

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente

Reconocimiento de validez oficial de estudios de nivel superior según acuerdo secretarial 15018, publicado en el Diario Oficial de la Federación del 29 de noviembre de 1976.

Departamento de Estudios Socioculturales Doctorado en Estudios Científico-Sociales



Pactos de sentido en el giro ético del régimen estético de las artes. *Caso: Ciudades imposibles,* teatro expandido en Guadalajara

TESIS que para obtener el **GRADO** de
DOCTORA EN ESTUDIOS CIENTÍFICO-SOCIALES

Presenta: **MTRA. ADRIANA PANTOJA DE ALBA**

Tutora: **DRA. ANA ROSAS MANTECÓN**

Tlaquepaque, Jalisco. 27 de noviembre de 2019

Agradecimientos

Gracias a Francisco y Camila, por *todo*, por cuidar de mí y ser mi familia.

Y, por supuesto, un enorme agradecimiento a:

A Aristeo Mora y al equipo de *Ciudades imposibles*, así como a quienes aceptaron participar en esta investigación, porque me llevo aprendizajes infinitos y porque, sin ustedes, este trabajo no hubiera sido posible.

A mi tutora, Ana Rosas Mantecón, por su confianza y paciencia, así como por su sensible, brillante y rigurosa guía. No pude ser más afortunada.

A los miembros de mi Comité Tutorial: a María Martha Collignon, por su dedicada e inteligente lectura, y por acompañarme como coordinadora y profesora del DECS a enfrentar las dificultades que se me presentaron en el camino; igualmente, a Alfonso Hernández Valdés, por la precisión y puntualidad de sus siempre atinados comentarios.

A los académicos y compañeros que, semestre a semestre, leyeron y comentaron mis avances de tesis en los coloquios, particularmente, al estimado y admirado Eduardo Nivón.

A mis profesoras: Rossana Reguillo, Diana Sagástegui y Rocío Enríquez, y a mis maestros: Raúl Fuentes y Francisco Núñez, por sus grandes enseñanzas.

A mis compañeros de la Generación 2015-2019 del DECS, particularmente a los queridos Aarón López, Agustín Verduzco y Otoniel Sosa.

A mis dos estimados jefes: a Alfonso Hernández Barba, por creer en mí desde que me invitó a trabajar en el ITESO, además de impulsar mi incorporación al doctorado, y a Enrique Páez, por su enorme apoyo y complicidad durante este proceso.

A los todos los colegas del Departamento de Estudios Socioculturales del ITESO, por su solidaridad y acompañamiento de muy distintas formas, especialmente a mis amigos y compañeros de UAB: Fabiola Núñez, Susana Herrera y Carlos Enrique Orozco. También a los queridos *Varios*, porque su compañía ha sido por demás estimulante, además de un gran soporte en esta recta final.

A Rodrigo Montaña, por su afectuosa y profesional asistencia en el trabajo de campo y sistematización, porque con su colaboración los tiempos difíciles se hicieron más ligeros.

Al equipo de la Coordinación del DECS, particularmente a Digna Zamora, Alondra Medrano y Mariana Fuentes, así como a la actual responsable del programa, Sofía Palau, por todas sus deferencias y excelente trabajo.

Y, desde luego, al ITESO, por darme la oportunidad de seguirme formando. Es un privilegio ser académica de esta institución.

Resumen:

