron de cuatro partes:

⁹⁸ *Ibid.* "Eutonía es una técnica corporal que consiste en la concientización del cuerpo humano a partir de ejercicios de respiración entre otros procesos corporales".

·Entrenamiento. Ejercicios de relajación donde se reconocen como cuerpo de actores.

·Construcción de personajes. El actor camina como sí mismo para empezar a caminar según el personaje que va a representar.

·Ensayo con escenas de la obra. Repaso de texto con el personaje y marcaje de movimiento con la escenografía improvisada. Este espacio escénico fue determinado junto con la escenógrafa polaca Beata Nowicka.

·Repaso de escenas. Fijación de los movimientos ya marcados. Ante cualquier dificultad para algún movimiento en particular, se repasa o se propone otros movimientos.

En los vínculos entre director y actores, hubo problemas que llevaron a cambio de actores desde el inicio:

El primero era que el elenco que tenía pensada la directora no podía participar en la misma dado que tenían otros montajes en puerta.

El segundo ocurrió poco antes de integrarme a los ensayos⁹⁹. Un actor que representaba a Kuzma, manifestó ante el productor y la directora, una actitud prepotente dentro de los ensayos por lo que fue sacado del montaje. Esto hizo que se redujera el grupo de cuatro a tres actores (además del productor) y hubo cambio de papeles en la obra. Quien hacía de Condenado realizó el papel de Kuzma, quien hacía de Carcelero 2 hizo el papel de Condenado. El Carcelero 1 realizó el papel de ambos carceleros. Por tanto hubo un retraso en el proceso pues se tenían que memorizar otros papeles.

El tercer cambio de actores ocurrió durante la temporada de La Gruta. El actor que realizaba ambos carceleros empeoró en cada función. No entraba a tiempo a escena y golpeaba accidentalmente a los otros actores. Este último fue sustituido con dos actores:

⁹⁹Presenció los ensayos a partir de abril del 2000, dos meses antes del estreno en La Gruta.

Heberto García Robles y Sergio Honey Escandón que entraron a la función siguiente. Cada uno realizó el papel de carcelero 1 y carcelero 2.

Poco antes de inicio de la temporada en la Gruta, hubo problemas con la construcción de la escenografía. Esta estuvo lista una semana antes del estreno por lo que los actores tuvieron que acoplarse en ensayos exhaustivos a dicho espacio, totalmente distinto al improvisado en los ensayos. El acoplamiento al espacio escenográfico se dio durante la temporada.

Durante la temporada de la Gruta los actores ensayaron antes de cada función dado que los actores recién llegados no estaban integrados al proceso que llevó un año de entrenamiento. Esto no obstaculizó la fecha en que se tenía pensado el inicio de la temporada y no existieron problemas con los nuevos miembros.

La preparación homogénea del entrenamiento favoreció incluso a las condiciones físicas del actor. En los ensayos hubo comentarios de los actores sobre las mejoras de su condición corporal en la cotidianeidad, lo que les permitía diferenciar su forma de caminar como persona de la del personaje.

De esta manera se aprecia que el concepto de calidad se traduce en un proceso sistemático de entrenamiento que funcionó con los cambios de actores durante los ensayos. La duración de un año de entrenamiento -incluyendo los cambios de actores- se debió a que los integrantes y colaboradores de *Dislexia Teatro* son de una desahogada posición económica. Es decir, tenían claro que el proyecto no aportaría una ganancia económica inmediata, sino que era un trabajo de búsqueda en el que se invita al actor a participar en una propuesta actoral y escénica determinada.

2.1.2) Nivel Externo

La gente que colaboró en la musicalización, escenografía, vestuario e iluminación para la puesta en escena *La Corbata*, fueron contratadas para dichas actividades. Hubo, por lo tanto una división de trabajo entre profesionales de teatro con la que tanto la

directora y el productor contaron para sacar adelante el montaje, debido a que tenían los recursos financieros para realizarlo. Esto no significó que pudieran prestar atención únicamente al proceso de ensayos, dado que realizaron actividades de la producción ejecutiva. Ésta consistió en conseguir los materiales necesarios para la elaboración de música, vestuario, escenografía y utilería y establecer los enlaces necesarios para presentar la obra.

Por otro lado, durante la elaboración del proyecto, la directora y el productor se asesoraron en diversos aspectos de la creación escénica:

a) Comprensión del texto dramático.

Desde el inicio, y aún antes de los procesos de lectura de la obra realizaron una investigación en los reclusorios. En esta investigación averiguaron sobre la relación entre carceleros y presos y las dinámicas sociales que se generan en la cárcel. En este estudio encontraron que tanto el preso como el carcelero pertenecían a la misma clase social, por tanto se generaba una dinámica de autoritarismo, imposición de poder. Estos datos les clarificaron a la directora y al productor la relación entre Kuzma, Oli y los dos carceleros, además de que sirvió de contexto para establecer la historia del tercer personaje, el Condenado. La comprensión del texto dramático no sólo se basó en un análisis literario, sino en una investigación de campo. Este proceso es común dentro de la carrera de Literatura Dramática y Teatro. En las materias de dirección y de teorías dramáticas se le enseña al alumno a analizar la obra de teatro desde todos los ámbitos posibles. El acercamiento a ambientes reales, planteadas según la obra de teatro, permite que el director tenga más clara su visión de la puesta en escena, tanto a nivel actoral como escénico. Esto le sirve al director para acercarse al actor y transmitirle su propuesta teatral mediante los ejercicios adecuados.

b) Asesoría corporal.

Como entrenamiento el productor y la directora llevaron clases de eutonía durante el proceso de investigación mencionado. Estas clases consistieron en el reconocimiento

del cuerpo como parte de la construcción del personaje, pues el personaje camina de manera distinta al actor. El propósito es establecer las diferencias de movimiento entre actor y personajes para poder proyectar tanto la voz como las características peculiares del personaje en cuestión. Este entrenamiento formó parte de la actividad constante dentro del grupo.

2.2) *Elaboración ideológica realizada en otros textos*¹⁰⁰.

El montaje de *La Corbata* cuenta con 4 artículos de la obra que son los siguientes:

1) “*La corbata o la muerte a plazos*”, un dilema ético”, por Patricia Velázquez Yebra, periódico *El Universal*, (fuente sin fecha). Este artículo anuncia el estreno de la obra en el foro La Gruta del Centro Cultural Helénico. Hace comentarios sobre el tema que trata el texto de Janusz Krasinski, además de señalar algunos datos biográficos del autor. También recoge la opinión de la directora sobre la propuesta de la obra que consiste en que el público “al tomar una decisión a favor o en contra [de la pena de muerte] sea una decisión consciente”. Por último anota el comentario de los actores sobre el entrenamiento que tuvieron para el montaje.

2) “*La corbata o la muerte a plazos*”, por Alejandro Laborie Elías, publicado en www.skene.com.mx/cartelera, el 6 de junio del 2000, artículo incompleto enviado por fax. El articulista narra la anécdota de la obra señalándola como incongruente con respecto a la realidad pero que trata en tono de comedia sobre un tema importante: la pena de muerte. Critica a la dirección, señalando que no afina “todas las posibilidades del humor negro” siendo éste más explotado por los actores que por la propuesta escénica. Para Laborie Elías, los personajes son los que enriquecen el montaje, a excepción del carcelero.

¹⁰⁰En el caso de *Dislexia Teatro*, también se considera como elaboración ideológica en otros textos los cuestionarios aplicados al público.

3) “*Ambicioso teatro joven*”, por Luz Emilia Aguilar Zinzer, periódico *Reforma*, columna “Escenarios”, viernes 30 de junio del 2000. Este artículo da una anécdota de la obra comentando más sobre las características de los personajes. Da a conocer los datos del autor del texto dramático a partir de una entrevista con Georgina Flores y considera que la puesta en escena que se presenta en La Gruta está “en una temprana fase experimental. Describe a la escenografía y los vestuarios como limitados “a proporcionar economía y funcionalidad”. Con respecto a los actores dice que su aspecto físico corresponde a los personajes, sin embargo la dirección actuarial “queda en un trazo externo, limitado a un manojo de recursos, en un juego de tonalidades en contrapunto que no fragua [...] Es baja la proyección de energía, magra la elaboración de resonancias internas, de aliento vital a los gestos y voces [...] A la puesta en escena le falta la complejidad, la hondura que pide la obra. No se logra la tensión necesaria en la circunstancia que viven [los personajes]”. Por último señala que al grupo le falta experiencia para tratar una obra de gran dificultad.

4) “*La corbata*”, obra que aborda la realidad de las prisiones, hoy será representada para los internos del Reclusorio Sur”, por Maricruz Jiménez Flores, periódico *La Crónica de Hoy*, lunes 21 de agosto del 2000, sección Cultural. Este artículo menciona que la intención de Georgina Flores y Joaquín Morales al conformar el grupo *Dislexia Teatro*, es “de plantear las diversas perspectivas del fenómeno teatral en su quehacer escénico”. Señala que el tema de *La corbata* es una reflexión “sobre la deshumanización a partir de la vida de dos criminales condenados a muerte”. Menciona a Eva Montañó como la persona con la que se estableció contacto para representar la obra a internos del Reclusorio Sur en la Ciudad de México y quien señaló la importancia de presentar esta obra pues significa “la posibilidad de una transformación, a partir de una actividad creadora en el trasfondo deshumanizador de las prisiones”. Eva Montañó también menciona que hay “30 internos que montan sus propias obras” por lo que la presentación de *La corbata* da oportunidad de reinventarse y de encontrar un nexo fuera.

Da a conocer los comentarios de Georgina Flores y de Joaquín Morales sobre la obra de Janusz Krasinski como obra conmovedora y actual. Por último, el artículo menciona que la cantidad de internos en el Reclusorio Sur es reflejo de los problemas de sobrepoblación y de falta de atención en las prisiones.

De estos artículos, el segundo y el tercero critican el montaje durante su temporada en La Gruta, el primero anuncia su estreno en este teatro y el cuarto anuncia su presentación en el Reclusorio. Además de estos artículos, *Dislexia Teatro* contó con una recomendación del periódico *La Jornada* en un encabezado de la sección de espectáculos, mismo que no había sido solicitado por *Dislexia Teatro*.

Las dos críticas al montaje (artículos 2o. y 3o.) coinciden en que la propuesta de dirección no logra dar un tono de humor negro, sino de una comedia que trata un tema de suma importancia. Sin embargo, tienen opiniones distintas sobre la labor actoral. Para Laborie Elías, es la actuación la que da fuerza a la obra. Para Aguilar Zinser, la actuación es la que no termina de cuajar y no abarca la complejidad del texto. Georgina Flores comentó que este último artículo fue el que más le dijo sobre las fallas del montaje al ser la periodista más descriptiva en los detalles de la puesta en escena.

Es importante señalar que los cuatro artículos resaltan la fuerza del tema que trata la obra: la pena de muerte y la deshumanización de las prisiones y la manera en que es abordado en la puesta en escena. Dado que dos artículos (1o. y 4o.) anuncian la obra, sus comentarios son más a manera de invitación y a señalar la importancia del montaje. De las dos críticas, la de Aguilar Zinser fue muy descriptiva, lo que permite al lector tener un panorama más claro de la obra que puede presenciar a partir del criterio de la articulista.

VII Análisis de la labor de *Dislexia Teatro*.

Dislexia Teatro parte de un propósito que corresponde a una preocupación de actualidad: la posibilidad de que se implemente la pena de muerte en México. Para ello escoge la obra de un autor polaco que estuvo en campos de concentración durante la

última guerra mundial y que fue condenado (sin cumplir su sentencia) a la pena de muerte durante los primeros años del régimen comunista en su país, además, *La Corbata* fue escrita en los setenta, por lo que hablamos una obra ajena a la situación penal en México.

La manera de acercar este texto al público mexicano consiste en adaptar los nombres de los personajes y los diálogos a un caló español además de trabajar actitudes de cuerpo y de voz que remitan a gente de clase baja.

Por otra parte, Georgina Flores y Joaquín Morales conciben que su teatro es distinto al que se presenta en la mayoría de los espacios escénicos en México, el teatro comercial. Tienen tanto una preocupación estética como temática.

Señalan que el público al ser de clase media se identificaría con el personaje del Condenado, quien no corresponde a la clase social de Kuzma y Oli pues es un intelectual que realizaba labor de espionaje y es arrestado.

Es decir, esperan que el receptor se refleje con un personaje de su clase social (identificación con el Condenado por ser de clase media) en una circunstancia extrema. De esta manera reflexionaría en qué haría yo, receptor, en determinada circunstancia.

A continuación presento los resultados de los cuestionarios aplicados en la temporada de La Gruta y en las funciones en el Foro del Centro Cultural San Ángel.

a) La temporada en La Gruta:

El público de La Gruta, según la directora, es un público asiduo al teatro. Este espacio se caracteriza por presentar grupos con montajes propositivos o directores jóvenes que están gestando una trayectoria teatral en este espacio. Por lo tanto, quienes asisten a La Gruta están a la expectativa de gente nueva dentro del teatro .

El cuestionario aplicado al público asistente para este trabajo es el siguiente:

Edad _____ Sexo _____ Profesión _____

1. ¿Qué características tiene la relación entre los dos personajes principales (Kuzma y Oli)?
2. ¿Cómo influye el Condenado en esta relación?
3. ¿Qué papel juega la pena de muerte en la relación de todos los personajes?
4. ¿Consideras que la violencia es justificable dentro de la obra?
5. ¿Consideró convincente el desempeño de los actores?

Este cuestionario se diseñó a partir de las preocupaciones de la directora Georgina Flores: que el público percibiera la violencia, la pena de muerte y el encierro de la obra a partir de la identificación del espectador de clase media con el personaje del Condenado, quien es un intelectual. De esta manera las preguntas versan sobre la relación de los personajes (preguntas 1 y 2), la pena de muerte (pregunta 3), la violencia (4) y el desempeño actoral. Esta última se debió a que los integrantes de *Dislexia Teatro* pretenden hacer un teatro de calidad, por lo que la pregunta es para detectar la verosimilitud de los actores con respecto a lo planteado en la obra.

El cuestionario se diseñó lo más sintético posible debido a un factor imposible de controlar: tiempo y disponibilidad del espectador. Es muy difícil que el público asistente al teatro en el Distrito Federal se haga un espacio para contestar un cuestionario después de presenciar la obra. Las distancias que deben cubrirse entre el lugar de residencia y el lugar de esparcimiento son grandes.

Por otra parte la duración de la obra es de 120 minutos y la función en La Gruta inicia a las 19 horas. A excepción del estreno, en el resto de la temporada el jefe de foro solicitaba la salida del público para desmontar el escenario, actividad que siempre realizan al día siguiente.

Es decir, no se podía retener más de 10 minutos a la gente para resolver un cuestionario más exhaustivo. De esta manera las preguntas se diseñaron para respuestas cortas que arrojaran datos sobre la percepción general del público acerca de la obra. Las estadísticas del público asistente se puede ver en los cuadros de las dos siguientes páginas.

El público contestó el cuestionario de la siguiente manera:

La respuesta de la pregunta 1 fue que la relación entre los dos personajes principales es de dependencia.

