

Tendencias en el teatro mexicano de las primeras décadas del siglo XXI

Alejandra Serrano(Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli) e Israel Franco(Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli)

Introducción

En México, el paso calendárico al siglo XXI dentro del ámbito del medio teatral llegó acompañado por numerosos signos que ya desde entonces se percibían como cambios, pero apuntaban otros más significativos por ocurrir en las décadas siguientes. En la inminencia del Y2k menudearon las reflexiones en cuanto a las condiciones reconocibles del hacer escénico mexicano en la actualidad de entonces. Ocurrieron en la academia, como sería esperable, pero fue sobre todo entre lxs creadores de donde emanaron la mayor parte de las reflexiones y pensamientos, cosa por demás relevante, en tanto habla del interés de esa generación de entre siglos en pensar e intervenir sobre el curso de su disciplina.

Visto a la distancia, en aquel caldero reflexivo se cocinaron elementos para el diagnóstico de la creación escénica en sí, pero también para el esbozo de políticas públicas en materia teatral. Las reflexiones de entonces permiten pensar los cambios que estaban presentándose, así como tender líneas entre aquellas tendencias y los rumbos que ha seguido la creación escénica hasta ahora. La intención de este artículo será abordar algunas de esas reflexiones y acciones que cristalizaron en tendencias más amplias en el panorama nacional.

Por un lado, Alejandra Serrano abordará los cambios en la manera de producir teatro fuera de la capital del país, así como la consolidación de grupos y dramaturgias desde los estados de la República. A su vez, Israel Franco abordará el teatro comunitario y un conjunto de prácticas escénicas diversas que irrumpieron en la escena mexicana recientemente con numerosas denominaciones a las que, con el ánimo de agruparlas inclusiva y coherentemente, aquí se les referirá como escena contemporánea. En un país tan diverso y con una gran extensión territorial como es México es imposible señalar todos los componentes que actualmente están jugando en el teatro mexicano, sin embargo, sí podemos observar algunos elementos transversales fundamentales para configurar su rostro en las primeras décadas del siglo XXI. A nuestro parecer hay tres fundamentales: la fuerte presencia de la dramaturgia mexicana en la escena; el crecimiento del teatro en los estados y una nueva configuración del teatro comunitario, así como el interés del teatro contemporáneo en *la esfera pública*.

Tomando como referentes dos textos escritos en 1996 al calor del ambiente antes descrito por sendos dramaturgos y gestores escénicos, Hugo Salcedo (*¿Existe un nuevo teatro en México?*) y David Olguín (*Teatro mexicano actual*), encontramos algunos aspectos en los que coincidían, además de haber sido recurrentes entre muchos otrxs durante ese tiempo, y estos son: la capital del país estaba dejando de ser el epicentro casi exclusivo de la actividad para dar lugar a una deseada “nación teatral”; se percibía en el interés de lxs creadores una multiplicidad de temas abordados desde una decidida exploración de formas, haciendo uso de recursos como la narración fragmentada y el metateatro, entre otros; el debate sobre la prevalencia de la dramaturgia sobre la dirección y demás creadores escénicos había sido superado en beneficio de un interés compartido por el escudriñamiento de la representación como objetivo común y motor confluente en el diálogo; en esa nación también se hacía presente una incipiente polifonía lingüística, con obras en náhuatl, maya, chol y tzeltal, entre otras lenguas; y para rematar esta enumeración, tenía lugar un relevo generacional, que pronto se vería acompañado de una explosión demográfica dentro del gremio.

Detallaremos un poco. Olguín describía la actividad teatral de la segunda mitad del siglo XX como un conjunto de islas, pequeñas parcelas aisladas, casi todas en el espacio de la ciudad de México, cada una de ellas animadas por un creador destacado, con su propia propuesta y tradición. En el tránsito de siglo ese paisaje insular dejaba su lugar a la formación de un archipiélago con mayor comunicación e intereses comunes; que deseablemente deberían derivar en una “nación” teatral (p. 167-68). Salcedo, por su parte, mirando el país desde una esquina de la frontera norte destacaba la presencia de creadores jóvenes en activo en diferentes ciudades de los estados, que ya no se veían orilladxs a mudarse a la ciudad de México para poder realizar sus proyectos, como había sido la tendencia en el pasado inmediato (p. 87), evidenciando así la existencia de condiciones que podrían configurar esa nación teatral.

En el creciente territorio, geográfico y gremial, de actividad escénica Salcedo encontraba que lxs dramaturgxs empleaban fórmulas renovadas y “avanza[n] en la expresio?n esce?nica ma?s contempora?nea que se ocupa de la experimentacio?n estructural, mediante la atrevida fragmentacio?n de la fa?bula y la desaparicio?n del dia?logo como motor del conflicto” (p. 89), con una creciente influencia de la realidad virtual y las nacientes comunicaciones informáticas (p. 88). A su vez, Olguín reconocía la cada vez mayor vigencia de prácticas dramaturgias con “tendencia más cercana al juego, la poesía y a formas no realistas de desentrañar y hundirse en la realidad con toda la seriedad y los peligros que esa aventura encarna” (p. 179), una tendencia hacia la indagación de la realidad mediante “la exploración radical de la metáfora”. (p. 180).

Si bien, en la dramaturgia mexicana tenía lugar una intensa actividad, al punto de que Olguín afirmara “la escena ya es del escritor mexicano” (p. 170), en realidad formaba parte de un flujo creativo de producción de realidades escénicas en el que las otras especialidades del teatro participaban de una manera activa y fundamental. Salcedo lo explica como un nuevo entendimiento: “la preocupación del fenómeno de la representación como espectacularidad, que permite la confección en comunicación estrecha con el director escénico” (p. 88). Mientras Olguín añade que lxs dramaturgxs diversifican su labor en la escritura y se “empieza[n] a reconocer en una visión integral del quehacer escénico”, combinando sus tareas con las de dirección, crítica, investigación e, incluso, escenografía.