Hoy acontecen simultáneamente varias transformaciones que impactan a la producción y el reconocimiento de lo artístico: por un lado, hay un vuelco en las búsquedas estético-políticas de quienes participan en el arte actual impulsado por las múltiples violencias; y, por otro, un cambio de las políticas culturales públicas que promueve la retracción del Estado para impulsar un modelo de gestión cultural privatizador y que repercute en el campo artístico. Este estudio pretende dar cuenta de dichas mutaciones. Así, desde la intersección teórica entre la comunicación, la estética y la filosofía política, se argumenta que las prácticas y los discursos artísticos contemporáneos se encuentran insertos en lo que Rancière (2005, 2011) denomina *giro ético del régimen estético de las artes* y que busca promover el encuentro y los lazos comunitarios, o denunciar lo irrepresentable. Lo anterior ocurre porque entre los actores sociales que los producen y reconocen (artistas, creativos, gestores culturales y espectadores) están fraguándose nuevos *pactos de sentido* (Verón, 1985; Rosas Mantecón, 2017) tensionados, a su vez, por determinadas *condiciones socio-históricas de producción y reconocimiento* de lo artístico (Verón, 1998). Estos nuevos pactos —en los que la autoexplotación, la democratización precaria y la privatización inminente convergen con la producción colaborativa de deseos y la construcción de ensayos para otras formas de vida en común— arrojan luz sobre las consecuencias de la modernidad tardía en las artes y su gestión. El teatro contemporáneo hecho en Guadalajara, México fue el escenario históricamente específico y socialmente estructurado que posibilitó la construcción empírica del objeto de estudio antes descrito, a partir de un acercamiento etnográfico a la producción y el reconocimiento de la pieza escénica titulada *Ciudades imposibles* (caso), desarrollada por la Compañía Opcional, y reconocible bajo la categoría de *teatro expandido* que, por sus procedimientos y tópicos (Ortiz, 2016; Sánchez, 2007; Diéguez, 2015), puede identificarse como una manifestación del giro ético del régimen estético.

Palabras clave:

Comunicación, estética, política cultural, teatro expandido, industrias creativas

Abstract:

Nowadays, a set of transformations that affect the production and recognition of the arts occur simultaneously. On the one hand, a turnaround in the aesthetic-political searches of those who participate in contemporary art, driven by the multiple violence. On the other, a change in cultural policies that stimulates the retraction of the State in order to promote a cultural management model centered on a market-driven vision that has an impact on the artistic field. This study aims to account for these mutations. Thus, from the theoretical intersection between communication, aesthetics and political philosophy, it is argued that contemporary artistic practices and discourses are inserted in what Rancière (2005, 2011) calls *ethical turn of the aesthetic regime of the arts*, which seeks to promote the encounter and community ties, or denounce the unrepresentable. The above occurs because among the social actors that produce and recognize these practices and discourses (artists, creatives, cultural managers and spectators— new *sense pacts* are taking place (Verón, 1985; Rosas Mantecón, 2017) stressed, in turn, by certain *sociocultural and historical conditions of production and recognition* of the arts (Verón, 1998). These new pacts—in which self-exploitation, precarious democratization and imminent privatization, converge with the collaborative production of desires and the construction of various rehearsals of other common life forms— gives clues on the consequences of late modernity in the arts and its management. The current contemporary theater made in Guadalajara, Mexico was the historically specific and socially structured scenario that enabled the empirical construction of the object of study described above. The ethnography method provided an approach to the production and recognition of the theatre piece entitled *Impossible Cities* (case), developed by the Optional Company, recognizable under the category of *theatre of extended field*, that due to its procedures and topics (Ortiz, 2016; Sánchez, 2007; Diéguez, 2015), can be identified as a manifestation of the ethical turn of the aesthetic regime.

Key words:

Communication, Aesthetics, Cultural Policy, Theatre of Extended Field, Creative Industries

Índice

Introducción	12
Primera parte. Marcos contextual y teórico-metodológico	17
Capítulo 1. El contexto de las transformaciones en las artes	18
1.1. Modernidad tardía, capitalismo neoliberal, sociedad de control	18
1.2. Virajes de la política cultural actual: las artes como industria creativa	24
1.3. Mutaciones culturales: sobre el des-orden comunicativo y el arte postautónomo.....	34
1.4. La política cultural pública en México: devenir y actualidad neoliberal.....	38
1.5. Un breve acercamiento a las actuales políticas culturales de Jalisco.....	48
1.6. Preámbulo a los planteamientos teóricos.....	55
Capítulo 2. Las coordenadas teóricas para nombrar los cambios en las artes	57
2.1. El arte y sus regímenes: ético, poético-representativo y estético.....	57
2.2. La política: desacuerdo y reparto de lo sensible	62
2.3. El giro ético del régimen estético de las artes.....	67
2.4. Teatro contemporáneo en el giro ético: la escena expandida	72
2.5. Producción y reconocimiento de la escena expandida: nuevos pactos de sentido.....	80
2.6. Pistas para el abordaje metodológico.....	84
Capítulo 3. Estrategia metodológica: comprender los pactos de sentido en las artes ...	86
3.1. Hacia la construcción del objeto de estudio.....	86
3.1.1. Problema, pregunta y objetivo de la investigación.....	88
3.1.2. Investigación cualitativa, método etnográfico.....	90
3.1.3. Escenario, caso de estudio, actores: <i>Ciudades imposibles</i>	93
3.1.4. Técnicas de recolección, métodos de análisis	97
3.2. Modelo analítico del corpus.....	105
Segunda parte. Acercamiento analítico	106