La respuesta a la 2, fue que conciben al Condenado como a) detonante para la acción, b) genera imaginación de posibles salidas por su situación, c) personaje que acerca la obra al clímax, d) genera expectativas de salvación.

Con respecto a la pregunta 3, la pena de muerte es a) una amenaza constante pues es lo que piensan en todo momento, b) es el problema que mueve a los dos personajes principales a tener esa forma de vida en la prisión (se atribuyen asesinatos para prolongar su proceso legal)

90 personas consideraron que la violencia era justificable dentro de la obra, 5 contestaron que no.

93 personas consideraron convincente el desempeño de los actores, 2 personas contestaron que el papel de Kuzma estuvo mal desempeñado y que el personaje les resultó ingenuo.

Se aprecia que el público no se identificó con el condenado, consideraron justificada la violencia dentro de la obra, detectaron la relación de dependencia entre los

Cuadro 3. Profesiones registradas en los cuestionarios realizados en las funciones de el Foro La Gruta del centro Cultural Helénico.

Profesionistas	hombres	mujeres	Total
Abogados		4	4
Químicos		4	4
Enfermeras		3	3
Economistas	1		1
Médicos	2		2
Ingenieros	1		1
Total	4	11	15

dos presos, que la pena de muerte resulta una situación tensa entre los personajes y sintieron convincente el trabajo actoral.

De esto puede derivarse que el propósito estético, el trabajo de calidad sí se logro, sin embargo, el propósito temático no pudo cumplirse. Es decir, la obra no induce a la reflexión de la pena de muerte, al contrario, esa situación es vista como una circunstancia apremiante dentro del contexto de la obra, además de que no se identificaron con el personaje del Condenado. La situación que plantea *La Corbata* es ajena a la realidad social en la que vive el público asistente de La Gruta, por tanto se percibe una sátira sobre la relación entre los presos en vez de una crítica al sistema penitenciario. Es decir, no se logra que la puesta en escena sea una metáfora de la soledad y el encierro para el público asistente, sino una visión cómica de la prisión con un final inesperado.

La percepción de la directora sobre la temporada fue:

Nivel actoral:

“Siento que lo que habíamos logrado con el entrenamiento , que era una disciplina y un ritmo de trabajo, se perdió y esto deterioró la actuación porque ya en las funciones ellos dieron por hecho que ya no necesitaban entrenar”.¹⁰¹ De los actores, señala, el único que conservó en el entrenamiento a nivel personal y logró el nivel que quería era Sergio Rodríguez, quien interpretaba al Condenado.

Debido a que hubo cambio de actores con los Carceleros, fue difícil mantener el nivel, aunque uno de ellos (Heberto, Carcelero 1) tenía su entrenamiento personal. Apunta que deterioró el trabajo el hecho de no seguir con la temporada tanto en La Gruta como en el teatro Silvia Pasquel pero sintió avances en otros sentidos: “mayor comprensión del

¹⁰¹ Entrevista con Georgina Flores, 12 de enero del 2001. Cfr. nota 92

texto, mayor relación entre ellos, mejor ritmo. Cortamos un cacho de la obra y eso hizo que el público entendiera más.”¹⁰²

Nivel de público:

“Yo lo vi bien, cosa que a mí me sorprendió mucho porque yo pensé que no les iba a gustar pero creo que la aceptación fue buena. Los comentarios de la gente ajena a mí como directora y que habían visto la obra eran buenos comentarios, creo que el público la recibió bien y recomendaba el trabajo.”¹⁰³

Considera que los objetivos que se establecieron para la temporada se cumplieron a nivel de resultado del trabajo, y sobrepasaron el nivel que ella esperaba en cuestión de difusión, aceptación del público y apoyo de instituciones. Sin embargo, a nivel de producción no hubo tales logros, es decir, recuperar lo invertido.

Para Joaquín Morales, su percepción como productor de la temporada de *Dislexia Teatro* fue que no llenó expectativas económicas debido a que eran funciones de un día a la semana. El cambio de día de función, afectó directamente en la nómina de actores, pues él y la directora tuvieron que poner de su dinero para cubrirla. Se invirtió un total de 100 mil pesos y se recuperaron hasta el momento 13 mil, teniendo un déficit de 87 mil pesos.

Su objetivo como productor era “mantener la nómina de los actores, yo ya tenía idea de que una temporada no repone la inversión y ya estaba preparado para tener esa pérdida [...] casi se logró que la nómina de los actores estuviera cubierta [...]”¹⁰⁴ Para lograr esto “no se cubrió mi nómina como productor ni como actor ni se cubrió la nómina de Georgina como directora”¹⁰⁵.

¹⁰² *Ibid*

¹⁰³ *Ibid*

¹⁰⁴ Entrevista con Joaquín Morales, 17 de enero del 2001. Cfr. nota 90

¹⁰⁵ *Ibid*.

Por otra parte, los problemas a los que se enfrentó en el Helénico fue a la poca atención que tuvo ese centro cultural en cuanto a la difusión. Sin embargo, al presentarse la situación con el teatro Silvia Pasquel, se percató de que ese espacio funcionaba peor que uno de gobierno: “las dependencias de gobierno tienen sus problemas pero tienen su forma de trabajar y funcionan de alguna manera.”¹⁰⁶

Como actor, Joaquín Morales señala: “creo que mantuvimos un nivel de calidad en el trabajo, todos los actores teníamos cierto nivel, había una propuesta escénica y de dirección muy concreta, a lo mejor como compañía necesitamos madurar, embonar mucho mejor, trabajar en nuestros conceptos”¹⁰⁷.

Comenta que llegó con mucha disposición al inicio de la temporada, y conforme fue avanzando ésta, el desgaste laboral fue mayor y disminuyó al final de la temporada. Esto lo atribuyó por los distintos trabajos que tenía que cubrir para *Dislexia Teatro*:

a) Como productor tenía que cubrir la nómina de los actores, calcular los costos de utilería que se necesitaban para cada función y conseguir lo que faltara.

b) Al existir la poca difusión por parte del Helénico para el montaje, tenía que encargarse de promocionar la obra en *Tiempo Libre* y ver, junto con la directora la posibilidad de llevar el montaje a otros teatros o vender las funciones.

c) Como actor, a pesar del desgaste físico de las dos actividades anteriores, “tienes que luchar contra la mecanización”, es decir, no actuar sin un proceso emotivo ni contestar automáticamente los diálogos.

Joaquín Morales declara que la difusión y la producción de una obra es “un trabajo que en compañías extranjeras lo realizan distribuidos en 20 o más personas cuando en México lo llegan a realizar dos y sin paga”.¹⁰⁸ Su rol de actor se vio afectado por su

106 *Ibid*

107 *Ibid*

108 *Ibid*

trabajo como productor. Tanto física como financieramente el proceso de difundir y producir y actuar en la obra, resulta un desgaste que no llega a ser retribuido.

Joaquín percibió tres reacciones del público de La Gruta:

- gente que se carcajeaba
- gente que no se atrevía a reír
- gente que hacía ambas cosas por el contenido de la obra.

Hubo un comentario de que “la situación es chistosa pero el tema de la pena de muerte no es de risa”¹⁰⁹ por lo que, considera, se causaba cierto conflicto en el público.

Ronaldo Monreal, quien representa a Kuzma percibió su trabajo actoral en La Gruta como variado, sintiendo que el peso de la obra recaía sobre él, debido a que tenía que medir sus reacciones y estímulos para que Joaquín respondiera en determinado nivel actoral. Sintió que con la temporada de La Gruta hubo mayor comunicación entre los miembros del grupo.

b) Las funciones vendidas a TELMEX, Foro del Centro Cultural San Ángel.

El público en el Foro San Ángel eran familiares o amigos de empleados de TELMEX, quienes reciben boletos de Bienestar Social cada mes. A este público se le dio un cuestionario modificado debido a que no se incluyeron anteriormente preguntas sobre su frecuencia de asistencia al teatro. Este último dato permite darnos cuenta si el público asistente está acostumbrado a una puesta en escena. Las preguntas fueron las siguientes:

Edad _____ Sexo _____ Profesión _____
 Ingreso económico mensual _____ Medio por el cuál se entero de la obra _____
 ¿Va con frecuencia al teatro? _____

¹⁰⁹ *Ibid*

- 1.- ¿Qué características tiene la relación entre los dos personajes principales (Kuzma y Oli)
- 2.- ¿Cómo influye el Condenado en esta relación?
- 3.- ¿Qué papel juega la pena de muerte en la relación de todos los personajes?
- 4.- ¿Consideras que la violencia es justificable dentro de la obra?
- 5.- ¿Consideró convincente el desempeño de los actores?
- 6.- De haber visto la obra en el Foro La Gruta ¿notó alguna mejoría en el trabajo en general?

Las estadísticas del público asistente puede apreciarse en los cuadros de las siguientes dos páginas.

El ingreso promedio se sacó a partir del total de quienes contestaron este rubro. Respondieron 51 (27 mujeres, 24 hombres), es decir 10 profesionistas no señalaron sus ingresos. La media fue mujeres: \$6000, y para hombres: \$7.833. En total el promedio fue de \$ 6, 910 mensuales.

El medio por el que se enteraron de la obra fue en su mayoría por TELMEX, 70 personas se enteraron por sus medios informativos, folletos, comunicados, correo electrónico e invitaciones. 15 personas fueron invitadas por familiar, 10 por amigos, 3 recibieron invitación de la directora o del productor de la obra y 11 no contestaron.

Respuestas:

A diferencia de los cuestionarios aplicados a la temporada en La Gruta, las respuestas del público que asistió al Foro del Centro Cultural San Ángel no fueron tan homogéneas. Hubo mayor variedad, incluso respuestas muy individuales:

Pregunta: ¿qué características tiene la relación entre los dos personajes principales (Kuzma y Oli)?

Cuadro 4. Totalidad de cuestionarios resueltos y no resueltos en el foro Cultural San Ángel (Funciones vendidas a TELMEX)

	Cuestionarios contestados	No contestados	Total
1ª función	38	37	75
2ª función	32	46	78
3ª función	40	30	70
Total	110	113	223

Cuadro 5. Número de Asistentes, edad* y profesión a partir de los cuestionarios resueltos en el Foro Cultural San Angel (3 funciones)

Ocupación	hombres	mujeres	Total
Profesionistas **	18	16	34
Estudiantes	7	18	25
Actores	1	1	2
Amas de casa		12	12
Maestros	2	2	4
Pensionados		3	3
Empleados	6	9	15
Técnicos	3		3
Secretarías		3	3
No contestaron	3	5	8
Total	40	69	109

*La edad promedio del público que contestó el cuestionario es de 30 años

**Profesiones no relacionadas con la actividad teatral

Cuadro 6. Profesiones registradas en los cuestionarios realizados en el Centro Cultural San Ángel

Profesión	hombres	mujeres	Total
Contadores	2	5	7
Psicólogos		3	3
Lic. en admon.	1	2	3
Comunicólogos	1	1	2
Pedagogos		1	1
Médicos	2	1	3
Ingenieros	7		7
Lic. en filosofía	1		2
Abogados	1	2	3
Lic en computación	1		1
Diseñador	1	1	1
Lic. en informática	1		1
Total	18	16	34

Una persona que no anotó sus datos en el cuestionario respondió: complicidad, lealtad y encierro, para los demás cuestionarios las respuestas fueron las siguientes: a) Poder y debilidad. Una agregó sin eliminar unión y amistad común en la sociedad, b) cómplices y perseguidos, c) era una relación de miedo, d) eran condenados a muerte, e) eran amigos y compañeros de celda, f) son asesinos, g) tenían miedo a la horca o a la muerte, h) querían aumentar su plazo de vida, i) era una relación de desesperación, uno agregó que era por vivir en una sociedad injusta, j) era una relación de mando y obediencia, k) eran inadaptados, l) eran inseguros y temerosos, m) se protegían con la muerte, n) era una relación sadomasoquista, ñ) eran el Gordo y el Flaco, o) imponer la voluntad uno sobre otro, p) desesperación por la libertad, q) psicóticos encerrados en sí mismos, r) hermoso retrato de sobrevivencia y amistad, s) Kuzma es el jefe supersticioso, manipulado por Oli por lo sobrenatural, t) era una relación de abuso, sumisión, maltrato agresivo, uno agregó que era por rencor a la sociedad. Sólo 8 contestaron que era de dependencia, 7 personas no contestaron.

Pregunta: ¿Cómo influye el condenado en esta relación?

La persona desconocida respondió que uno puede elegir su destino.

Mujeres y hombres respondieron: a) Los descubre y confronta, les rompe los esquemas, los hace aceptar la consecuencia de sus actos, b) positivamente, los hace pensar, reflexionar o da pautas para otros planes, c) da, ánimos, esperanza, los fortalece, d) los aterroriza, los altera, los distrae, trae desesperanza, e) se identifican los tres, trae unión, los tranquiliza y centra f) Influyente como víctima y victimarios, g) Es punto central de la relación, h) da falsas ilusiones, esperanzas vanas, i) alternativa de conservar la vida, j) complica la relación, k) influye en su ignorancia, l) altera el orden por sus ideas: es cordial, m) da más dependencia, n) es una influencia psicológica, ñ) es su condenación, o) da mayor sentido de rebeldía, p) los separa, r) lo utilizan Kuzma y Oli. 2 personas

respondieron que era inteligente y educado, uno que era cordial. 17 no contestaron y una persona respondió que no sabe.

Pregunta: ¿Qué papel juega la muerte en la relación de todos los personajes?

La persona desconocida respondió que da una relación de marginación y sobrevivencia.

Mujeres y hombres respondieron a) saca a flote la conciencia b) terror, miedo: c) con ella tratan de estar más tiempo, c) Desesperación, buscan la libertad, d) la condena modifica su comportamiento, e) castigo a sus pecados, f) sufrimiento, g) es algo que no aceptan, f) es fundamental, e importante en la situación, es motivo para acciones y actitudes, g) la pena de muerte es un castigo, resultado de la desigualdad social, h) angustia, ansiedad, locura, desesperación: i) es un aliciente, da unión, j) tormentosa espera, paso final, resignación k) trámite burocrático, l) se identifican con la muerte, m) amor hacia la vida, temor hacia la muerte, n) para el Condenado es un escape, para Kuzma y Oli, algo que deben evitar, ñ) en Kuzma, cualquier día es importante, Oli acepta su realidad, el condenado la acepta, es el destino de los tres, o) indeseable y penoso, p) era ambicionada, q) cambia de caracteres drásticamente, r) escape físico y psicológico, s) es algo con lo que se sienten identificados, t): 1Es una violencia hipócrita: u) incertidumbre. 14 personas no contestaron y 1 respondió que no sabe.

Pregunta: ¿Considera que la violencia es justificable dentro de la obra?

La persona desconocida respondió que aplicar la pena de muerte es violento.