Salcedo y Olguín reconocían la presencia de una nueva promoción de dramaturgxs en los escenarios, con ella habría llegado un relevo generacional. Ambos la ubicaban en una secuencia con las promociones a las que se había denominado dramaturgia de medio siglo (Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, entre ellos) y la nueva dramaturgia mexicana (surgida en los finales de los 70, con Óscar Liera y Víctor Hugo Rascón Banda, entre otros) y Olguín retomaba la denominación de novísima para la más reciente, de la que formarían parte él mismo y Salcedo, entre otros. A final de siglo, las tres promociones estaban en activo y las producciones de sus obras coincidían en la cartelera. Olguín identificaba ese relevo también en lo relativo a la dirección escénica donde los nombres de Héctor Mendoza y Luis de Tavira coincidían en la cartelera con los de José Acosta, Mauricio Jiménez o Martín Acosta, quienes también mostraban interés en una diversidad temática que exploraban con medios de expresión novedosos y no realistas (pp. 183-4).

A esta dinámica de transformaciones en el entresiglo resta sólo sumar el apunte de Salcedo acerca del plurilingüismo. La deseada nación teatral veía aparecer en su territorio a lxs creadores que pensaban el mundo desde otras “costumbres, religión, lenguaje oral y literatura” (p. 89). Es muy relevante que por diferentes apremios, relacionados con las circunstancias de sus contextos de trabajo, varios de sus ejemplos también combinaran la dramaturgia con la dirección, la actuación o la gestión, como Isabel Juárez Espinoza, dramaturga y actriz de lengua tzeltal y Feliciano Sánchez Chan dramaturgo, director y actor de lengua maya.

Este es nuestro punto de partida, sin embargo, es de suma importancia mencionar que no estaremos observando toda la actividad teatral de país, sino una parte muy específica que para denominarla nos apoyaremos en el “concepto de carácter teórico-metodológico” que ha desarrollado Tomás Ejea: *Circuito Cultural* (Ejea, 2012, p. 197). Nos interesa y nos parece que funciona el concepto de Circuito Cultural ya que...

“... no pretende discriminar ni establecer un juicio sobre la validez moral o la calidad estética de los bienes y los agentes que en él circulan. De lo que se trata es de contar con un instrumento de análisis que permita entender las diferencias y particularidades de los distintos bienes culturales y comprenderlos como parte de procesos sociales que conforman un cúmulo de significación definido a partir del contexto espaciotemporal en el cual se encuentran insertos.” (Ejea, 2012, p. 201)

A partir de esta idea, Ejea establece tres Circuitos Culturales definidos por “su intencionalidad central” (p. 203), con las siguientes características:

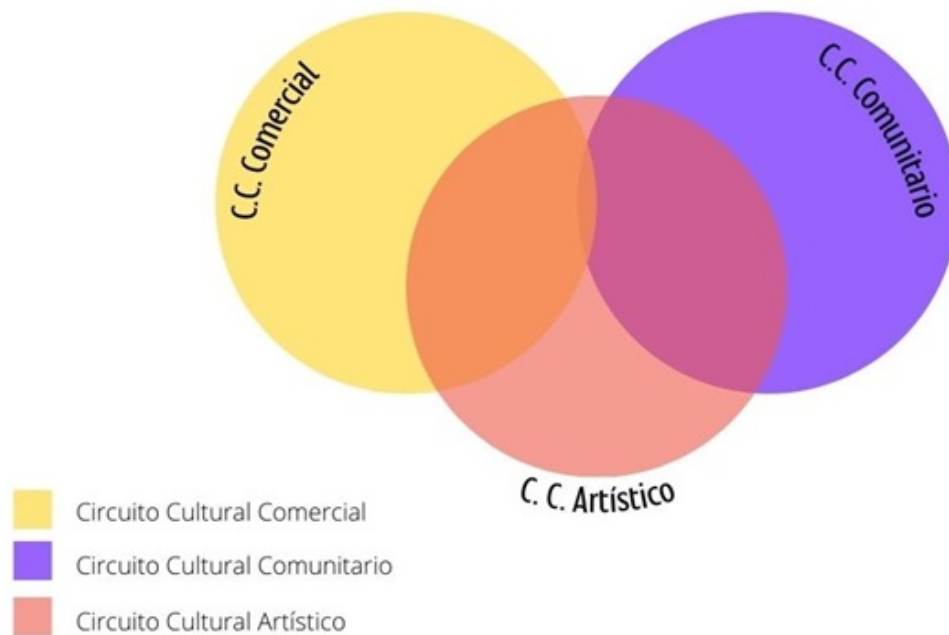
TABLA 1
CARACTERÍSTICAS ESENCIALES DE LOS DIVERSOS
TIPOS DE CIRCUITOS CULTURALES

	CIRCUITO CULTURAL COMERCIAL	CIRCUITO CULTURAL COMUNITARIO	CIRCUITO CULTURAL ARTÍSTICO
Finalidad principal	Ganancia económica	Valor comunitario	Innovación en la disciplina específica
Valor social	Valor de cambio	Valor de uso	Valor simbólico
Tipo de producción	Amplia	Restringida	Restringida
Consagración y/o éxito	Mercado	Comunidad	Expertos

(Ejea, 2012, p. 201)

Realizando una actualización a 10 años de cambios en la actividad teatral del país, tendríamos que agregar movimiento a estas columnas, donde aparecerán subcircuitos, nosotros lo observamos de la siguiente manera:

Propuesta actualizada para los Circuitos Culturales



A nuestro parecer, el Circuito Cultural Comunitario y el Comercial solo se han encontrado a través de un agente cultural que facilita o, que por medio de estrategias extractivistas (casi siempre bien intencionadas), presenta una expresión artística comunitaria en espacios comerciales. Este es un tema amplio y complejo que excede los alcances del artículo, pero es importante apuntarlo pues es un fantasma que recorre todas las disciplinas artísticas y, por supuesto, nuestra práctica escénica.