Capítulo 4. Condiciones de producción y reconocimiento del teatro expandido en México: orígenes y actualidad	107
4.1. Un modelo para el análisis de la historia del teatro en México	108
4.2. El teatro como discurso estético, como narrativa de lo nacional y como bien cultural: las tensiones de una historia en los márgenes del régimen estético.....	115
4.2.1. Del teatro español a la búsqueda de un teatro nacional.....	116
4.2.2. Renovación del discurso teatral mexicano	121
4.2.3. Del “milagro mexicano <i>teatral</i> ” al teatro disidente.....	136
4.2.4. Archipiélago del teatro contemporáneo mexicano	140
4.3. Economía y políticas públicas en México: la dimensión institucional del teatro hoy	149
4.3.1. Políticas públicas teatrales de alcance nacional	153
4.3.2. Producción, circulación y consumo teatral en el país.....	164
Capítulo 5. Las formas de ser de <i>Ciudades imposibles</i>: análisis de una pieza de teatro expandido	175
5.1. Un modelo para el análisis de las maneras de ser (o de cómo leer el sentido que produce un texto de escena expandida)	176
5.2. <i>Ciudades imposibles</i> : las materialidades del dispositivo escénico	179
5.2.1. El contexto teatral tapatío (o del lugar de la producción)	179
5.2.2. Manifestación y significación: entre lo visible y lo dicho.....	194
5.2.3. Experiencia compartida y comunicada: entre el acontecimiento y el sentido... 205	
5.3. Desmontaje de <i>Ciudades imposibles</i> : aproximaciones desde sus creadores y espectadores	218
5.3.1. La investigación-creación como método de producción artística	219
5.3.2. Presencia y representación: los procedimientos para sortear la contradicción..	228
5.3.3. Energía e información: la potencia de la experiencia del espectador-participante.....	232
5.4. De las formas de hacer a las prácticas e imaginarios que las posibilitan.....	237
Capítulo 6. Las maneras de hacer y sus figuras de comunidad: <i>Ciudades imposibles</i>, o de las relaciones entre la imposibilidad y el deseo	239
6.1. Sobre el análisis de las maneras de hacer y sus figuras de la comunidad (o de cómo perseguir el sentido de las prácticas que hacen posible a lo artístico)	240
6.2. Tácticas de supervivencia: la creciente precariedad como condición	242
6.2.1. Dependencia a instituciones precarias (o de las tensiones de la “independencia”)	243

6.2.2. Multiempleo, emprendimientos inestables y autoexplotación (o de las frágiles estructuras del mercado)	252
6.3. Las artes del gozo: la plataforma colaborativa de deseos	267
6.3.1. Nuevas redes para ampliar las posibilidades	268
6.3.2. Subvertir jerarquías (o de las tensiones entre la libertad y la igualdad)	273
6.4. Espectadores-participantes-consumidores: ardidés desde la indefinición	276
6.4.1. Roles que se traslapan: ver, participar, consumir	277
6.4.2. El teatro expandido: de su función social a su financiamiento	286
6.5. Producir y reconocer a la escena expandida: hacia la construcción de nuevos pactos	289

Conclusiones. Los pactos de sentido en construcción en el giro ético del régimen estético de las artes

7.1. Pactos entre artistas, creativos y gestores culturales: autoexplotación para la producción colaborativa de deseos	295
7.2. Pactos entre sujetos creativos y espectadores-participantes: ensayos de otras formas de vida en común (que alguien debe financiar)	298
7.3. Pactos institucionales (Estado, mercado y arte): democratización precaria, privatización inminente.....	300
7.4. Del teatro en México y su escena expandida: algunos aportes.....	303
7.5. Contribuciones de la tesis: ponderaciones generales y asignaturas pendientes	307

Bibliografía.....