80 personas consideraron que la violencia sí era justificable dentro de la obra, de éstas, una mujer contestó que así ocurre en la realidad y que la obra debe reflejarla. 12 personas consideraron que no era justificable (7 eran mujeres, 5 hombres), 3 mujeres contestaron que estábamos tan acostumbrados a la violencia que parece normal, 1 mujer no vio violencia y 1 mujer consideró que la violencia fue exagerada. 12 personas no

contestaron. Esto señala que las mujeres no se limitaron a responder con monosílabos y los hombres sí. Aunque sean 6 mujeres las que respondieron con más palabras, esto puede señalar que ellas prestaron más atención que los hombres con respecto a la situación de violencia planteada en la obra.

Pregunta: ¿Considera convincente el desempeño de los actores?

La persona desconocida respondió que sí.

91 personas respondieron que sí. De éstas, la actriz hace comentarios particulares sobre los actores, dos mencionan que debe haber más diálogo para los carceleros y uno que el segundo carcelero debe ser más convincente. 4 respondieron que más o menos, de éstos uno comenta que hubo muchos absurdos e innecesarios oscuros. 1 persona contestó que no y 13 no contestaron.

Pregunta: ¿De haberla visto la obra en el Foro La Gruta ¿notó alguna mejoría en el trabajo en general?

La persona desconocida no contestó.

61 personas no contestaron, 37 personas señalan no haberla visto, 8 personas dijeron no conocer el foro. 3 personas dijeron que sí la vieron, de ellas una indica que la obra ganó ritmo.

El público de TELMEX tuvo respuestas que denotan una apreciación más particular del montaje en sí. Un ejemplo que me llamó la atención fue la respuesta “Kuzma es el jefe supersticioso, manipulado por Oli por lo sobrenatural” sobre la relación entre los dos presos. Todas las demás respuestas apuntaban a una complicidad o a un abuso de poder, y en ésta quien era manipulado era Kuzma y por algo que en la obra sucede un momento. Lo sobrenatural fue un acto de desesperación de los personajes por conseguir un cuerpo para seguir siendo juzgados. Invocan a un asesinado para averiguar el paradero de su cuerpo, pero nunca más se manifiesta esta cuestión a lo largo de la obra.

Esto quiere decir que este espectador le llamó eso en particular del montaje. A diferencia del público de La Gruta pocas personas fueron las que clasificaron la relación de Kuzma y Oli como de dependencia, sino más bien una relación de poder y sumisión basada en el miedo y en el encierro.

Con respecto al Condenado fueron pocas las personas que dijeron características de él que se referían a una persona distinta a Kuzma y a Oli, y lo ubican como una persona educada e inteligente. Nuevamente no hubo una identificación con este personaje que la directora ubica como de la clase media. La influencia de El Condenado en los presos tuvo varias lecturas. En tanto que el público de La Gruta lo concibió únicamente como un detonante de la acción y un personaje que da esperanzas, el público de TELMEX llegó a concebirlo de varias maneras. El Condenado es una persona que: a) aterroriza, b) causa unión entre los tres, c) da esperanza, d) confronta a los presos con su realidad, e) es utilizada por Kuzma y Oli para sus fines. Por tanto, describen más a este personaje en cuanto a su gama de posibilidades de relación con Kuzma y Oli y su presencia en la cárcel es considerada tanto detonante de acción como clímax de la obra.

Con respecto al papel que juega la muerte se vinculó más a ésta con el terror y el miedo que causa en los presos, siendo un aspecto fundamental en la situación.

Si bien se consideró justificable la violencia en la obra, fueron las mujeres quienes comentaron más al respecto e incluso llama la atención la respuesta “no vi violencia en la obra”. Esto puede significar la identificación de situaciones violentas de la vida cotidiana con la vida en la cárcel, que era un objetivo de la directora. Muy pocas personas establecieron esta conexión. Sólo una persona no consideró convincente el trabajo de los actores y tres personas de 110 encuestadas vieron la obra en el foro La Gruta. Esto se debió a que eran funciones vendidas a una institución en particular quienes, como se vio anteriormente, más de la mitad no es asidua al teatro.

Con respecto al público, la directora sintió que la gente “no se esperaba la obra de *La Corbata* y el recibimiento fue un poquito frío, de hecho al final hubo gentes quienes decían que no habían entendido nada, el público fue algo ajeno”¹¹⁰.

Joaquín Morales señala al respecto: “creo que el público reaccionó bien, pero no podría decir que fueron las mejores funciones ni el mejor público: de las tres funciones que dimos la primera fue la mejor donde hubo una mayor respuesta del público”¹¹¹.

c) La función en el Reclusorio Sur

Aquí no fue posible aplicar las encuestas debido a que me enteré de la función tiempo después. Sin embargo los testimonios de los integrantes de *Dislexia Teatro* señalan que esta función tuvo particularidades que no hubo en funciones posteriores. En primer lugar estuvo la reacción de los actores al enterarse de esta función, que fue particularmente de miedo. El público de una prisión es difícil, debido a que no tienen miramientos con lo que se les presenta de fuera y se presenta una tensión en los actores: los presos los recibieron con albrures y los actores se asustaron más.

En segundo lugar, las expectativas de la directora sobre cómo iban a reaccionar los presos acerca de una obra que hablaba de ellos eran de que ellos se sintieran ridiculizados o agredidos. Sin embargo no sólo tuvo aceptación por parte de los presos, sino que “el sentido de las cosas tomaron su valor total”¹¹², es decir, los valores que hay en una prisión, planteadas por el texto adquirieron una dimensión real al ser presentadas ante un público que vivía esa cotidianeidad.

Las reacciones del público del reclusorio mostraban que el texto estaba planteado para un buen manejo del espectador, sobre todo para un público que ha vivido circunstancias como las que plantea la obra. Ahora bien, el público que asistió no estaba formado por criminales peligrosos. “Al auditorio llevan a ciertos sectores [...] llevan a los

¹¹⁰Entrevista a Georgina Flores, 12 de enero del 2001. Cfr. nota 92.

¹¹¹Entrevista a Joaquín Morales, 17 de enero del 2001. Cfr. nota 90

¹¹²Entrevista a Georgina Flores, 12 de enero del 2001. Cfr. nota 92

viejitos, a los raterillos, a los más tranquilos”¹¹³, de hecho hubo una comprensión total de que eran actores. La convivencia de los presos con los custodios hizo que el reo se identificara con el vínculo que hay entre los presos y los carceleros de la obra. Reaccionaron ante la moneda que el Condenado da al carcelero, y sobre todo aplaudieron cuando el primer carcelero es asesinado.

Otro factor importante para que el montaje se diera en estas condiciones, era que el Reclusorio ya contaba con un auditorio estrenado un mes antes de la función. El Reclusorio puso la mudanza y contaba con sus técnicos que ayudaron en el montaje. Es decir, existe ya una infraestructura y una organización laboral para que se dé un montaje tanto del exterior como los realizados por los internos.

Después de este montaje hubo reacciones positivas tanto del grupo como de los reos. Eva Montaña comentó a la directora que “días después los reos hablaban de los personajes y la identificación con los personajes, recordaban la obra y hablaban del final.”¹¹⁴ Es decir, resultó ser positivo el pronóstico que Eva Montaña declaró en el artículo de Maricruz Jiménez Flores, en cuanto a una transformación positiva en la conducta de los reos. Por otra parte las actividades culturales dadas a los internos influyen en periodos difíciles. “[...] en esta navidad que es una época donde hay suicidios o depresiones vieron [los coordinadores de eventos culturales] que estaban más aliviados [...] tienen mejor ánimo al ver gente externa y el llegar a presentarles cosas les hace sentir que no son rechazados por el mundo externo y les da más deseos de salir y acoplarse”¹¹⁵.

Los actores, a nivel profesional, se confrontaron con el personaje que representaban. Los que representaban a los carceleros conocieron custodios reales; el que representaba al Condenado encontró que había uno entre el público que tenía mucho parecido con su personaje, por lo que había un referente real, no era un personaje basado

¹¹³*Ibid*

¹¹⁴*Ibid*

¹¹⁵*Ibid*

en una ficción, el vínculo de los reos y los custodios fue notorio en las escenas de los carceleros.

Para el productor Joaquín Morales, un buen público es aquél que reacciona al trabajo, si no le gusta la función se retira, no aplaude por compromiso. El mal público es aquél “que piensa que ir al teatro es tener como un estrato social, que [...] uno debe estar callado, bien sentado y aplaudir al final”¹¹⁶. De aquí que haya concebido al público del Reclusorio como el mejor, debido a que “los presos no tienen nada que perder ni tienen que quedar bien con nadie, si algo no les gusta lo abuchean y se van y si algo les gusta participan y se quedan, yo creo que es un buen lugar para probar un espectáculo”¹¹⁷.

Se mencionó anteriormente que la función del reclusorio es un referente de la temporada en La Gruta y las funciones en el foro San Ángel. Los presos reaccionaron más a los estímulos visuales de la obra e incluso ellos era referentes reales de los personajes. El Condenado que podría ser una persona ajena a una prisión existía incluso entre el público del reclusorio.

De alguna manera, los objetivos de la directora en cuanto a manejar las reacciones del público en el montaje, el manejar el aspecto trágico y cómico de una situación como la pena de muerte a partir de una “mexicanización” de una obra polaca, se cumplieron en esta función en particular. La gente del Foro San Ángel llegó a no reaccionar en determinadas escenas, y el de La Gruta se reían por los chistes en sí, más que por la situación. En lo personal sentí que las reacciones de los reos tenían que ver con lo que la directora esperaba del público en los teatros mencionados, sin embargo, al preguntarle si

¹¹⁶ Entrevista a Joaquín Morales. 17 de enero del 2001. Cfr. nota 90

¹¹⁷ *Ibid.*

la reacción de este público fue la que se esperaba de la gente que asistió en La Gruta respondió “no, yo era consciente de que era un público distinto”¹¹⁸.

Lo que sí es notorio es que asistieron 223 personas en un fin de semana (tres funciones) en el Foro San Ángel, en tanto que en la temporada en La Gruta (cinco funciones) fueron un total de 190 espectadores. Por tanto, a una compañía de teatro le conviene el sistema de funciones vendidas que una temporada debido a que cubre mayor número de localidades. Sin embargo, es difícil conseguir funciones vendidas de manera continua, pues las necesidades culturales de una institución (por ejemplo los planes de estudio no necesita que el alumno vea obras de teatro, el periodo vacacional no coincide con las temporadas) no corresponden a los tiempos y necesidades de un grupo teatral.

VIII. Conclusiones.

Como se mencionó con anterioridad, este trabajo ha sido un experimento de una aplicación de un método a una realidad social llamada teatro independiente, por lo que las conclusiones las doy a conocer en dos puntos:

1) El modelo de García Canclini.

La aplicación del modelo de García Canclini hacia el campo artístico del teatro independiente ha permitido organizar el material de trabajo reunido durante la investigación de campo, aunque no permite realizar un acercamiento a la recepción del público, debido a que es imposible mediante encuestas cuantificar y cualificar el acto de recepción en el público. Por tanto hay que comprender que una representación siempre produce en el público efectos diversos y no es posible abarcar un total de datos¹¹⁹

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Los estudios de público teatral ya han sido aplicados en países de Europa sin mucho éxito, como se aprecia en el artículo de Patrice Pavis. “Producción y recepción en el teatro: la concretización del texto

Es decir, que a nivel estructural el modelo de Canclini resulta funcional pues divide la conceptualización de la obra de teatro en su modo de producción y a su vez la distingue del contexto donde se produce.

Esto resulta útil sobre todo con un campo artístico que tiene una jerarquización de trabajo que resulta también difícil de cuantificar y cualificar. En el análisis del grupo *Cuatro en Espiral* se demuestra que un proceso ideológico incompleto genera dificultades para la organización material del proyecto. La creación colectiva para un montaje resulta complejo pues no pueden concenzarse todas las propuestas. Se necesita de un coordinador o un director que tome decisiones para poder estructurar el montaje.

Ahora bien, un proceso ideológico que tenga claros sus objetivos de montaje y logre una concreción de su organización material durante la temporada no es garantía de que el público reciba claramente la propuesta de dirección. Con el montaje de *La Corbata* del grupo *Dislexia Teatro* fueron pocos los miembros del público de La Gruta y del Foro San Ángel (4 personas de 205 espectadores) quienes ubicaron la pena de muerte y la relación de los reos como un reflejo de la violencia social, y que el teatro debe de tratarla. El único público que reaccionó a los elementos propuestos por la directora era el formado por los reos del Reclusorio Sur, es decir, una *realidad social* mexicana era representada por una *situación dramática* planteada por un autor extranjero con una problemática aún no existente en México: la pena de muerte.

A nivel financiero, la temporada de La Gruta para *Dislexia Teatro* es característico de un teatro independiente: resultaron con un déficit del 87% en una inversión que no contó con el apoyo económico de instituciones culturales. Esta experiencia modificó la concepción de teatro independiente para el director y la productora de *Dislexia Teatro*¹²⁰:

dramático y espectacular” en *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología: El público*, Año 5, Nos. 23-25, Enero 1998, p. 4-25.

¹²⁰ Entrevista a Georgina Flores, 12 de enero del 2001 y entrevista a Joaquín Morales, 17 de enero del 2001. Cfr. notas 90 y 92

Georgina Flores señala que es muy importante toda la parte de mercadotecnia y de gestiones para la realización de un proyecto teatral con calidad. A nivel de producción, el invertir en los espacios teatrales lo considera como un aspecto más profesional en la elaboración de los montajes y es la manera de ir siendo reconocidos como grupo.

Joaquín Morales comenta que el teatro independiente lo está viendo ahora como una idea de empresa en la que se tiene que cuidar mucho la cuestión artística. Para mantener ésta hay que pensar en términos empresariales para sostener financieramente al grupo, es decir *Dislexia Teatro* funcionaría entonces como empresa de teatro. La independencia dentro del mercado artístico al parecer radica “en la elección del material que se quiere montar, el proyecto es tuyo y no es impuesto por ninguna institución y la finalidad artística es totalmente tuya.”¹²¹

2) Los objetivos del teatro independiente y la vigencia de esta categoría en la actualidad.

Si, como menciona Joaquín Morales, concebimos a un grupo de teatro independiente como una pequeña empresa para montar obras de teatro no impuestas por alguna institución, se hablaría más del teatro independiente como una asociación formada por profesionales de teatro con objetivos particulares que como creadores independientes

Podemos apreciar, por tanto que la vinculación económica entre el grupo de teatro independiente con un mercado teatral y cultural puede modificar el concepto que tenían sus integrantes sobre el sector teatral independiente antes de emprender sus proyectos. Es decir, el modo de producción en el teatro, cambia las relaciones sociales dentro del grupo así como el concepto del producto artístico. Esto se debe particularmente a las dificultades económicas a las que el grupo se enfrenta de su proceso ideológico y su organización material. De esta manera la categoría de teatro independiente gestado en los años setenta

¹²¹ *Ibid.*

cambia al enfrentarse a una *realidad social* conformada por mercado artístico y el consumo cultural.

Por ello considero que dicha categoría es, en la actualidad una autodenominación de los integrantes de grupos teatrales que no están en el mercado cultural. Esta autodenominación tiene que ver más con la finalidad artística y el trabajo que se genera al interior del grupo que con la vinculación con las instituciones para sacar adelante los montajes. Puede identificarse así al teatro independiente como una movilización artística particular de los años sesenta y setenta, es decir, es un periodo históricamente definido aunque los grupos que existieron entonces no hayan cumplido totalmente con sus objetivos.