Para la creación de este texto nos centramos en los Circuitos Culturales Artístico y Comunitario; nos hemos planteado mutuamente preguntas a partir de nuestras áreas de experiencia para generar de manera conjunta una visión más amplia y no centralizada sobre el panorama teatral en México.

Teatro en los estados y dramaturgia mexicana en el siglo XXI

Si bien hemos mencionado que actualmente hay subcircuitos culturales, no es el objetivo de este artículo proponer sus descripciones; la intención al enunciarlos es reconocerlos, visibilizar el movimiento como parte de las características del periodo revisado y a la vez señalar un campo fértil para la investigación. De tal manera, nos centraremos en la descripción de Ejea del Circuito Cultural Artístico:

“Su principal fuente de financiamiento son las instituciones gubernamentales. En comparación con el circuito cultural comercial requiere de inversiones de mediana envergadura, aportadas por las instituciones estatales o, en algunos casos, por grupos de la iniciativa privada que en vez de ganancias persiguen prestigio y reconocimiento. La participación gubernamental, sobre todo la de carácter federal o estatal y en segundo plano la municipal, financia prácticamente todas las etapas del circuito, desde la creación hasta la exhibición, el consumo, la investigación y la conservación.” (Ejea, 2012, p. 208)

La propuesta metodológica para realizarlo consiste en revisar dos eventos nacionales que permiten percibir el pulso del teatro mexicano: la Muestra Nacional de Teatro y el Festival de la Joven Dramaturgia.

La Muestra Nacional de Teatro es un evento anual itinerante, su primera edición fue en la ciudad de León, Guanajuato en 1978^[1] y se creó con la intención de mejorar la “calidad artística” del teatro realizado fuera de la capital de país el cual era mayormente amateur, realizado por pocos grupos esparcidos en la geografía nacional:

Con todo lo paternalista y expiatoria que significaba esta acción por parte del Estado, era para muchos la única posibilidad que teníamos los creadores de provincia de acceder al circuito de la capital y al comentario de la crítica especializada, a enfrentarnos con la responsabilidad de asumir contratos y organizar fichas técnicas, así mismo generaba una precaria circulación de los trabajos teatrales, ya que significaba la posibilidad de presentación al menos en dos plazas más a la de origen. Este diseño de la MNT fomentaba una incipiente profesionalización. Fue también cimiento para forjar grandes amistades y el conocimiento de primera mano de otras estéticas. (Coronado, 2014).

En 1983 se incluyen por primera vez obras de la Ciudad de México en la programación de la MNT y a partir de entonces han tenido una creciente participación, soportada sobre la idea de presentar aquello que tuviera mayor “calidad artística”. Desafortunadamente hay pocos escritos donde se aborde directamente el tema, se ha tratado principalmente de discusiones entre colegas dentro de los espacios del mismo evento, pero sobre todo en los pasillos de los teatros y los hoteles donde se hospedan lxs participantes.

En el artículo, “Las diversidades del teatro actual” reflejadas en la 42ª MNT, Serrano utiliza datos de la programación de las ediciones entre 2007 y 2022 para señalar el contraste entre una creciente política centralista al mismo tiempo que se consolidaban grupos escénicos por todo el país. También señala los diferentes esfuerzos realizados para incluir la diversidad de lenguajes en este evento que es significativo para la comunidad teatral del Circuito Cultural Artístico pues es un espacio de legitimación y visibilización del trabajo.

Al mirar de esta manera el movimiento teatral, se puede concluir que a pesar del permanente favorecimiento por los creadores escénicos de la capital (así, en masculino), la fuerza y contundencia de las jóvenes generaciones, la participación de las mujeres y el incremento constante del teatro en los estados ha sido imposible de ignorar por los espacios institucionales. En la inauguración de la más reciente edición de la Muestra [2], el Coordinador Nacional de Teatro [3], Daniel Miranda, mencionó el cambio tanto en la intención como en la percepción de este evento al pasar de ser el escaparate de “lo mejor del teatro” en el país a preocuparse por la diversidad teatral en el territorio y los diferentes lenguajes, incluyendo también expresiones teatrales comunitarias. Este comentario inaugural constata el recorrido de este evento en los últimos años.

Si bien todavía no podemos hablar inequívocamente de una “nación teatral”, por lo menos ya no es un “archipiélago inconexo”; además las dinámicas al interior de los grupos o compañías han cambiado significativamente. Aunque siguen existiendo esos polos teatrales que mencionábamos al inicio, encabezados por una figura fuerte de amplia trayectoria, a la par trabajan generaciones jóvenes que se manifiestan en una multiplicidad de espacios independientes y estrategias diversas para visibilizarse, han inventado espacios nuevos para el teatro, tanto físicos como inmateriales (plataformas web, teatro en espacios públicos, nuevas compañías, festivales, encuentros, políticas locales para el teatro, etc.).