Sin embargo, ¿cómo denominar entonces a los grupos de teatro que buscan su apertura y permanencia en el mercado artístico en el Distrito Federal?

Mario Mejía Herrera señala que el rumbo de las artes escénicas a finales de siglo está determinado por el aspecto organizativo de las compañías artísticas y con la revaloración del destinatario de la obra que es el público¹²². Es decir, tener claro como grupo artístico cómo y a quién dirigirse mediante la autogestión que consiste en “una forma de desarrollar las actividades artísticas mediante la elección autónoma de prioridades, intereses y contenidos de acciones y proyectos. Conlleva a la apertura de nuevos espacios y a la diversificación de la oferta cultural”¹²³. Esto coincide con la definición de Lucina Jiménez del circuito civil de las artes escénicas:

[Es el] sostenido por agrupaciones de artistas o compañías conformadas como asociaciones civiles, e incluso empresas o bien por grupos de promotores, dramaturgos directores y actores de teatro que buscan opciones nuevas para

¹²² Mejía Herrera *Op. Cit.* p. 105.

¹²³ *Ibid.*, *Apud.* Rosales Ayala Héctor. Coord. Cultura Sociedad Civil y Proyectos Culturales en México. CNCA-UNAM.México 1994. p. 26.

encontrarse con el público ante el agotamiento de los modelos público y privado. [...] Varias de estas propuestas abarcan no sólo la producción y difusión sino que parten del trabajo de formación actoral para involucrarse en el proceso total de la creación. En sus proyectos de formación expresan entonces su concepción del arte teatral y exploran sus posibilidades a través de distintas metodologías. [...] Este circuito se caracteriza más por su carácter híbrido, pues se subraya más por la mezcla y la diversidad de las propuestas [artísticas y de financiamiento] que encierra que por la adopción de un modelo o fórmulas únicas.¹²⁴

También menciona que este circuito trata de hacer teatro con sentido artístico, asumiendo el riesgo económico en taquilla pues intentan tratar de vivir de su propio trabajo. Así mismo este circuito se caracteriza por tratar de tener espacios propios: ya sean teatros convencionales, teatros bar, teatros café en donde junto con el consumo de alimentos y bebidas se ofrece una representación escénica. Menciona como pertenecientes a este circuito a la siguientes asociaciones civiles: Don Giovanni, Casa del Teatro, Teatro de Papel, Centro de Arte Dramático (CADAC).

Es decir, la autogestión generó una alternativa para el desarrollo de proyectos teatrales propio bajo el concepto jurídico de asociación civil, donde el papel del Estado todavía es muy importante para el teatro pues es el que administra muchos de los espacios importantes en el Distrito Federal.

Sin embargo el término de asociación civil no incluye a los grupos teatrales carentes de un espacio propio para presentar sus proyectos y que buscan financiamiento para concretar sus montajes, como lo son *Cuatro en Espiral* y *Dislexia Teatro*. Considero que estas agrupaciones con falta de espacio y búsqueda de financiamiento deberían

¹²⁴ Lucina Jiménez. *Op. Cit* p. 171-172. Cfr. nota 61.

denominarse teatro de grupo y no teatro independiente. Es decir teatro de grupo son compañías teatrales formadas por egresados de carreras de teatro con un concepto y metodologías teatrales propias, que no cuentan con espacio y financiamientos propios y necesitan de instituciones públicas, privadas o civiles para poder ejercer su actividad teatral.

Espero entonces haber contribuido con el presente trabajo a una aproximación entre la sociología del arte -centrada en las artes plásticas- y el teatro -en tanto proceso creativo-, pues ambas disciplinas humanísticas tienen muchas cosas en común por descubrirse.

BIBLIOGRAFÍA

Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, México, Ediciones Quinto Sol, 1990, 84 p.

Azar, Héctor. *Funciones Teatrales*, México, Secretaría de Educación Pública-CADAC, 1982, 524 p.

Berthold, Margot. *Historia Social del Teatro*, (2 tomos), Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, 295 p. (tomo 1); 298 p.(tomo 2).

Brook, Peter. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Ediciones Península, 1986, 190 p.

Bordieu, Pierre. *Sociología y cultura*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo, 1991, 203 p.

Bordieu, Pierre; Jean-Claude Chamboredon; Jean Claude Passeron. *El oficio del sociólogo*, México, Siglo XXI Editores, 1999, 372 p.

Divugnaud, Jean. *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980. 519 p.

Frischmann, Donald H. *El Nuevo Teatro Popular en México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990, (Serie Investigación y Documentación de las Artes). 310 p.

García Canclini, Néstor. *La Producción Simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI editores, 1988, 162 p.

Giddens, Anthony; Jonathan Turner; *et. al.* *La teoría social, hoy*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Alianza Editorial, 1991, Serie los noventa, 537 p.

Harnecker, Marta. *Los conceptos elementales del materialismo histórico*. México, Siglo XXI editores, 1978, 341 p.

Jiménez López, Lucina. *Teatro y públicos. El lado oscuro de la sala*. México, Escenología, 2000, 311 p.

Macgowan, Kenneth; William Melnitz . *La escena viviente. Historia del Teatro Universal*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966, 529 p.

Merlín, Socorro. *Vida y milagros de las carpas. La carpa en México 1930-1950*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli", 1995, 134 p.

Miralles, Alberto. *Nuevos rumbos del teatro*, Barcelona, Salvat Editores, 1974, 142 p.

Padua, Jorge, *et. al.* *Técnicas de investigación aplicadas a las Ciencias Sociales*, México, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, 1992, Sección Obras de Sociología, 360 p.

Pineda Baltazar, Miguel Ángel. *Temas de Teatro*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, Colección Periodismo Cultural, 231 p.

Rojas Soriano, Raúl. *Guía para realizar investigaciones sociales*, México, Plaza y Valdés, 1991, 286 p.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*, México, Ediciones Era, 1990, 293 p.

Tovar y de Teresa, Rafael. *Modernización y política cultural*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994. 532 p.

Wright, Edward A. *Para comprender el teatro actual*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, 378 p.

Wright Mills, C. *La imaginación sociológica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, Serie Sociología, 236 p.

CUADERNOS PERSONALES DE TRABAJO

Aguirre, Karina; Sergio Honey. Unidad de Documentos del Sistema de Información de Teatro Mexicano (SITMEX) del Centro de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli"- Instituto Nacional de Bellas Artes- Instituto Nacional de Bellas Artes, (1997), 903 p.

Ángeles Jiménez, Edith Gloria. Teatro independiente en el Distrito Federal. Trabajo para Taller de Investigación 4. Carrera de Licenciatura en Sociología. Universidad Autónoma de Querétaro. 60 cuartillas

----- El Teatro Independiente en el Distrito Federal: la labor de *Dislexia Teatro*. Protocolo de Tesis para la Licenciatura de Sociología. Taller de Investigación 4. Universidad Autónoma de Querétaro. 44 cuartillas.

Bak-Geller, Tibor. Apuntes para una Introducción a la Escenografía y Producción. México, (1992). 87 p.

----- Espacio Escénico. México, 1992. 94 p.

----- Compañía de Teatro Concreto: El evento escénico como eje de discursos diversos. Carpeta de la Compañía, 1995, 27 cuartillas.

Corona Candelaria, Guadalupe. Testimonios de los hacedores del teatro de grupo de la Ciudad de México presentes en los últimos años del siglo XX (1985-1995). Beca Margarita Mendoza López a la Iniciación a la Investigación. CITRU.

Hurtado, María de la Luz. El público del teatro independiente. Santiago de Chile, (1982). 98 p.

León Sarabia, Sonia. Cronología de Teatro Mexicano, México, Centro de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli"- Instituto Nacional de Bellas Artes, (1997), (Documento de la Unidad Cronología perteneciente al proyecto Sistema de Información de Teatro Mexicano) CITRU. INBA., 210 p.

Pastrana Cedeño, Thelma. Teatro Comunidad. México, Instituto Nacional de Bellas Artes- escuela de Arte Teatral, (1994), (Trabajo de Investigación), 30 p.

Pérez Ortiz, Alma Angelina. Teatro Independiente. México, Instituto Nacional de Bellas Artes- Escuela de Arte Teatral, (1990) (Trabajo de Investigación), 22 p.

ENTREVISTAS

Alejandra Medellín, Directora de *Cuatro en Espiral*. 27 de enero del 2000. Centro Nacional de las Artes, México, D.F.

Georgina Flores, Directora de *Dislexia Teatro*. 7 de febrero del 2000. Centro Nacional de las Artes, México, D.F. Segunda entrevista realizada el 12 de enero del 2001 en el mismo CNA.

Joaquín Morales, Productor y actor de *Dislexia Teatro*. 9 de mayo del 2000. Centro Nacional de las Artes, México, D.F. Segunda entrevista realizada el 17 de enero del 2001.

Ronaldo Monreal. Actor de *Dislexia Teatro*. 21 de octubre del 2000. Foro Cultural San Ángel.

Sandra Sabugal Ávila. Actriz de teatro independiente. 28 de mayo del 2000. Jalapa, Veracruz.

Daniel Rodríguez Ochoa. Actor de teatro independiente. 27 de mayo del 2000. Jalapa, Veracruz.

TESIS

Avitia Hernández, Antonio; María Claudia Sánchez García. El trabajo actoral remunerado en México. Licenciatura en Sociología. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM. 1984. 157 p.

Fabre Seijas, Hilda. El tercer teatro como un tipo de comunicación alternativa y narrador de las necesidades de una sociedad contemporánea. Licenciatura en Ciencias y Técnicas de la Comunicación. Escuela de Ciencias y Técnicas de la Comunicación. Universidad del Tepeyac, A.C. 1992. 94 p.

HEMEROGRAFÍA

Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología: El público (Número Monográfico). Año 5, No. 23-25, Enero 1998, 173 p.

ANEXO. ENTREVISTAS

Entrevista con Alejandra Medellín. Directora. de *Cuatro en Espiral*. 27 de enero del 2000. Centro Nacional de las Artes, México, D.F.

Empezó estudiando actuación en el Centro de Capacitación Infantil de Televisa durante tres años. Egresada de la Escuela de Arte Teatral del INBA, en su último año fue asistente de dirección de Mercedes de la Cruz, al salir trabajó en un taller en el foro isabelino, presentó dos montajes basados en las obras de Shakespeare, posteriormente se va becada a hacer la maestría de dirección escénica en la Universidad de British Columbia en Vancouver donde dirigió la obra *La maestra* de Enrique Buenaventura, en este momento es coordinadora de investigación del Centro de Estudios Teatrales "Rodolfo Usigli".

Entrevistadora.- ¿Cómo empiezas tu trabajo como directora en un grupo de teatro independiente?

Alejandra.- Al regresar de Canadá tenía la intención de seguir trabajando con los actores con los que monté mis proyectos basados en textos de Shakespeare y nos lanzamos en este proyectos de *Antígona*, este proyecto nace del ejercicio de una clase de dirección realizado en Vancouver, el teatro me pareció una gran oportunidad para cuestionar la realidad.

E.- ¿Porqué montar una obra con *Antígona*?

A.- Estaba convencida de hacer teatro que cuestionara el contexto político que estamos viviendo y sobre todo el autoritarismo y la incapacidad para responsabilizarnos para lo que estamos viendo. Plantee a los actores varias propuestas de montaje, decidimos *Antígona*, que cuestiona el autoritarismo que podíamos adecuar a la realidad que vivimos. la sensación que yo tengo de México desde hace años es que debe pasar algo, tenemos que crear una nueva forma de convivencia política, yo pienso que el teatro debe venir unido a algo, no me sirve el teatro por el teatro, el teatro puede funcionar a nivel de contenido, cuestionar ciertos discursos absolutistas y puede servir para darnos nuevas maneras de percepción, empezando eso desde dentro del mismo grupo, ver como se dan las relaciones entre el actor y el director.

E.- ¿A qué problemas te enfrentaste durante la realización del proyecto?

A.- En primer lugar el montaje no funcionó porque las ideas que ya te mencioné eran solo mías, parecía que eran compartidas pero no había participación de los demás integrantes, no hubo compenetración ni claridad en las propuestas, por ejemplo, al principio tratamos de conseguir una beca donde yo hice un texto pidiendo financiamiento para montar la obra fuera de los teatros, en otros espacios y no hubo participación de los actores. Los roles estaban muy establecidos y no pude cambiarlo, no se me ocurrió: tal vez yo trabajé distinto y que los actores tenían sus roles muy preestablecidos. Hoy me doy cuenta que trabajamos de manera muy poco propositiva, creo que había varias contradicciones, cosas que no supe como resolver.

E.- Cuándo da principio este proyecto?

A.- El Proyecto empezó en enero de 1999 con tres actores y un escenógrafo, este último se fue a España, en mayo de ese mismo año un actor nos dejó porque le había salido un trabajo con un director reconocido, nos quedamos dos actores y yo como directora, adaptamos el trabajo solo para dos personajes y empezamos a trabajar en un salón de dibujo de la Esmeralda (ENPG) y ya no seguimos el texto original de Anoulli y empezamos a hacer improvisaciones, yo creo que fue el tiempo más rico de nuestro trabajo, sentí que estaba trabajando por fin como quería: haciendo una dramaturgia junto con los actores y pensé que el montaje se perfilaba a algo muy interesante: darle participación al público en un viaje de iniciación; el asunto se quedó en ideas, yo creo por inexperiencia, por nuestra formación y aunque yo quería hacer algo distinto no supe como hacerlo y cada vez que me enfrentaba a darle una estructura venía una crisis, no logré estructurar muchas buenas ideas.

E.- ¿Porqué se decide finalmente no montar la obra de *Antígona*?

A.- Decidí no montar la obra por varios factores: una crisis originada por un actor que pidió algunos días por varias cuestiones personales, nos quedamos con problemas de

fechas en cuanto al trabajo que teníamos que realizar. al visitar a un escenógrafo con el que queríamos trabajar me cuestionó porque no entendía el trabajo, yo salí de esa entrevista con una crisis muy grande, ya no sabía para donde ir, la propuesta que se me ocurrió fue juntar para la primera parte todas las improvisaciones y en la segunda retomar a Anoulli y con esta solución me volví a encontrar con el escenógrafo y con un músico: me di cuenta que sentían lo mismo, no entendían la obra, había muchos cabos sueltos en el trabajo actoral y en las cosas técnicas; teníamos muy poco dinero para producir y yo no tenía respuestas, no estaba segura, no tenía claridad en lo que quería decir, pensé que si presentábamos eso estaba muy lejos de la idea original que era un cuestionamiento al autoritarismo, estaba cayendo en lo que criticaba, no iba a presentar algo en lo que no creía.

E.- ¿Qué va a pasar con el grupo que diriges?

A.- El no hacer este montaje no significa que el grupo se rompe, sirve para replantearnos que es lo que queremos hacer como individuos y ver si podemos trabajar juntos mas adelante. lo que tampoco puede dejarse de lado es una crisis personal, de muchas transiciones en donde mi atención en otras cosas fuera del montaje, quiero preguntarme porque quería hacer teatro, quiero replantearme todo esto.

E.- ¿Qué es teatro independiente para ti?

A.- El teatro independiente es un movimiento que pretendió constituirse relativamente autónomo de las instituciones, porque de todos modos se presentaban en espacios oficiales o tiene algún tipo de apoyo; yo creo que tiene que ver más con grupos que han querido ejercer cierta autogestión, que producen sus propios espectáculos (aún con ayuda oficial). Lo de independiente tiene que ver con cierta pretensión de hacer teatro crítico al sistema, que no es comercial ni institucional pero que es un espacio difícil de definir.

El término viene a raíz del movimiento de teatro de los sesenta en Latinoamérica: en Colombia, Cuba, Argentina, muy contestatario, muy politizado, afiliado a las ideas de la revolución cubana, curiosamente México se mantuvo al margen, yo tengo la duda de que

tanto de este teatro llegó a México; creo que a partir de la década de los ochenta el movimiento ha ido perdiendo esa cuestión de denuncia social, hay contradicciones de fondo en el autonombrarte así y pedir financiamientos oficiales y presentarte e sus espacios, yo he pretendido hacer teatro independiente pero no lo he logrado, siempre he estado al amparo de alguna institución, aunque si he querido ser crítica.

Entrevista con Sandra Sabugal Ávila. Actriz de teatro independiente. 28 de mayo del 2000.

Ha trabajado haciendo teatro en la calle por siete años

Entrevistadora.- ¿Qué es el teatro independiente para ti?

Sandra.- Creo que toda mi vida he hecho teatro independiente, para mí la independencia es poder decir lo que quieres en donde quieres y frente a un público que esté dispuesto a oírte.

E.- ¿Cómo desempeñas tu trabajo?

S.- El trabajo que yo realizo podría observarse por los puristas como algo amateur, sin la calidad suficiente para poder presentarse en determinados espacios escénicos y ser aplaudido por un pequeñísimo y elitista grupo. yo trabajo en la calle, como ya te dije mi independencia se basa en ello, me preparo como cualquier otro actor para ofrecer algo de calidad al público, yo ofrezco un trabajo en el cuál se pueda sentir identificado: que se vea en mí y yo me vea en él.

Mira, hace poco el INBA organizó un concurso de teatro clásico griego, como si Sófocles lo hubiera montado; yo no sé que tenga que ver eso con la realidad, no sé como el público se puede identificar con este tipo de montajes, no desprecio este tipo de teatro pero me parece totalmente alejado de la mayoría del público, de su realidad.

E.- ¿Cómo conservar la independencia sin recursos económicos?

S.- La mayoría de los grupos se enfrenta al problema económico, por eso tratan de conseguir una beca del FONCA, se concentran en textos difíciles, se dirigen a un público muy específico, se presentan en pequeños lugares, hacen una temporada y desaparecen. En eso se la viven si es que no se tratan de acercar a las vacas sagradas que ya gozan de todos los beneficios del generoso (para muy pocos) sistema artístico de nuestro país.

Mi caso y el de muchos compañeros es el del teatro que se realiza en las plazas, donde la gente se mueve, donde no existen esas convenciones de guardar silencio y sentarse, aquí yo percibo lo mismo que doy. he trabajado en Oaxaca, en Chiapas, en

Guerrero, en Chihuahua y en Baja California Sur, la gente es generosa con lo que le gusta y con esto nos podemos mantener aunque sea apretadamente. Yo considero que tengo bastante calidad como actriz y directora, mis productos no son facilones pero tampoco tan complicados que nadie me vaya a entender, sin esto no hay teatro para mí, sería como presentarme frente a una pared a como si ellos vieran la televisión.

Nunca he tenido una compañía, he trabajado con muchas personas a lo largo de mi carrera, con algunas me he quedado más tiempo que con otras, en la actualidad mi esposo y yo tenemos en mira la presentación de algunos textos de Sergio Magaña pero adaptados por nosotros y un perfonmancero que ahorita nos está ayudando. No me gustaría tener una compañía estable porque significan compromisos que ni yo, ni las personas con las que trabajo, queremos adquirir, nuestro trabajo se basa en las coincidencias.

E.- ¿Existe entonces el teatro independiente?

S.- yo sí creo que existe el teatro independiente, no es las escuelas, no en los teatros: está es las calles de las ciudades y los pueblos, no se si tenga la fuerza suficiente para sobrevivir, para evolucionar, de todos modos yo estoy en el intento.

Entrevista con Daniel Rodríguez Ochoa. Actor de teatro independiente. 27 de mayo del 2000. Jalapa, Veracruz.

Entrevistadora.- ¿Porqué hacer teatro?

Daniel.- Llevo diez años haciendo teatro, yo y mi familia vivimos de esto, después de todo este tiempo considero que es lo único en lo que puedo trabajar, despeyorizando el término.

Pienso que como generación, y no me refiero a edades sino a coincidencias artísticas y como forma de vida en sí, hemos podido aprovechar la libertad de una economía libre de presiones retratando la realidad tan rica toda madura y toda podrida.

E.- ¿Dónde has realizado tu trabajo?

D.- Yo he trabajado principalmente en la región del Bajío, en Sinaloa y un tiempo en un proyecto del PRD estatal que resultó una experiencia desastrosa que ayudó a convencerme que de ninguna manera quiero trabajar con algún grupo político y con ninguna institución.

E.- ¿Que quieres decir con tu trabajo?

D.- Lo que yo pretendo actualmente es expresar el sentir de la gente, les voy a hablar de cosas que conocen, que comprenden, yo mismo escribo las obras que represento y van cambiando dependiendo del lugar donde estemos, hay modificaciones a partir del comportamiento de las personas y de las condiciones muy particulares del lugar. El teatro tiene que decir algo, yo aprendo con lo que él me dice y aprendo de la gente.

E.- ¿Qué es teatro independiente?

D.- Lo que yo hago, un trabajo actoral de calidad al servicio de la comunidad.

Entrevista con Georgina Fuentes. Directora de *Dislexia Teatro*. 7 de febrero del 2000. Centro Nacional de las Artes, México D.F.

Empezó a hacer teatro desde los trece años, estudió la carrera de Literatura Dramática y Teatro, con Anatoli Ducachov aprendió técnica circense y estudió dirección en la UNAM, actualmente se dedica a la docencia, ha trabajado en *Escuadrón Jitomate Bola*, *Escalera producciones*, *Petusho show*, *Escolástica México* y promocionando a Frutsi de Jugos del Valle en las escuelas primarias.

Entrevistadora.- ¿Cuál es el proyecto en el que actualmente estás trabajando?

Georgina.- La obra que estamos montando es maravillosa, se llama *La Corbata* y es del autor polaco Janusz Krasinski, todos la entienden, hemos encontrado la línea en que quiero trabajar.

E.- ¿Quiénes conforman Dislexia Teatro?

G.- Yo Georgina Flores y Joaquín Morales. a Joaquín lo conozco desde hace 6 años, lo dirigí en la obra de *Los fantoches*, nos habíamos conocido en un taller de performance, hemos seguido nuestras carreras; él es una persona muy organizada que por ética no ha trabajado cosas de baja calidad, al llegar el momento en que nadie lo llamaba y me comentó que tenía ahorros y quería actuar y que yo lo dirigiera.

E.- ¿Por qué escogieron esta obra en particular?

G.- Buscamos obras que nos gustaran, a mí me gusta la farsa y a él la tragedia y encontramos esta obra en donde podemos explorar nuestros gustos, buscamos que la obra tuviera pocos actores, que la pudiéramos vender a escuelas, con poca escenografía, la obra nos convino, hicimos análisis de texto y tener los derechos de autor lo conseguimos del mismísimo autor, nos saltamos a la SOGEM, él aceptó, lo que quiere es que su obra se difunda.

E.- ¿Con qué recursos cuentan para el montaje?

G.- Inicialmente nos metimos a las becas del FONCA pero vimos la posibilidad de entrar a un fondo especial de ahorro que lo que hace es que buscas una empresa a la que le pides dinero y el fondo les da deducibles de impuestos.

Nosotros hicimos un presupuesto de 260 mil pesos pensando en una temporada de tres meses, pagándoles bien a todos, ahora esa cantidad aumentó a 400 mil pesos pensando en la posibilidad de una gira después de esos tres meses.

E.- ¿En qué espacio presentarán la obra?

G.- apenas estamos negociando el lugar, yo di clases de teatro La Gruta y ahorita nos están contemplando, sabe que tenemos los derechos de autor de mediados de abril a mediados de junio, nos dimos un límite de tiempo, en La Gruta se renta o se van las ganancias a 50 y 50, yo creo que daríamos funciones en la semana porque no somos conocidos, quiero que la temporada sirva para La Gruta y para vender la obra en otros lugares.

E.- ¿Qué deseas decir con tu trabajo como directora?

G.- Lo que yo quiero decir es que la realidad es siempre cambiante, me llamó la atención la obra porque habla de criminales, de encierro, de pena de muerte y esos temas nos atañen ahora en México, el autor la escribió en los setenta, vivió en campos de concentración, fue condenado a muerte y se salvó y como esa realidad que alguien vivió en Europa nos atañe, lo que veíamos cuando empezamos a trabajar era la violencia y de repente uno está encerrado, y lo que se ve son dos amigos cuya relación se debilita para dar paso a la sobrevivencia, a las deshumanización, no se si esto haya pasado siempre pero ahora es lo que yo percibo, por eso esa obra puede repercutir en esta cultura.

E.- ¿Cuál es el mensaje de la obra?

G.- La obra no es didáctica, lo que hace es que la gente reflexione sobre la pena de muerte, me gusta su tono, que es comedia, tiene que ver con mi visión de como se puede burlar uno de las cosas.

E.- ¿Ya tiene planteado un nuevo proyecto como Dislexia Teatro?

G.- Este primer proyecto es como de prueba para saber si el grupo continua, la mujer que nos ayudo en gestoría es la que nos puede consolidar, ella sabe vender y nosotros no, puede conseguirnos patrocinadores; queremos hacer bien las cosas, no queremos improvisar, ya estamos hartos de ver devaluado nuestro trabajo, este trabajo ha tardado más de dos años, pero está funcionando y estamos satisfechos porque estamos haciendo un trabajo profesional.

E.- ¿A qué público está dirigido este trabajo?

G.- El público que va a ir a La Gruta es el que puede pagar cierta cantidad de dinero, acostumbra a ir al teatro y me puede entender si le hablo de pena de muerte: clase media; hay un personaje, el Condenado, que no está relacionado con la pobreza, con él se van a identificar, me gustaría poder llegarle a todo tipo de público, queremos llevarla a los reclusorios o a las delegaciones, creo que la obra es muy entendible, espero poder lograrlo.

E.- ¿Qué es para ti el teatro independiente?

G.- Considero que teatro independiente es trabajar en las condiciones que uno desea, si tu dependes de una institución tiene que adecuarte a sus reglas, lo que yo quiero hacer con mi teatro es lo que considero independiente, con la obra de determinado autor al público que yo quiero.

E.- ¿Influye en el trabajo independiente la ayuda gubernamental?

G.- Yo creo que no influyen en el trabajo las becas, yo creo que te lo facilitan, lo que yo he visto es que la gente que empieza haciendo teatro independiente como Martín Acosta de pronto el gobierno los jala y creo que ya no son tan independientes, pero si hay un apoyo económico y se conserva que ellos decidan lo que quieren hacer, si se vale.

E.- ¿Cómo es el teatro independiente en México?

G.- El teatro independiente en México tuvo mucho auge en los sesenta, setenta, con grupos como *Contigo... América*, parece que el teatro independiente funcionó porque tenía muy clara una cuestión social, una cuestión política, lo que yo percibo es que la

gente ya no está politizada y quizá es fin del teatro hablar sobre el gobierno se fue perdiendo, y empieza a agarrar a esa gente y ya no son independientes, eso hace que los grupos se vayan disolviendo, yo creo que ahora es muy difícil hacer teatro independiente: yo estoy trabajando en este proyecto porque estoy ganando dinero por otro lado, es difícil autogenerarse los financiamientos, es necesario porque las becas que se dan no abarcan a mucha gente. Antes no había tanta gente queriendo hacer teatro cuando no hay un público que vaya al teatro, lo que va a surgir es que la gente se empieza a juntar sin tener el apoyo del gobierno, eso me ha pasado a mí y a algunos de mis compañeros, eso podría ser el principio del teatro independiente.

E.- ¿Ha cambiado entonces el término de teatro independiente de los sesenta para acá?

G.- No se si sea cuestión de generaciones pero en este momento no creo que esto esté consolidado, algunos están funcionando y otros estamos surgiendo, lo que si siento es que hay que hacer que la gente regrese al teatro, pienso que es necesario que los creadores mejores sus mensajes y cultiven nuevas inquietudes en el teatro.

Entrevista con Joaquín Morales. Productor y actor de *Dislexia Teatro*. 9 de mayo del 2000 Centro Nacional de las Artes, México. D.F.

Estudió la carrera de teatro en el Centro Cultural Virginia Fábregas, participó como actor en el *Ensamble Teatral Mexicano* y con *Contigo... América*, tomó un curso de perfeccionamiento actoral con Margules y clases de oratoria con Ana María Montero.

Entrevistadora.- ¿Qué es el teatro independiente?

Joaquín.- El teatro independiente es difícil de definir, la experiencia que yo tuve en *Contigo... América*, era de un teatro que no fuera financiado por el estado, sin embargo ellos pedían becas, participaban aunque buscaban generar sus ingresos de manera independiente buscaban siempre la ayuda gubernamental.

Yo no creo que lo de independiente vaya meramente por la cuestión del financiamiento, para mí es muy difícil financiar un grupo de un solo modo, obviamente si hay la facilidad de que uno participe para obtener una beca lo va a aprovechar, si una empresa privada le ofrece apoyo uno lo tiene que aprovechar. Independiente en este caso sería un teatro que no vaya compaginado con los principios que el estado marca para la cultura; hay muchos directores dentro del sistema que tienen cierta libertad creativa pero funcionan a partir de las directrices del estado, mas bien estos directores que ya tienen una larga trayectoria han establecido lo que son las directrices del teatro en la capital.

Teatro independiente para mí si es la búsqueda de un teatro formado por un lenguaje propio y no me refiero al hecho de buscar la vanguardia, lo propio es cuando has encontrado algo que decir y una forma precisa de como decirlo, esa es mi visión de lo que yo quiero pero decir que en verdad hay una corriente de teatro independiente en la cual varios grupos entren dentro de una misma búsqueda y tengan puntos de encuentro no creo que exista, las propuestas de los diferentes directores son disímiles, no puedo hablar de una corriente única.

E.- ¿Qué es Dislexia Teatro?