La cantidad de teatro que se produce en los estados ha incrementado de manera constante; en 2007 se registraron [4] 1173 obras presentadas (sin contar la Cd. de México), en 2014 fueron 2552, es decir, más del doble en siete años. Por un lado, se atribuye al crecimiento poblacional de las ciudades, pero también en este periodo se abrieron muchas licenciaturas de teatro por todo el país y en últimas fechas ya también existen varias opciones de maestrías en artes escénicas. Por otro lado, también son resultados de programas —que no terminan de articularse en una política cultural— de apoyo, promoción y circulación como el Programa Nacional de Teatro Escolar, el Programa México en Escena, las Muestras Estatales de Teatro, el circuito Teatro A una sola voz y la misma Muestra Nacional, por mencionar las más visibles y de carácter federal.

El crecimiento en la actividad teatral se ha desacelerado y estabilizado en los últimos años, pero sigue manteniéndose alrededor de las dos mil presentaciones anuales; sin embargo, lo que sigue en aumento es el porcentaje de las obras que denominamos como Actividad Teatral Sostenida (ATS) [5]. En 2007, el porcentaje de obras que tenían representaciones más allá de una sola temporada o incluso una sola función (lo que llamamos ATS) era de 36.5%, en 2014 fue de 46% y aunque aún no contamos con los datos para presentar el porcentaje confirmado de 2022, por los datos ya recabados estimamos que por lo menos será superior al 50%. Es un crecimiento más lento, pero que señala una mayor participación de puestas en escena dentro del Circuito Cultural Artístico y Comercial.

Ciertamente, desde 2015 la programación de la Muestra Nacional ha buscado presentar una diversidad de teatralidades, que si bien no pueden traducirse en lo más representativo del teatro mexicano, sí conforma un muestrario sobre los diferentes intereses, investigaciones y abordajes de la escena mexicana actual donde cada vez son más comunes las narrativas fragmentadas, la forma no dialógica en escena, diferentes formatos de documental y de irrupción de lo real, desde performance, hasta biodrama, autoficción, pasando por diferentes estrategias de teatro documento; entre estas búsquedas también se observa con más fuerza el interés por trabajar para y con comunidades específicas.

En 2023, de 30 puestas en escena seleccionadas [6] para la programación solo encontramos una obra de un autor reconocido como clásico contemporáneo: Albert Camus con *Calígula*, además de la apropiación [7] de un Shakespeare: *Otelo*. Las 28 obras restantes se componen de dramaturgias colectivas, dramaturgias propias de lxs intérpretes y dramaturgx actuales, menores de 45 años que, en la mayoría de los casos, están cercanos a la escena. Esta fuerte actividad dramaturgía confirma muchos de los aspectos señalados por Salcedo y especialmente por Olgún hace más de 25 años.

La dramaturgia ya no está confinada al espacio literario, alejada de la escena, está metida en las entrañas del espectáculo de manera transversal y es por eso que nos sirve revisar el recorrido del Festival de la Joven Dramaturgia que en 2023 llegó a 21 años de existencia, es decir, ha caminado con el siglo. Realizado cada año [8] en Querétaro, Querétaro, este Festival se creó en 2003 bajo el nombre de Muestra Nacional de la Joven Dramaturgia por iniciativa y bajo la dirección de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (LEGOM) y Edgar Chías, quienes observaban un ambiente árido en los escenarios de visibilización nacional para las dramaturgias contemporáneas recientes. En los primeros años solo se presentaban lecturas dramatizadas, con cada edición devenían más en *work in progress*, hasta llegar a producir sus propios estrenos.

Esta generación de autores, a la que también pertenecen Bárbara Colio, Verónica Musalem, Verónica Bujeiro, Alberto Villerreal, Jorge Kuri, Luis Ayhlón y Daniel Serrano, entre otros, abrieron espacios para dar a conocer sus obras y derivó en que muchos de ellos se dedicarían a la dirección y producción de sus propias obras. Después, con la segunda oleada de la misma generación donde encontramos a Mariana Hartasánchez, Conchi León, Mario Cantú, Martín López Brie, Enrique Olmos y Alejandro Ricaño, entre otros ya es muy clara la participación en escena, sin necesitar de una persona que asumiera la dirección.

En esa primera década del siglo XXI, en la Joven Dramaturgia se discutía la genealogía de la dramaturgia mexicana y ahí se autonombraron —o Fernando de Ita les nombró, no es claro— la Sexta Generación. La mayoría de lxs autorxs se sentían huérfanxs pero herederxs de una tradición, a pesar de que sus búsquedas les alejaban de sus referentes más cercanos, a quienes hemos mencionado en la introducción de este artículo pues rompían y contrastaban con sus dramaturgias. En la siguiente década, la genealogía dejó de ser importante, lxs autorxs que surgieron después eran muy cercanos a sus referentes, tanto con aquella Sexta Generación como con el ahora Festival de la Joven Dramaturgia, pues a él acudieron cuando eran estudiantes, para después ser parte de la programación como sucedió con Ana Lucía Ramírez, Ana Lucila Castillo, Gabriela Román, Ximena eme, Rafael Pérez de la Cruz y Javier Márquez, entre muchos otros, incluyendo a Imanol Martínez, actual codirector junto con Patricia Estrada del Festival.

Patricia Estrada nos comentó en entrevista que le ha tocado observar —a través del Festival— la transición del papel a la escena donde, además, lxs creadorxs tienen poco interés en publicar las obras, en cambio, les interesa más compartir los procesos de creación. Cada vez la figura del autor está más difuminada pero no así la idea de la dramaturgia, por el contrario, ésta se ha reforzado y se observa de manera transversal, no se limita al texto, sino que construye la escena. Justamente, una de las discusiones actuales —nos dice Estrada— sobre la dramaturgia y hacia el festival mismo es sobre esto, ya que les “cuestionan por qué seguir poniendo al autor en el centro” puesto que el Festival continúa realizando lecturas dramatizadas, “pero —continúa Estrada— nosotros decidimos que mientras sigan llegando textos la convocatoria será sobre textos. Cada año llegan más de 100, este año [2023] recibimos 89 textos escritos y 18 carpetas [9]”. (Estrada, 2023).