J.- Dislexia surge de lo más sencillo: Yo llevo tiempo en el ambiente teatral y por una parte no me llaman mucho para actuar y por otra parte hubo un tiempo dentro de mi trayectoria que me di cuenta que no estaba trabajando con gente de prestigio, que no estaba ganando una gran cantidad de dinero, que no estaba recibiendo reconocimiento y que no estaba logrando hacer un trabajo de calidad. Creo que la realidad de los actores en México es que hay veces que no te llaman y cuando te llaman entras en lo que sea porque hace tiempo que no trabajas, yo creo que afectó la cuestión de calidad, yo decidí no seguir haciendo este tipo de trabajos eventuales que no tenían fundamento, me preparé, tomé cursos con Margules y cuando me sentí preparado busqué a alguien con quien ya hubiera trabajado y hubiera tenido una buena experiencia de trabajo, hablé con Georgina y le propuse la idea de hacer un montaje. Lo que he descubierto de esta unión con Georgina es que es difícil montar un trabajo porque no se tienen los apoyos financieros aunque tienes toda la libertad creativa que te da no depender de nadie, nosotros podemos decidir el materia de nuestro trabajo y la forma de expresarlo. Uno de los principios básicos que hemos trabajado en Dislexia es hacer un trabajo de calidad pero también hacer un trabajo que le diga algo a la gente, siempre he tenido muy claro que el teatro tiene que identificarse con la gente, tiene que hacerlos pensar y sentir.

La Palabra Dislexia viene porque Georgina y yo somos disléxicos y también tiene que ver con que el término es mostrar lo opuesto, lo contrario y viene mucho con la idea del espejo, cuando tu te ves al espejo te refleja una imagen que no es totalmente igual, está revertida, transformada. Creo que el teatro tiene la función de servir como espejo a la sociedad, reflejar una realidad que no sea una fotografía sino reflejar una distorsión de la realidad para hacerle mas clara a la gente la situación del momento, el arte significa representar; Dislexia lo que quiere es representar esa realidad para que la gente tome conciencia de su situación por medio de la emoción, por eso la elección del texto que vamos a representar es muy actual y queremos saber que tiene que decir la gente al respecto.

E.- ¿Cómo son las relaciones dentro de un grupo de teatro?

J.- Las relaciones humanas son muy difíciles y si tratas de conjuntar un grupo de personas en la creación de un único producto con diferentes puntos de vista y formaciones distintas. Este montaje ha sido un proceso de encuentros y desencuentros: gente con la que pensabas que podías trabajar descubres que no. antes de llegar al reparto que tenemos ahora han pasado por el montaje tres actores con lo que no pudimos lograr una comunicación; teníamos planeado como se iba a manejar el trabajo con un entrenamiento físico y un análisis del texto, un actor tronó por lo del análisis del texto que no le pareció, otro tronó porque el entrenamiento no le pareció y con el último hubo un enfrentamiento de personalidades entre él y yo; es algo difícil porque hay que encontrar alguien con quien poder comunicarse para realizar un producto artístico, lo que realmente es satisfactorio es encontrar a las personas precisas y realizar tu trabajo. El teatro es como una relación amorosa: tienes que entrar con el 100%, estas en la mano del otro dentro del escenario, es como dar un salto al vacío y esperar que te atrapen.

Yo conozco a Georgina desde hace seis años cuando nos invitaron a participar en un performance, tiempo después me invitó a trabajar como actor en un montaje y más adelante tenía un grupo de actores jóvenes y me invitó a participar con ellos, tiempo después yo entré con Ana María Muñoz a un laboratorio de voz e invité a Georgina a meterse. Yo la conocía como directora y actriz además de que compartimos una base de entrenamiento vocal que aplicamos en nuestro montaje. yo he aportado al trabajo las bases del análisis de texto de la obra y eso es algo que yo le he proporcionado a Georgina y ella lo ha analizado, por otra parte yo he perfeccionado en entrenamiento corporal y vocal.

E.- ¿A qué problemas se han enfrentado dentro del grupo?

J.- Hay presiones económicas, de visión artística dentro del mismo grupo, pero creo que nos hemos aprendido a escuchar y nos hemos podido adaptar a este proceso: siempre hay que sacrificar un poco de la visión personal.

E.- ¿Cuáles son las consecuencias físicas y emocionales a las que te enfrentas al estar al frente de un grupo de teatro?

J.- si no fuera por el amor que le tengo a lo que hago no hubiera aguantado ni un mes, el desgaste es a nivel físico: he dormido muy poco, con mucha presión por el análisis, los ensayos, la búsqueda de fondos, etc. El asunto se hace más difícil porque ninguno de los dos vivimos de esto, tenemos otro trabajo que nos mantiene, yo doy clases de inglés y el trabajo es doble. Somos un grupo pequeño porque no podríamos cubrir una nómina de actores muy grande, nosotros (Georgina y yo) cargamos con todo el trabajo y no obtenemos paga por eso. El montaje lleva un año seis meses de trabajo, creo que por esto el proceso tiene bastante calidad y un lenguaje homogéneo a partir del entrenamiento físico. Si creo que es muy desgastante hacer teatro en México y se hace muchas veces por amor al arte.

E.- ¿Cuándo piensan recuperar lo invertido en el montaje?

J.- Esperamos poder vender funciones, lograr temporadas y si hay alguna recuperación se hará en un año, ahorita la inversión es del monto de los 80 mil pesos y no hemos empezado a ganar.

E.- ¿Cuál es tu percepción de la temporada hasta el momento?

J.- Estoy contento porque la gente ha reaccionado, nos dice que les gustó la obra y les gustó mi trabajo, creo que es muy satisfactorio saber que montamos la obra y que nos hayamos comunicado con las personas. Como fundador del grupo hay una sensación de seguir adelante, de moverse y vender nuestro producto, no hay posibilidad de descansar en este momento, tenemos que buscar más temporadas para que la gente nos siga viendo, para comunicarnos con el mayor público posible. Creo que es necesario hacernos de un prestigio, quiero que la gente vea que estamos comprometidos con nuestro teatro.

Segunda entrevista con Georgina Flores. 12 de enero del 2001. Centro Nacional de las Artes.

Entrevistador.- ¿Cuál fue tu percepción de la temporada en el foro de La Gruta?

Georgina: A nivel de actores yo siento que lo que habíamos logrado con en entrenamiento que era una disciplina y un ritmo de trabajo se perdió y eso deterioró la actuación porque ya en las funciones ellos dieron por hecho que ya no necesitaban entrenar y se metieron en miles de cosas y yo ya no le pude dar la continuación del entrenamiento. Yo siento que si se percibió y es algo que les critico a los actores en general que creen que el día del estreno ya no tienen nada que hacer y por un lado vino como agarrarse de lo que tenían que en Ronaldo es ser más exhibicionista, más coqueto con el público que Joaquín puede ser más interno y de pronto no tenía la relación con el otro; creo que Sergio fue el único que conservó el entrenamiento a nivel personal y sí logró ese nivel que queríamos y bueno, con los carceleros no se podía dar tanto por el cambio de actores: Herberto ya tenía su entrenamiento personal y no le costó mucho adaptarse el es una persona que se está entrenando continuamente . Yo creo que sí deterioró el hecho de que no siguiéramos aunque había avances en otros sentidos: mayor comprensión del texto, mayor relación entre ellos, mejor ritmo. Cortamos un cacho de la obra y eso hizo que el público entendiera más.

A nivel del público yo lo vi muy bien, cosa que a mí me sorprendió mucho porque yo pensé que no les iba a gustar pero creo que la aceptación fue buena: los comentarios de gente ajena a mi como directora y que había visto la obra eran buenos comentarios, creo que el público la recibió bien y recomendaba el trabajo

E.- ¿Dirías que los objetivos que te habías establecido para la temporada de La Gruta llegaron a cumplirse?

G.- A nivel del resultado del trabajo si y sobrepasaron lo que yo esperaba a nivel de difusión, aceptación del público, haber estado en La Gruta: yo creí que el proyecto me lo

iban a empaquetar y mandar a la goma, el FONCA aceptó el proyecto, la embajada nos apoyó. sentir todos esos apoyos fue un gran incentivo y fue más allá de mis expectativas.

En cuanto a producción yo creo que todavía no aprendemos Joaquín y yo lo que es una producción teatral porque todavía no nos recuperamos a nivel económico. A nivel personal creo que me di mi capricho y lo logré pero yo quiero vivir de esto y espero que este año podamos recuperar, ahorita solo ha sido la tercera parte de lo que invertimos.

E.- Antes de la temporada en el Silvia Pasquel ,que bueno, no se había realizado ¿Tu habías pensado en alguna corrección del proceso actoral para esa temporada?

G.- Si, hay que estar repasando la obra para dar correcciones y nos ocurrió una cosa en el foro San Ángel (donde dimos funciones para TELMEX) que hay que hacer una adaptación de la obra para teatro a la italiana y para eso si necesito volver a trabajar algunas cosas.

E.- ¿La técnica actual que habías aplicado llegó a funcionar bien dentro de los objetivos de la obra u observaste algunas cosas al principio de la técnica actoral que no funcionaron ?

G.- Si y no

Si funcionó por que si vi avance en los actores y porque si logramos mucho gracias al proceso: se dio una comprensión del texto, llegaron a los personajes, entendieron el encierro y llegaron a darlo sin necesidad de rejas, si llegaron a lo que me había propuesto. No porque no pudimos continuar el entrenamiento.

E.- Como han sido las gestiones para los teatros ¿El Silvia Pasquel como se consiguió?

G.- Al proponernos hacer otra temporada nos fuimos a conseguir teatro que fue más difícil porque ya no hay el apoyo del gobierno que tiene el teatro Helénico, buscamos otro espacio y en dado caso buscar pagar una renta y ese fue el trato que se dio con el Silvia Pasquel: pagar una renta que era la más barata de los teatros que habíamos buscado y sin necesidad de esperar el papeleo haber si el INBA o la UAM nos aceptaban, que de hecho nuestro proyecto no fue aceptado por esas instancias. El trato fue pagar una renta y apartábamos el teatro por mes y el trato se dio por teléfono, también hablé al teatro de los

actores del método, al teatro de la Conchita, al Stanistablas y ese era el que más nos convenía aunque no sabíamos todos estos problemas internos de que no tenían resuelto sus broncas con la delegación.

E.- ¿Esa renta era para ensayar funciones independientemente por mes?

G.- Para funciones y nos daban un ensayo general

E.- ¿Qué problemas tuvieron en el Silvia Pasquel?

G.- Pasó que en la delegación no habían dado el aviso de que podían dar funciones y llega un inspector y ve que están dando funciones y están cobrando siendo que ellos están dados de alta como escuela y no como un lugar de espectáculos. Lo que ellos estaban manejando es que eran producciones de la escuela pero cuando dejaron de ser este tipo de producciones vino el problema porque necesitaban tener salidas de emergencia. ciertas condiciones para que el público vaya y vea decentemente una obra las cuales ellos no habían cubierto. Cuando nosotros vimos esas anomalías ya no quisimos continuar ahí pero ya se había hecho un contrato de que íbamos a estar un mes completo, nosotros quisimos romper el trato porque su parte no estaba clara y tampoco quisimos entrarle porque empezaron a llegar los inspectores y había una multa de parte de hacienda y otra de parte de la delegación y completado la multa debías de pagar 4mil pesos por ser cómplice del teatro. El teatro no cubría esos gastos y no quisimos ser cómplices; les pagamos la primera función y nos decías que ya iban a resolver (hay un problema entre su directora y su contador) para romper ese contrato tuvimos que llevar unos abogados porque lo que ellos hicieron fue decir: ustedes pagan un mes completo y no los dejamos sacar su escenografía y lo que procedimos fue buscar buenos abogados que los convencieran de que ellos iban a salir perdiendo y que nos tenían que haber pagado lo que nosotros gastamos en difusión y regresarnos el dinero de la primera función así nos dejaron sacar la escenografía

E.- ¿El foro San Ángel cómo lo obtuvieron?

G.- Cuando hicimos el trato con Bienestar social de TELMEX para tres funciones teníamos que buscar un teatro con un cupo como para 400 personas y yo sabía que el

foro san Ángel lo rentaban y fuimos y si se coincidió en fechas y lo rentamos, ahí se ve que son gente que conocen, ya tiene todo estipulado, nos recomendaron que llegáramos a las ocho de la mañana porque se llena san ángel los fines de semana, nos dieron un tiempo pertinente para poder montar la escenografía

E.- ¿Entonces fue una gran diferencia entre administraciones de estos dos espacios?

G.- Si, es notorio, los del Silvia Pasquel apenas están empezando.

E.- ¿Cómo fue la función en el reclusorio?

G.- Esa función se dio con la ayuda de Eva Montañó que en ese tiempo era la jefa de psicólogos del reclusorio sur y que era mi alumna, decidió estudiar teatro conmigo. nos dio acceso al reclusorio, desde su punto de vista nos platicó lo que ella veía de los reclusos y cuando le dijimos de que se trataba la obra y nos dijo que la lleváramos que le iba a ser bien a los reclusos. yo si estaba entusiasmada con llevar la obra pero cuando se lo propuse a mis actores les dio miedo pero gracias a que Ronaldo dijo unas palabras muy pertinentes, los convenció y decidieron ir; la cuestión de Herberto es como íbamos a ir sin que nos pagaran y creo que el pago se dio de otra forma. Nos pusimos de acuerdo fuimos a dar la función, llegamos tarde, por los tramites que hay que realizar, nos fueron a recoger pusieron la mudanza. Al auditorio llevan a ciertos sectores (no a los peligrosos) llevan a los viejitos a lo raterillos, los más tranquilos: Nos dieron la bienvenida con albures y los actores se asustaron más; en ese tiempo el auditorio llevaba como un mes de inaugurado para las cuestiones culturales de los internos y ya tenían todos los técnicos que se necesitaban. Cuando se dio la función fue un asunto bastante catártico: hablamos de lo que ellos estaban viviendo y yo tenía miedo de que se sintieran ridiculizados o que se sintieran agredidos y al contrario: aplaudieron cuando matan al carcelero, cuando le dan propina al carcelero. Teníamos otro susto porque había ido la directora del reclusorio a ver la obra pero le pareció bien, vio que la obra estaba muy bien escrita porque primero se emocionan y luego se calman y se ríen, yo creo que es un buen manejo de la reacción del público y estamos seguros de que lo obra fue escrita por un público así porque había una

total comprensión de los reclusos hacia lo que estaba sucediendo y el sentido de las cosas tomaron su valor total : una moneda era una moneda, un hombre rico en su encierra era eso, un ratero asesino lo era.. Yo creo que fue muy valioso y esa fue nuestra paga que los actores le dieron sentido real a lo que estaban haciendo ya fuera de esa función del reclusorio

E.- ¿Esa reacción del público del reclusorio fue la respuesta que tu esperabas del público que asistió a La Gruta?

G.- No, yo era consciente de que era un público distinto

E.- ¿Tuviste algún comentario de la psicóloga acerca de los reos de la puesta en escena?

G.- Dice que días después los reos hablaban de los personajes y la identificación con los personajes, recordaban la obra y hablaban del final. a ella después la cambiaron de puesto y la pusieron como coordinadora de eventos culturales y deportivos y ella siente que la rehabilitación es mayor que su apoyo a nivel que su apoyo a nivel de terapia psicológica.

E.- ¿Puede influir el trabajo teatral en la supuesta integración de preso a la sociedad?

G.- Y lo ha visto, ahora ya tiene su taller de teatro hacen sus propias obras, hay grupos de música y de danza pero por lo menos en esta navidad que es una época donde hay suicidios o depresiones vieron que estaban mas aliviados: hicieron posadas y antes hubo una pequeña olimpiada y todo eso esta sirviendo tiene mejor animo al ver gente externa y llegue a presentar cosas les hace sentir que no son rechazados por el mundo externo y les da más deseos de salir y acoplarse, parece que si les esta haciendo mucho bien.

E.- ¿Cuáles fueron los comentarios de los actores para esta función en particular?

G.- Quedaron contentos, en el reclusorio nos trataron muy bien, creo que para Ronaldo fue una de sus mejores funciones en su vida, el sintió una gran emoción de que la gente le aplaudiera al final, yo sentí que estaba muy contento, Sergio estaba muy sorprendido de su parecido con uno de los reclusos de como el personaje podía ser real, los carceleros pensaban que les iban a pegar pero hubo una comprensión total de que eran actores y ellos

vieron a los celadores y para ellos fue muy impresionante ver de a de veras lo que es un celador. Sus comentarios fueron muy positivos, fue muy buena experiencia .

E.- Con respecto al público ¿Qué diferencias hay entre el público de san Ángel con el de La Gruta?

G.- El de san Ángel eran familias que recibieron un boleto de la sociedad de TELMEX y cada mes tienen eventos gratis y ellos escogen que quieren ir a ver: si quieren ver un partido o una obra o danza o un concierto y de hecho yo creo que la familia mexicana clase media baja no se esperaba la obra de la corbata y el recibimiento fue un poquito frío de hecho al final hubieran gentes que decían que no habían entendido nada, el público fue algo ajeno.

E.- La situación financiera actual del grupo como es a diferencia del inicio del proyecto

G.- Estamos igual: perdimos dinero pero gracias a que Joaquín y yo tenemos otros trabajos estamos igual, nuestra situación financiera esta igual. Había un colchón para la obra y se tuvo que ampliar. Yo ahora estoy en el proyecto de Tina que es una producción que si no hay patrocinadores no sale o va a salir con una producción muy pequeña donde voy a tener que poner yo porque desgraciadamente las ganas de hacer teatro son mayores que las espera de retribución económica. Joaquín espero que este ahorrando para el próximo proyecto que el ahora esta escribiendo.

E.- ¿Ese proyecto sería para el grupo Dislexia?

G.- Si

E.- ¿Los conceptos de Dislexia Teatro también lo serían para este proyecto de Tina Modotti?

G.- Si, Joaquín parte principalmente de un proyecto de poesía en el teatro y de darle valor a las palabras. En este trabajo que estoy haciendo hay más imágenes y más poesía creo que ahí es donde coincidimos. El sabiendo que este proyecto era mío quiso saber si el proyecto seguía siendo Dislexia teatro, a mi no me afecta si este trabajo lo monto con mi nombre el ahora esta trabajando de otra forma yo lo invité y no quiso entrar al proyecto el esta

escribiendo. Seguimos trabajando de alguna forma, todavía hay ese vínculo y continuamos como Dislexia teatro

E.- ¿El proceso creativo se ha dividido en dos proyectos distintos?

G.- Si

E.- ¿Aunque no colaboren los dos en ellos?

G.,- Si

E.- ¿Tu concepto del teatro independiente ha variado con este proceso?

G.- Un poco, la experiencia me ha enseñado con este proyecto a que si se pueden hacer cosas de calidad, por lo menos de mayor calidad de lo que yo había hecho antes, que si hay gente dispuesta y con ganas de trabajar en este tipo de proyectos y que se que toda esa parte de mercadotecnia y de gestorías es muy importante. aunque quizá no lo logramos en este momento yo creo que si seguimos neceando si lo vamos a lograr un poco más tarde y a nivel de producción yo creo que mi concepto si cambió mucho

E.- ¿Qué cambió?

G.- De proyectos que yo tenía, de invertir de los espacios, es dar un paso más profesional

E.-. Querer buscar estabilidad, que tu proceso creativo dentro de los espacios...

G.- Si mi experiencia me dice que mucho de conseguir apoyos es por palancas y creo que ya estamos siendo un poco reconocidos como grupo

E.- ¿Planean mover la Corbata durante este año?

G.- Apenas estamos aterrizando y aparte de los cambios en el gobierno, lo que continua es llevar el proyecto otra vez al INBA, a la UNAM, a la UAM y ver si podemos dar otra temporada y sino ya estamos más accesibles a la venta de funciones. yo tengo los pies mas en la tierra y los precios ya no son tan altos como Joaquín deseaba en un principio, vamos a presentarnos en el Dolores Olmedo y nos van a pagar 3 mil pesos, lo que más nos interesa en que se difunda, vamos a ir a Tapachula y nos van a pagar 4 mil pesos, yo no voy a recuperar pero por lo menos sé que el trabajo va a seguir vivo

E.- ¿De los asuntos que tuviste durante las distintas temporadas que es lo que evitarías para que no se te presentaran como problemas nuevamente?

G.- Creo que poder tener la seguridad de un contrato cuando se hagan este tipo de convenios que de hecho fue lo que nos protegió con el Silvia Pasquel, quizá guiarnos más por nuestra intuición para saber en que espacios poder trabajar y con que tipos de personas

E.- ¿Lo que protegerían sería el aspecto de producción para poder continuar en tus labores, esto también lo tiene contemplado en tu nuevo proyecto como estrategia de trabajo?

G.- Si, no me hubiera atrevido a empezar el proyecto sin un colchón de dinero porque se que hay que empezar con algo y espero que Karla Andrade que es la persona que nos va a ayudar a conseguir producción pueda moverse y encontrar lo que necesitamos

E.- ¿Qué tanto los factores de producción han afectado a tu factor de creación escénica?

G.- Creo que mucho... Si y no. Lo que yo planeo con el trabajo de Tina es un trabajo muy ritual que puede ser hecho con casi nada y creo que en este proyecto si no hay producción no se corta ese nivel creativo pero en otros casos obras que me gustan mucho no las he podido montar porque se que van a requerir mucha producción.

E.- De tus técnicas actorales para estas funciones que vas a vender, ¿Cambiarías algunas cuestiones?

G.- No, por un lado las tendría que adaptar a las necesidades y a los tiempos de los actores y por otro lado quiero continuar con la misma técnica porque esa es la tesis de que este entrenamiento y esta técnica va a funcionar hasta que se acaben las funciones y para mi tesis tengo que idearlos por lo menos les voy a pedir tres sesiones serias de entrenamiento

E.- ¿Ibas a adaptar la obra para una obra a la italiana ¿cómo es este proceso?

G.- Hay dos opciones: una que es escenario se ponga en diamante hacia el público y otra es cambiar marcate

E.- ¿No cambiaría la concepción de los personajes?

G.- No sería cambios normales y muy sutiles, adaptar movimientos.

Segunda entrevista con Joaquín Morales. 17 de enero del 2001.

E.- ¿Cuál fue tu percepción en la temporada del foro de La Gruta como productor?

J.- A nivel económico un día a la semana no llena las expectativas económicas de ningún grupo, difícilmente sacamos la nómina de actores y cuando nos cambiaron de sábado a martes tuvimos que poner de nuestro dinero para pagar la nómina de actores, posiblemente una temporada de un año aunque sea un día, ya con un público que va conociendo el trabajo podría ser hasta cierto punto algo factible para mantenernos, pero la temporada que nos fue de casi tres meses y una función durante tres meses con cambios de horario fue difícil de sostener económicamente; una temporada mas larga a lo mejor es sostenible pero tampoco recuperas la inversión.

E.- ¿Cuál fue la inversión para este montaje?

J.- Aproximadamente unos 90 mil pesos para La corbata. eso tomando en cuenta la escenografía, los vestuarios, la música, transportación. Con las funciones que hemos dado y con los sueldo que hemos dado que realmente no fueron los sueldos que se deberían de cobrar, la obra estuvo alrededor de los 100 mil pesos

E.- ¿Un sueldo que se debería de cobrar para los papeles principales cuál debería de ser y cuanto fue?

J.- Generalmente y ya considerándolo bajo un papel principal debería de ser pagado a 500 pesos por función , lo que se le pagó a los actores principales fue de 200 pesos y hay una diferencia de 300 pesos que es bastante grande, obviamente los actores sabía las condiciones de trabajo y que era aportar a una propuesta más artística y menos comercial, pero aún así los sueldos fueron bajos por que era lo que podíamos pagar realmente

E.- ¿Cómo cuanto fue el déficit, cuánto perdieron?

J.- De 100 mil pesos que se han invertido yo creo que hemos recuperado una cifra de 12 mil, 13 mil pesos, los otros 87 mil pesos se tienen que recuperar todavía esto dependerá de si se pueden vender funciones si se puede tener otra temporada pero estamos hablando de

que el montaje produjo un déficit de 87 mil pesos. Ya teniendo la escenografía y los actores puedes moverla y venderla y a lo mejor con eso se recupera

E.- ¿Cómo productor tenías objetivos específicos en esta temporada?

J.- Mi objetivo fue el hecho de mantener la nómina de los actores, yo ya tenía idea de que una temporada no repone la inversión y ya estaba preparado para tener esa pérdida pero casi se logró que la nómina de los actores estuviera cubierta. Cuando hablo de nómina no estoy hablando de que se cubrió mi nómina como productor ni como actor ni se cubrió la nómina de Georgina como directora no hubo esa ganancia, tuvimos que sacrificar esa nómina para cubrir los pagos de los actores.

E.- ¿A que problemas te enfrentaste como productor con el espacio de La Gruta?

J.- Hasta cierto punto al principio creí que nos había ido un poco mal, después ya con el asunto del Silvia Pasquel me di cuenta que las dependencias de gobierno tienen sus problemas pero tienen su forma de trabajar y funcionan de alguna manera, si hubo problemas de difusión, no había tanta comunicación por ejemplo con Tiempo Libre había veces que no salíamos anunciados sobre todo en la zona donde explican cada uno de los espectáculos, tenían bajo presupuesto y no tenían programas de mano a veces sacaban fotostáticas y la calidad de las copias eran muy deficientes, hubo un modo de retraso en los pagos pero eso es comprensible porque tiene que autorizarlos, no fue una cuestión de demasiado complicada. Yo creo que el principal problema fueron las cuestiones de difusión, a pesar de que tiene cierta difusión había fallas.

E.- ¿Las gestiones ante el Silvia Pasquel cómo fueron?

J.- En este caso el Silvia Pasquel no tenía permiso para el cobro de boletaje, no tenían los trámites hechos con la delegación, otros espectáculos que se presentaban ahí les habían llegado requerimientos por esos permisos que no estaban otorgados. Nosotros nos empezamos a mover para promocionarnos: se contrato una página de Internet, se contrato un espacio en tiempo libre para anunciar la obra y finalmente fueron recursos desperdiciados porque el teatro no tenía sus papeles en orden y no podíamos tramitar

nuestro permisos ante la delegación para tramitar la presentación, para presentar una obra se tiene que presentar todos los requerimiento que exige la delegación al teatro ya cubiertos, se tiene que dar aviso a hacienda para poder cobrar boletaje, antes de eso tienes que demostrar que tienes seguro de daños a terceros, que cuentas con las medidas de seguridad en caso de incendio, en caso de terremoto que es lo de protección civil, tienes que mostrar el cupo que tiene la sala, demostrar que tienes salidas de emergencia, son unos ocho requerimientos que exige la delegación, aparte de eso tienes que llevar tu carta de derechos de autor y ya con todo eso te dan autorización para presentar en espectáculo y cobrar por la entrada pero como no tenían tramitados estos papeles tuvimos que dar función de estreno y no pudimos cobrar en la función de estreno y se tuvo que suspender la temporada porque según ellos estaban en platicas con la delegación, pero como productor no te puedes arriesgar a presentar una obra cuando ellos dicen que están en los trámites pero no están completos porque no te puedes mover para tramitar los permisos. Tuvimos una pérdida de dinero, los precios que cobraban ellos para la renta no eran muy grandes pero con toda la inversión que se hizo de nómina, de promoción de la obra finalmente terminamos perdiendo dinero y el esfuerzo que fue llevar la escenografía, tener los ensayos, es un lugar donde no hay buena organización: en vez de tener los tres ensayos generales que se tienen de ley en todo teatro tuvimos un ensayo sin escenografía porque tenían la escenografía en un cuarto y otro ensayo que dimos ya con escenografía que fue el único bueno, las condiciones de trabajo de ese espacio eran infames, no se puede hacer teatro en un lugar que no tiene sus papeles en orden.

E.- ¿Hacia donde van los gastos de una obra en el caso de Dislexia teatro?

J.- Principalmente se enfocan a la cuestión de la realización de la escenografía y vestuarios y nómina que en cuestiones de diseño, tuvimos la suerte de contar con gente que se interesó en el proyecto y que por lo mismo cobró sueldos muy bajos por diseño. La escenógrafa estuvo cobrando 5 mil pesos por la elaboración de una escenografía y ni de chiste el diseño de una escenografía de cuesta 5 mil pesos y lo mismo fue en la música y el

vestuario y en todo, si realmente los creadores hubieran cobrado bien por el diseño eso hubiera triplicado el costo del montaje de la corbata: contamos con la suerte de tener amigos y esos gastos se abatieron pero donde no te puedes escapar es en la realización de esos elementos para montar el espectáculo, principalmente el dinero se fue en eso y en la cuestión de nóminas, eso contando que tenemos un espectáculo con poca gente y que los elementos escenográficos no son muy complicados, lo que salió mas caro fue la realización de la escenografía porque había un concepto y había un trabajo más cuidado,.

E.- ¿Tu habías visto desde en punto de vista financiero cuál era la mejor propuesta escénica?

J.- Desde un principio manejamos una obra que tuviera un pequeño reparto y que no tuviera grandes necesidades escenográficas sabiendo que de entrada no tenemos los recursos económicos para presentar un gran espectáculo, no podemos montar una obra con reparto de 12 personas porque cubrir una nómina de 12 personas a parte de vestuario es sumamente caro: como grupo que esta comenzado no puedes partir de un gran espectáculo, tengo conocidos que me dicen que sus obras tiene ese número de nómina, que no tienen el apoyo gubernamental o de la universidad o de alguna otra institución y terminan dando una función y ya porque una nómina de 12 personas es bastante caro, eso estamos hablando de nómina de actores porque finalmente el grupo que manejamos estamos hablando de una nómina de 10 personas contando los que tienen que armar la escenografía, los actores, los técnicos

E.- ¿Les pagan a los técnicos de cada teatro?

J.- En el caso del Helénico ellos se hacían cargo de sus técnicos, en el Silvia Pasquel estaba planteado que uno tenía que pagar a los técnicos y cuando se da una función en otro lado uno paga los técnicos.

E.- ¿Cuál es la situación financiera del grupo actualmente?