Otro cambio sustancial que observa Estrada es en

“la convivencia, los espacios, la forma de vincularse con los públicos y cómo ha cambiado la dinámica de convivir entre nosotros, entre el mismo festival. Cada vez se piden ese tipo de encuentros entre pares, de convivencia, más que de una crítica vertical. Todos, todas participamos de la reflexión”. (Estrada, 2023)

Por último, el cambio político que sucedió en México con la llegada a la presidencia de Andrés Manuel López Obrador en 2018 promovió —o intentó

promover, pues habrá que revisar los resultados a la distancia— políticas culturales para fortalecer las expresiones culturales comunitarias. Si bien ya existía un interés legítimo de la comunidad teatral por trabajar con comunidades específicas o bien, de generar comunidad, de la noche a la mañana adquirieron el apellido “comunitario” una cantidad de prácticas escénicas que no se inscribían, ni partían del Circuito Cultural Comunitario. Sin embargo, en las programaciones tanto del Festival de la Joven Dramaturgia, como de la Muestra Nacional de Teatro se han vuelto un tema constante, desde la programación hasta las mesas de discusión.

El teatro comunitario

En lo que sigue, nos interesa abordar las dos tendencias restantes que hemos seleccionado para elaborar este trabajo, de entre el amplio espectro de la actividad teatral en las décadas recientes en México: el teatro comunitario y la escena contemporánea. Las seleccionamos por considerar que ambas, por razones distintas, han llamado la atención de considerables sectores del gremio y también de las instituciones, es decir, dos agentes importantes involucrados en el campo. Comenzaremos con el primero.

Puede decirse que la vertiente del teatro comunitario en México, si bien tiene una trayectoria propia, comparte varios rasgos semejantes con el argentino, el colombiano y otros en Centroamérica. Adoptó su perfil más característico en los primeros años de la década de los 80 del siglo pasado; tiene antecedentes en los grupos de teatro político y militante de las décadas inmediatas anteriores; las agrupaciones están compuestas por vecinxs en su mayoría sin una formación en la disciplina; su trabajo se vincula con un contexto territorial específico, pueblo, barrio, colonia; la mayoría de sus producciones son de creación propia y abordan aspectos de la realidad material y cultural circundante.

En su planteamiento sobre este Circuito Cultural, Ejea apunta que la finalidad principal reside en su valor comunitario (no de innovación artística, ni de ganancia económica), tiene un valor social de uso y su consagración o éxito es proporcionada por la propia comunidad (p. 204). Además, afirma sobre este tipo de agrupaciones que “darles seguimiento resulta complejo, pues las instituciones, así como las comunidades que los producen y reproducen son múltiples y variadas”. (p. 207). En efecto, la circulación y la difusión de estas producciones han tendido a restringirse a la localidad donde ocurren; usualmente, desde los años 80, han sido los encuentros y festivales comunitarios, regionales o nacionales, donde es posible tomarle el pulso, ahí se hace patente lo nutrido de la actividad en lo cotidiano. También acierta Ejea al decir que este circuito ha estado contemplado por las instituciones públicas, sobre todo aquellas encargadas de atender a la cultura popular, junto a las cuales muy pronto se conformaron asociaciones civiles que contribuyeron a generar condiciones más favorables para realizar el trabajo.

Todos los nombres mencionados antes por Salcedo como dramaturgxs que producían teatro en lenguas indígenas participaron en algunas de esas instancias: Isabel Juárez Espinoza se inició en 1982 en la asociación Sna Jtz'ibajom que buscaba promover la activación de la lengua tzeltal, para lo cual recurrían a la escritura creativa y al teatro; actualmente se mantiene activa en la escena, ahora como parte de FOMMA una asociación desde la cual se promueven los derechos de las mujeres. Feliciano Sánchez Chan formó parte en Yucatán de un grupo de promotores culturales en la Dirección General de Culturas Populares (DGCP), después colaboró con la asociación Teatro Comunidad y actualmente permanece en activo en instituciones académicas con programas en lengua maya. Ambos, luego de cuatro décadas de trabajo cuentan con una producción propia abundante, además de haber contribuido a la formación de nuevas generaciones de teatreros en lenguas indígenas. En su trabajo se puede identificar una relativa continuidad en la forma de realizar el teatro comunitario con un perfil cercano al que se adoptó en los años 80 y con las características anotadas por Ejea.

Ahora, los grupos de jóvenes que son asesorados por aquella generación se mantienen cerca de esa concepción comunitaria. En 2021 el grupo Yibel Sots Lebetik (Raíces Zinacantecas), asesorado por exintegrantes de Sna Jtz'ibajom, presentó en lengua tsotsil la obra Jchanultick (Nuestro nahual) en la 41 Muestra Nacional de Teatro. En la obra abordaron, desde la perspectiva de su cultura, concepciones acerca de la salud. La investigación que realizaron los jóvenes es una forma de activación de la memoria de la comunidad.

Tenemos noticia de grupos de diferentes regiones del país, pues en algunas consiguen hacer más visible su actividad porque realizan eventos para encontrarse, compartir experiencias y mostrar su trabajo. En octubre de 2023 se realizaron en Yucatán, con una semana de diferencia, el XX Festival de Teatro de Municipios y el XX Ritual a la muerte maya, organizados por un colectivo de 16 grupos provenientes de diferentes municipios de ese estado. Son dos eventos con una historia más reciente y aunque mantienen el contacto y el diálogo con los promotores de la DGCP han trazado un camino propio en el que utilizan la lengua maya de manera completa o parcial; echan mano del humor del teatro regional [10]; muchas de sus obras tienen como punto de partida la historia y la tradición oral, la mayoría de las veces para proponer reflexiones sobre temas actuales entre los que se cuentan la representación de la mujer en las producciones culturales o la inclusión.

Así como es posible identificar agrupaciones que trabajan con una relativa continuidad en la tradición de este circuito también existen cambios, uno de ellos está en el principal foro de exhibición institucional: la Muestra Nacional de Teatro. A partir de 2015 se propuso incluir en su programación las diferentes maneras de hacer y pensar el teatro en México. La manera en que han convocado al teatro comunitario ha sido diferente en cada ocasión, a veces por invitaciones directas y a veces participando en el proceso de selección general; eso ha propiciado que acudan variadas expresiones que se autoadscriben al trabajo comunitario. En 2021, la Red Mexicana de Teatro Comunitario participó en la MNT con una programación que incluía trabajos de grupos independientes profesionales de larga historia, con discursos políticos denunciatorios, junto a grupos de procedencia indígena que representaron obras cercanas a su realidad y en sus lenguas.

En diferentes emisiones de la Muestra se han podido ver expresiones escénicas tradicionales del patrimonio cultural intangible, como el canto cardenche de la Comarca Lagunera (2022) y la maroma mixteca (2015). También se han programado grupos jóvenes que se autoadscriben a lo comunitario con propuestas de buena factura y enorme claridad en sus objetivos, como Lxs de abajo (2022) y Pelo de gato (2022). Además, se pudo ver un buen número de grupos que sin adscribirse a lo comunitario, realizan trabajo en esos sectores, quizá como parte de la exploración de su propio discurso artístico. (Franco, 2023)

También hay cambios en la manera de participación de diversas instancias públicas en el circuito, se aprecia un incremento en el énfasis con el que instituciones de sectores diferentes al cultural, como el de seguridad o el de salud, promueven programas mediante los cuales jóvenes profesionistas del teatro se acercan a pueblos, colonias o barrios para trabajar con los habitantes, algunas veces presentando sus propios trabajos escénicos y, en otras, produciéndolos con los pobladores.

Existe también una transformación en el concepto de comunidad, anteriormente la territorialidad y la historia eran elementos vinculantes, ahora se incluyen comunidades más inestables surgidas a partir de diversos elementos compartidos por sus agregados como puede ser, por ejemplo, el encontrarse privados de la libertad, el estar en movilidad por migración o, súbitamente, participar en una comunidad efímera como la que se produce al coincidir con otros en una esquina citadina mientras se espera a que la luz del semáforo se ponga en verde.

El interés que en los años recientes se ha dirigido hacia este Circuito por parte del gremio y las instituciones supone una potencial tensión entre quienes ya participaban en él y quienes ahora se acercan a esta práctica. En el nivel más inmediato, no falta quien manifieste su inconformidad ante la aproximación de grupos consolidados del Circuito Artístico, argumentando que obedecen a un interés meramente coyuntural. Mirado más de fondo, lo que parece estar operando es una discusión sobre la manera en que había funcionado el Circuito y una eventual reconfiguración. Este tema no podrá ser desarrollado aquí pues requiere mayor espacio, solamente lo apuntaremos por formar parte de las tendencias en la escena mexicana.

Retomando a Ejea, sabemos que los conceptos empleados en el Circuito Artístico y en el Comunitario son diferentes, como lo es también la naturaleza de los productos culturales conseguidos; sería pertinente preguntarse acerca de la finalidad principal de la producción en el Circuito, ¿residiría en su valor comunitario o se negociaría con la búsqueda de la innovación artística, y cómo lo haría?, y acerca de los mecanismos de consagración de las producciones ¿seguirían ejerciéndolos la comunidad participante o pasarían a ser una tarea de expertos?, ¿los mismos expertos del arte o alguno de nuevo cuño?

Sabemos que los circuitos no son universos cerrados y, en cambio, tienen zonas de intersección. Conocemos casos de integrantes de grupos comunitarios que deciden adoptar el teatro como una profesión, ya sea en el ámbito artístico o en el comercial. Algunxs ingresaron a escuelas y sus concepciones transitaban hacia los modelos universitarios; algunxs otrxs optaron por el autodidactismo, con muy buenos resultados, y en su forma de trabajo conservan conceptos de lo comunitario, al mismo tiempo que su interés persigue la elaboración de productos innovadores sancionados por expertos. También hay

quienes ingresaron a escuelas y remodelaron los conceptos universitarios adquiridos para hacerlos dialogar con su trabajo comunitario.

Las respuestas, por ahora, están en proceso de descubrimiento. La eventual reconfiguración del Circuito Comunitario podría ser una de las tendencias en curso en la escena mexicana.

La escena contemporánea

Para la parte final de este texto elegimos una tendencia que ha adquirido mucha visibilidad en las décadas recientes y decidimos adoptar uno de los nombres con el que se suele agruparse estas expresiones: escena contemporánea, en atención a la convención en la historia internacional del teatro de nombrar las corrientes a partir de su sucesión temporal. Hablamos de ese conjunto de prácticas predominantemente escénicas que también surgieron en muchos otros lugares del mundo en tiempos recientes, muchas de las cuales comparten rasgos, aunque también conservan diferencias. En México, Rubén Ortiz, practicante de esa tendencia, ha reflexionado y escrito bastante al respecto; Ortiz prefiere la denominación de *escena expandida*, con un carácter más conceptual, sin duda la consideramos también adecuada, pero adoptamos el genérico “contemporáneo”, sobre todo en su acepción temporal, para mantener abiertas las posibilidades para relacionar los diversos nombres que reciben estas prácticas.