J.- Ahora no hay fondos, tenemos que ver la cuestión de ventas de funciones para recuperar algo de la inversión y para hacer recursos para seguir moviendo el proyecto. Se

va a meter el proyecto a las becas del fideicomiso México-Estados Unidos y ya mandé un material a la casa de cultura de San Antonio Texas para ver si se interesan ellos y apoyan de alguna manera, se va a buscar meter la obra en alguna temporada en algún teatro ya sea en el CONACULTA, con la universidad, con la casa de la paz para seguir mostrando el trabajo, obviamente necesitaríamos que nos dieran teatro y nómina, pero ahora no se tiene los recursos para producir un siguiente espectáculo, se van a buscar patrocinadores para ello.

E.- ¿Ustedes tuvieron patrocinadores para durante la temporada?

J.- No, se buscaron pero no se encontraron, había un apoyo de derechos humanos con unas copias para una encuesta, Amnistía Internacional aceptó poner el logotipo pero no dieron dinero, la embajada de Polonia nos apoyó con el brindis de bienvenida pero tampoco dieron dinero. Fuera de cartas de apoyo y de avales no hubo ninguno apoyo financiero de ninguna institución.

E.- ¿Ese dinero de los 100 pesos fue tuyo?

J.- Fue inversión de Georgina y mío, lo hicimos de nuestro salario

E.- ¿Cómo evitarías los problemas que se te presentaron en la gruta, con el Silvia Pasquel en un futuro?

J.- Ya tengo la experiencia de que los teatros del gobierno ya tiene su forma de organización, finalmente tu les consigues la carta de derechos de autor y ellos se encargan de hacer todo el trámite de avisar a la delegación, ellos ya tienen preparados sus mecanismos eso facilita mucho las cosas, en el caso de teatros que no dependen del gobierno y que cobran una renta, primero hay que investigar que tengan sus papeles en orden y realizar bien las condiciones de contrato. Creo que a pesar de los reveses no sabes que es producir un espectáculo teatral hasta que te metes en uno, en ese sentido ser mas precavido, también tuvimos malas experiencias con gentes que iban a funcionar en la búsqueda de patrocinios, aún así tomamos nuestras providencias e hicimos contratos. Yo creo que esto nos da experiencia y hay que cuidar mejor los contratos y los papeles, me

queda claro que todo trabajo artístico es un producto y es un producto que se tiene que vender y si se puede autofinanciar, se tiene que pensar con la cabeza de un comerciante.

E.- ¿Esto ha cambiado tu concepto de teatro independiente?

J.- Si lo empiezo a ver como una idea de empresa, hay que cuidar mucho la cuestión artística y Georgina y yo tenemos muy clara esta idea pero tenemos que pensar en la cuestión de empresa, hay que poder sostener financieramente al grupo en cuestión financiera, somos una pequeña empresa de teatro

E.- ¿En qué radicaría esta independencia dentro del mercado artístico?

J.- En la elección del material que se quiere montar, el proyecto es tuyo y no es impuesto por ninguna institución y la finalidad artística es totalmente tuyo.

E.- ¿Tiene algún proyecto a parte de La Corbata?

J.- Un proyecto de Georgina sobre Tina Modotti, llamó un grupo de actores por lo pronto se va hacer una adaptación de una obra de Poniatovska, yo me estoy encargando de las cuestiones de la carpeta de trabajo para empezar a vender y más adelante probablemente entre en cuestiones de producción de la obra, es como probar con esta cuestión, es más proyecto de ella que mío pero esta bajo los postulados de Dislexia y otro proyecto que tengo es escribir un espectáculo sobre la mujer con textos míos, no es un espectáculo totalmente poético porque no se trata de que se lean poesías, no es un trabajo declamatorio es una obra con una estructura dramática, no con una imagen muy realista quiero que sea mas sugerente a nivel de imágenes, yo creo que el texto estará terminado para septiembre, el proyecto de Tina Modotti esta calculado para abril y seguimos moviendo la obra de La corbata

E.- ¿Cómo actor cual fue tu percepción de la temporada?

J.- Yo creo que fue muy satisfactoria la respuesta que recibimos, creo que mantuvimos un nivel de calidad en el trabajo, todos los actores teníamos cierto nivel, había una propuesta de dirección y escénica muy concreta, a lo mejor como compañía necesitamos madurar embonar mucho mejor trabajar en nuestros conceptos pero creo que mantuvimos un nivel

de calidad, mi doble rol de productor y actor fue muy desgastante para mí, me di cuenta principalmente en la temporada del Helénico a donde llegue con mucha energía y conforme fue avanzando la temporada el desgaste fue mayor y al final de la temporada volví a subir pero el desgaste físico entre actor, productor y mi trabajo para mantenerme, por mucho que traté de mantener mi energía fue decayendo, es mucho más fácil trabajar como actor a si podría mantener mi energía y mi calidad en el escenario. Dimos una función en el reclusorio Sur yo creo que fue el mejor momento que ha tenido la obra, se notó una madurez en el trabajo y vas descubriendo el proceso en un espectáculo: llegas con una energía, tienes que luchar contra la mecanización, el teatro no es un producto terminado siempre tiene variantes que repente por muchas cuestiones el espectáculo no se da de manera óptima y siempre hay elementos que fluctúan aunque siempre hay que cuidar que el espectáculo sea de calidad.

E.- ¿Cómo percibiste al público de La Gruta?

J.- Hubo muchas reacciones: desde la gente que se botaba de la risa y después era golpeada por la misma situación del espectáculo, como gente que no se atrevía a reír. Hubo gente que me dijo “la situación es chistosa pero el tema de la pena de muerte no es de risa” entonces había cierto conflicto en el público y se originaron tres tipos de reacciones: la gente que se carcajaban, la gente que no se reía y la gente que hacía ambas cosas por el contenido de la obra.

E.- ¿Y en San Ángel?

J.- Creo que el público reaccionó bien pero no podría decir que fueron las mejores funciones ni el mejor público: de las tres funciones que dimos la primera fue la mejor donde hubo una mayor respuesta del público.

E.- ¿Qué consideras un buen público?

J.- A mí no me gusta el público que está acostumbrado a ser como muy decente : que está sentado, que piensa que ir al teatro es tener como un estrato social, que como uno es una persona educada no debe reír ni llorar, uno debe estar callado, bien sentado y aplaudir al

final, eso no me parece que sea un buen público, si al público no le gusta la función y se levanta y se va, si no aplaude, si aplaude mucho es un público honesto, yo creo que es un público entregado que reacciona hacia el trabajo

E.- ¿Cuál es tu percepción del público en el reclusorio?

J.- Fue el mejor público que hemos tenido, los presos no tienen nada que perder ni tiene que quedar bien con nadie, si algo no les gusta lo abuchean y se van y si algo les gusta participan y se quedan, yo creo que es un buen lugar para probar un espectáculo. Gracias a dios les gustó el trabajo y creo que fue una excelente oportunidad de ver que nivel de comunicación hay con el público.

E.- Tu trabajo actoral ¿Cómo lo percibiste en las distintas temporadas?

J.- Si hay un problema cuando vendes las funciones, creas un grado de mecanización, la mejor función fue la del reclusorio, en la Gruta fue nuestro primer acercamiento, decayó y al final volvimos a subir, maduramos.

E.- ¿Te funcionó la técnica actoral que estuvieron aplicando?

J.- Más que técnica actoral fue física, para obtener buen control del cuerpo y permite mas libertad en el escenario

E.- ¿Qué opiniones recibiste de tu trabajo actoral?

J.- De todo, la crítica del Reforma hizo mención, a mediados de la temporada en el Helénico donde había mayor desgaste, dijo que me faltaba energía y amarrar las situaciones que le concernían al personaje, hubo dos críticas más en donde aplaudían mi trabajo y otra donde me decían que había buena preparación del personaje y energía. Son las fluctuaciones del teatro.

E.- Con respecto a tu trabajo con respecto a ese personaje ¿Qué rectificarías?

J.- Creo que esta bien diseñado me gustaría mas profundizarlo en cuanto a la experiencia vital de este personaje, algo que aprendí es jugar con el manejo cómico y la profundidad del tema que trata la obra (ingreso único como maestro de inglés 5500 mensuales, el fondo que tenía de ahorro para la obra era de 20 000 pesos.)

Entrevista con Ronaldo Monreal, actor de *Dislexia Teatro*, 21 de octubre del 2000. Foro Cultural San Ángel. México, D.F.

Edad: 28 años

Licenciado en literatura dramática y teatro por la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM

Entrevistadora.- ¿Cómo te iniciaste en el teatro a nivel profesional?

Ronaldo.- Con José Luis Ibañez con *La vida es sueño* de la Calderón de la Barca en 1994 estuvimos un año en temporada y la llevamos a Bogotá, esa fue mi primera experiencia profesional y gracias a esa experiencia me pude titular a través de un informe académico de actividad profesional.

E.- ¿Cómo llegaste a este grupo de *Dislexia teatro*?

R.- Conocí a la directora en la facultad cuando yo iba en segundo semestre y por medio de David Castillo nos conocimos, desde siempre tuvimos el deseo de trabajar juntos hasta el año pasado que empezamos a ensayar, me habló del proyecto, nos ajustamos y ya por fin trabajamos.

E.- ¿Cómo te has sentido en este proceso?

R.- Lo más rico es un trabajo físico en el sentido de lo que ella hace en sus clases de la eutonía como una forma de abrir el cuerpo y de crecer en escena, corporalmente me ha ayudado mucho y he notado mucho mejoría en emisión de la voz y en resonadores, fue un taller que llevamos desde octubre hasta el momento de estrenar.

E.- ¿Lo has aplicado en otros trabajos?

R.- Sí cuando tengo posibilidad de hacerlo y se lo he empezado a aplicar a mis alumnos de primero y segundo año, doy clases en el colegio de teatro en filosofía doy clases de actuación I y II y les he pasado el conocimiento de esta técnica de calentamiento.

E.- ¿Cómo ha sido tu relación con los demás integrantes del grupo a nivel personal y profesional?

R.- Buena... hubo problemas clásicos de trabajo, yo inicialmente no iba a ser el personaje que ahora tengo, iba a ser el tercero en rango, hubo una mejoría en la comunicación en el grupo a partir de la salida de un actor que provocaba tensión entre nosotros, se dio el proceso de cambio se me quedó con el personaje de Kuzma y me tocó estrenarlo, fue trabajo para mí relacionarme con mi antagonista en escena, captarle el tono de la obra porque tengo mis dudas acerca de que tono es el que estamos haciendo porque hay una racionalización hacia la comedia por el análisis teatral que hicimos del texto pero en escena no funciona como comedia, cuando le damos el tono realista se convierte en algo cansado hasta para el público cuando empiezan a surgir los tonos de farsa por el humor negro que contiene la obra hay una reacción inmediata del público y en ese sentido tengo la duda de cual era la idea en ese sentido del tono de la obra

E.- ¿Estas sintiendo que el análisis dramático que habían hecho no lo esta percibiendo el público porque ya en escena es distinto?

R.- Claro, en el texto y no realizamos otra traducción, solo trabajamos una con base a eso hicimos nuestra propia adaptación al texto, lo mexicanizamos, nos llevamos mucho tiempo en eso y al final lo tuvimos que desechar porque al empezar la primera función siempre es necesario adaptarse.

E.- ¿Cuál fue tu percepción del público en la temporada de La Gruta?

R.- En lo general muy bien, por un lado fue nuestro esfuerzo en llevar invitados pero para un grupo independiente que en La Gruta tenga entre 80 y 100 personas cada vez que teníamos función era algo muy bueno principalmente los sábados, estrenamos primero en sábado y siempre fluctuábamos entre las 80 o 100 personas. cuando nos pasaron a los martes fue un bajón, un desconcierto pero aún a si nunca tuvimos menos de 30 personas, por cuestiones que yo le llamo de la mafia no seguimos ahí, por no tener suficientes palancas porque si estas viendo tu como empresario (aunque sea una institución cultural) que el trabajo esta siendo un éxito y hay otros que no lo tiene y sigue todavía en la Gruta, nosotros logramos que la gente empezara a hablar de La corbata

E.- ¿Qué consideras como teatro independiente?

R.- Es el que hacemos los que no estamos beneficiados por un sistema de becas, un sistema estatal o federal de conectes donde necesitas conocer a muchos fulanitos directores de todas la dependencias parra poder trabajar. El esfuerzo independiente radica en que nosotros mismos propiciamos que la obra tuviera este buen camino, en ese sentido yo veo la independencia si hubiéramos tenido mas promoción hubiéramos tenido más éxito.

E.- ¿Consideras a Dislexia teatro como independiente?

R.- Si definitivamente

E.- ¿Cómo fue tu trabajo actoral en la temporada en la Gruta?

R.- Fue variado bastante, siempre con un nivel de energía que inclusive sentía que el peso de la obra recaía en mí, ahora ya no siento tanto peso porque del otro lado mi compañero no sabía aplicar lo teórico a la práctica teatral, le falta explotar su personaje para que estuviéramos en un nivel mas parejo. Al principio de la temporada inclusive yo tenía que medir como le daba mi pie para encontrar una réplica que a la vez yo ajustara para que se escuchara distinto porque si no hablábamos en el mismo tono y en el mismo volumen y ahí los personajes se emparejan y ese no es el sentido del teatro en ese sentido he percibido este desarrollo, como actor es la responsabilidad de ellos, nunca hablé de esta responsabilidad y creo que las últimas funciones has sido distintas, el esfuerzo de ellos es mayor aunque cargar la obra me ayuda a crecer profesionalmente además era la primera vez que estoy 1 hora 40 minutos en el escenario sin salir en ningún momento. He aprendido a manejar mi energía para todas las partes que componen la obra.

E.- ¿Rectificarías algo del trabajo actoral que realizaste?

R.- Yo mejoré, me abrí mas al dialogo con mis compañeros de escena, como actor apliqué y reencontré nuevas cosas, hubo mayor comunicación entre nosotros como grupo a partir de un proceso que implicó la temporada en La Gruta, hubo más confianza, nos sentimos unidos y sintonizados en el trabajo que realizamos

E.- ¿Esta sintonía llega a ocurrirte en tu trabajo dentro de otros grupos de teatro independiente?

R.- En algunos, es algo esporádico es aquí donde he encontrado esa constante

E.- ¿Qué opiniones recibiste sobre tu trabajo?

R.- Si, un punto de vista de varios directores que como yo no me veo y el espacio es muy chico me dijeron que estaba muy gritado, me di cuenta y empecé a manejar de mejor manera mi energía, mi personaje se ha ido adecuando a otros estados de ánimo, mi personaje se vuelve mas rico y mas matizado, también me hablaron a cerca de la cuestión del tono entre los dos personajes

E.- ¿Cuáles esos tus ingresos mensuales?

R.- En la gruta fueran de 800 pesos 1000 dependiendo de cuantos sábados tuviera el mes, si eran 4 eran 800 y si eran 5 1000, he seguido cobrando muy poco por la cuestión solidaria con un grupo independiente porque yo trabajo en varios de ellos, quedamos en un acuerdo de cobrar después mas cosa que no hemos hecho, espero que la obra retome temporada el próximo año y le podamos dar continuidad al trabajo, yo tengo más ingresos como académico en la UNAM y el la UVM mas funciones vendidas de otras compañías de teatro, de repente hay videos o alguna película, trabajos eventuales. Mis mayores ingresos viene de la cátedra.