De cualquier manera, Ortiz será un referente constante durante los siguientes párrafos debido a su conocimiento del tema. En una presentación realizada en 2019 en el Centro Cultural Helénico donde compartía mesa con Héctor Bourges y Jean- Frédéric Chevallier, ubicó y describió el giro que operaba en la escena en el primer lustro del siglo XXI. Como señalamos al inicio, retomando el texto de Olguín, en esos años los maestrxs de la dirección en México seguían en activo pero estaban llegando al final de su ciclo creativo, incluso al de su ciclo vital; compartían cartelera con generaciones jóvenes, cuyos integrantes en muchos casos habían sido sus alumns. En opinión de Ortiz, esa vertiente abrevaba de una tradición que arrancaba de los postulados stanislavskianos y derivaba en la escuela universitaria, especialmente en el método de Héctor Mendoza, con un apego a la modernidad teatral y a un figurativismo dependiente del realismo. La vertiente era predominante e impactaba desde la formación en las escuelas hasta los modelos de producción. (Trimukhi Platform, 2019, 2:35-4:35)

Simultáneo a eso, Ortiz ubicaba los primeros despliegues de las prácticas escénicas contemporáneas en México durante el primer lustro del siglo, particularmente en dos experiencias. En una, el colectivo Teatro Línea de Sombra, de Alicia Laguna y Jorge Vargas, llevaba ya varios años organizando actividades artísticas y pedagógicas en torno al planteamiento del *teatro del cuerpo*. La otra experiencia eran los creadores Héctor Bourges y Ricardo Díaz quienes, sin trabajar en la misma compañía, tenían propuestas que coincidían en su carácter conceptual performativo. (Trimukhi Platform, 2019, 4:45-6:40).

En los años subsiguientes, ese germen dio pie a colectivos consolidados que mantienen sus actividades creativas, además de que buscan incidir en otras áreas del campo con puntuales y consistentes intervenciones pedagógicas, además de promover la reflexión teórica. Varios de estos colectivos han participado en propuestas formativas, como Prácticas de vuelo del Instituto Nacional de Bellas Artes y, de manera destacada, asesoran proyectos de grupos en diversas regiones de la nación teatral.

Digamos de una vez que el desempeño en colectivo es de los rasgos distintivos de la escena contemporánea, muchos de sus practicantes encuentran en el trabajo grupal de largo plazo un mejor espacio para la exploración: Teatro Línea de Sombra, Teatro Ojo, La Comedia Humana, Lagartijas Tiradas al Sol, Murmurante Teatro, son algunos ejemplos.

Sus actividades también son de largo aliento es el caso del Encuentro Internacional de Teatro del Cuerpo (1998) organizado por Teatro Línea de Sombra que mutó en Transversales, Encuentro Internacional de Escena Contemporánea (2008) para incluir en la selección de su programa piezas contemporáneas de diferentes países, ya no centradas prioritariamente en el cuerpo, dio continuidad a las actividades formativas, dentro y fuera del Encuentro, además de abrir espacios de reflexión teórica, por un espacio de tiempo mayor a los 20 años.

Como perfiló Ortiz, estas prácticas no tienen interés en la figuración realista, su despliegue en la escena está orientado por la performatividad y por múltiples prácticas de lo real. Una de sus indagaciones más acentuadas es la relación con el espectador, e incluso, la función misma del espectador. Su indagación sobre la teatralidad muchas veces se traduce en el diseño de dispositivos escénicos específicos para cada proyecto que, la mayoría de las veces, desbordan la escena, la expanden, a la vez que desbordan también las definiciones disciplinarias de las artes en movimientos transversales. Con frecuencia ubican sus acciones fuera de los teatros y cuando permanecen en ellos retoman el dispositivo escenario para generar otros dispositivos que desbordan lo escénico. Han desarrollado un especial interés por encontrar conexiones transversales entre la escena y la esfera pública, así, el cotidiano que vive la sociedad mexicana cuele en sus piezas constantemente la crisis multidimensional de nuestro sistema.

Durante varios años no faltaron quienes cuestionaron la especificidad teatral de estas prácticas, al transcurrir del tiempo han despertado el interés sobre todo de las nuevas generaciones que encuentran en estas tendencias medios para reflexionar y compartir artísticamente su posición frente a los acontecimientos que los circundan. Hoy día son numerosos los grupos que en diferentes regiones del país se suman a estas prácticas.

A manera de conclusión

Abrimos estas páginas ubicando rutas de búsquedas en la escena mexicana con las que se cerraba el Siglo XX con la intención de encontrar puentes o faltas de conexión entre las tendencias de aquellos momentos y las del presente. Decidimos no intentar abarcar la totalidad de las vertientes de producción y, en cambio, seleccionamos aquellas que nos parecen reveladoras del acontecer escénico, además de conocerlas con mayor detalle.

Constatamos que ha tenido continuidad y logros el propósito de construir una nación teatral, con territorio y habitantes; una nación en la que se expresen las particularidades de sus regiones y de sus grupos étnicos. También ubicamos la manera en que la dramaturgia y la escena decidieron avanzar en las manifestaciones escénicas más contemporáneas mediante la exploración de estructuras, dispositivos, procedimientos y estrategias espectaculares. Por último, dimos cuenta del interés por lo comunitario por parte del gremio y las instituciones, tanto como posibilidad para la construcción de acontecimientos escénicos situados, como alternativa para la diversificación de los modelos de producción.

A partir de lo aquí expresado, sumado a las referencias señaladas donde se profundizan esta variedad de temas amplios y complejos, podemos concluir que a la mayor parte de la escena mexicana actual (en la que incluimos estados, municipios y la capital) le interesa contar sus propias historias; ya sea construyendo sus propias dramaturgias o colaborando directamente con autorxs. También podemos concluir que los espacios de encuentro y convivencia de las personas creadoras escénicas (incluyendo críticxs, investigadorxs, promotorxs, etc.), tanto artística como humana, produce cambios en los haceres y profesionalización en sus prácticas escénicas, al mismo tiempo que las visibiliza tanto para un público más amplio como para especialistas y estudiosxs del tema. Entonces, si bien los encuentros, muestras y festivales, no constituyen en sí una política cultural, sí son parte esencial del movimiento teatral y, por lo tanto, necesarios de procurar, promover e incluso proteger por parte de las instancias culturales gubernamentales.

FUENTES

Coronado Ruiz, J. (2014). “Encrucijada, dentro de MNT”. *Modelo a discusión*, Rodolfo Obregón (coord.). Coordinación Nacional de Teatro, CITRU, INBAL.

Ejea Mendoza, T. (2012). “Circuitos culturales y política gubernamental”. *Sociológica* (75), año 27, enero-abril, 197-215.

Estrada, P. (5 de noviembre de 2023). “Sobre la actualidad del Festival de la Joven Dramaturgia”. (A. Serrano, Entrevistador). Inédita.

Franco, I. (2023). “Mojoneras comunitarias en el paisaje de las teatralidades de la 42ª MNT” dentro de *42ª Muestra Nacional de Teatro: seguimiento crítico. México*

, Rodríguez Hernández, Luis, y Agustín Elizondo Levet, coordinadores. Secretaría de Cultura, INBAL, CITRU, Coordinación Nacional de Teatro., INBA Digital, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/3>. E-pub.

Olgún, D. (1996). "Teatro mexicano actual". *Cuadernos Hispanoamericanos*(549-50), marzo-abril, 167-185.

Ortiz, R. (2015). *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*. CITRU, INBAL.

Salcedo, H. (1996). "¿Existe un nuevo teatro en México?" *Latin American Theatre Review*30(1), Fall, 85-89.

Serrano, A. (2016). "Shakespeare estuvo aquí". Alejandra Serrano (comp.). *Shakespeare no estuvo aquí*. Libros Mala letra.

Serrano, A. (2022). *Teatro en los Estados: Una forma de pensar y medir la Actividad Teatral*. CITRU INBAL. Tesis.

Serrano, A. (2022). "Hoja de trabajo Teatro en los Estados". Documento de excel, Inédito.

Serrano, A. (2023). "Las diversidades del teatro actual reflejadas en la 42ª MNT", dentro de *42ª Muestra Nacional de Teatro: seguimiento crítico. México*, Rodríguez Hernández, Luis, y Agustín Elizondo Levet, coordinadores. Secretaría de Cultura, INBAL, CITRU, Coordinación Nacional de Teatro., INBA Digital, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/3>. E-pub.

Trimukhi Platform. (24 de diciembre de 2019). *Las estrategias de Trimukhi Platform en India, Jean-Frédéric Chevallier, Héctor Bourges, Rubén Ortiz* [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=kFzJVJyE4so&ab>

NOTAS

[1] Solo se ha suspendido en tres ocasiones, en 1985 debido a un sismo catastrófico en el cual se calcula se perdieron más de 20 mil vidas en la Cd. de México y cerca de 30 mil edificios colapsados; posteriormente suspende en 1989 por una reestructuración del Sector Cultura y en últimas fechas, en 2020 por la pandemia mundial de Covid-19.

[2] 43 Muestra Nacional de Teatro (MNT) del 9 al 18 de noviembre de 2023 en la ciudad de Guadalajara, Jal.

[3] Instancia gubernamental, parte del Instituto Nacional de Bellas Artes de Literatura, encargada de la organización de la MNT en coordinación con un estado sede que cambia cada año.

[4] Datos del proyecto Teatro en los Estados de la investigadora Alejandra Serrano.

[5] Actividad Teatral Sostenida (ATS) es un indicador generado por Alejandra Serrano que observa la vida útil de una puesta en escena que deberá ser mayor a un año, sin importar si es una sola función en diferentes años, ya que esto apunta a la capacidad del grupo o creador/a para mantener la obra en repertorio. (Serrano, 2022)

[6] 30 puestas en escena de 450 proyectos que postularon, es decir, estamos observando una muestra del 6% de los trabajos que buscan circular dentro del Circuito Cultural Artístico en 2023.

[7] Se distingue apropiación de adaptación, ya que en realidad es la reescritura de un mito, con diferentes trayectorias y consecuencias para los personajes, además del cambio de contexto. (Serrano, 2016)

[8] En 2020, durante la pandemia de Covid-19 se realizó de manera virtual, en 2021 fue uno de los pocos festivales que se reactivaron, junto con la Muestra Nacional de Teatro. En ambos casos se realizaron con protocolos de seguridad y, en el caso del Festival de la Joven Dramaturgia con un aforo limitado y muy pocos invitados y participantes.

[9] Portafolio o presentaciones de puesta en escena o piezas escénicas ya estrenadas que no parten de una dramaturgia textual, las cuales están contempladas en la convocatoria del Festival desde hace 10 años.

[10] El teatro regional de Yucatán es una expresión propia de aquella región, generalmente cómica, en la que se presentan tipos de personajes locales, con vestimenta típica de la región, y haciendo uso de las expresiones lingüísticas en las que se combina el español con elementos del maya.