Entrevistas.....	311
Referencias audiovisuales en la red	313
Referencias bibliográficas.....	313
Referencias bibliográficas en la red.....	326

Anexos.....

Anexo 1. Cronograma de diseño y producción de <i>Ciudades imposibles</i>	342
Anexo 2. Acontecimientos observados y tipo de observación realizada.....	343
Anexo 3. Relación de entrevistas grupales centradas en el problema, sujetos y perfiles de artistas, creativos y gestores culturales que participaron en <i>Ciudades imposibles</i>	346
Anexo 4. Relación de entrevistas centradas en el problema, sujetos y perfiles de gestoras culturales institucionales que participaron en <i>Ciudades imposibles</i>	348
Anexo 5. Relación de entrevistas grupales centradas en el problema, sujetos y perfiles de espectadores-participantes de <i>Ciudades imposibles</i>	349

Anexo 6. Diseño del cuestionario complementario a las entrevistas grupales centradas en el problema aplicado a los espectadores-participantes de <i>Ciudades imposibles</i>	351
Anexo 7. Relación de entrevistas a expertos y perfiles.....	355
Anexo 8. Diseño del cuestionario de salida que respondieron los espectadores de <i>Ciudades imposibles</i> (primera temporada).....	356
Anexo 9. Relación de cuestionarios de salida, número de funciones y asistentes.....	357
Anexo 10. Historia del teatro mexicano en los siglos XX y XXI.....	358
Anexo 11. Museo de la Ciudad Imposible.....	359
Anexo 12. Recorrido por calles del centro histórico de Guadalajara.....	366
Anexo 13. “Película en vivo”.....	368
Anexo 14. Desmontaje de <i>Ciudades imposibles</i> en el marco de la 38° Muestra Nacional de Teatro (MNT).....	385

Índice de tablas

Tabla 1. Modalidades de intervención estatal.....	27
Tabla 2. Modelos de la política cultural en América Latina.....	30
Tabla 3. Procedimientos y tópicos recurrentes en la escena expandida.....	79
Tabla 4. Matriz de correspondencia teórico-metodológica.....	90
Tabla 5. Breve caracterización del caso seleccionado.....	95
Tabla 6. Técnicas de recolección ligadas a las condiciones de producción y reconocimiento de <i>Ciudades imposibles</i>	97
Tabla 7. Relación de acontecimientos y tópicos observados en los actores sociales.....	99
Tabla 8. Relación de participantes y tópicos considerados en entrevistas individuales centradas en el problema.....	101
Tabla 9. Participantes y tópicos considerados en entrevistas grupales centradas en el problema.....	102
Tabla 10. Participantes y tópicos considerados en entrevistas a expertos.....	103
Tabla 11. Participantes y tópicos considerados en encuesta.....	104
Tabla 12. Ejes analíticos que organizaron los hallazgos del estudio.....	105
Tabla 13. Sistemas, subsistemas y periodos del teatro latinoamericano y su correspondencia con hechos teatrales en México y los regímenes de las artes.....	110
Tabla 14. Caracterización de los subsistemas del discurso teatral de la modernidad.....	112
Tabla 15. Caracterización de los movimientos de renovación teatral en la Ciudad de México.....	122
Tabla 16. Momentos relevantes del teatro universitario de la UNAM.....	127

Tabla 17. Labor de tres universidades en la renovación teatral de los estados.....	131
Tabla 18. Modelos que han orientado la actuación en México.....	133
Tabla 19. Proyectos de teatro alternativo en México durante los años 70.....	138
Tabla 20. Acontecimientos teatrales en la década de 1980.....	140
Tabla 21. Referentes teatrales contemporáneos en México.....	143
Tabla 22. Tendencias de la dramaturgia contemporánea.....	146
Tabla 23. Expresiones de la corriente subalterna teatral en México ligada a la tendencia renovadora.....	147
Tabla 24. Fallas de la demanda (y otros argumentos al respecto).....	151
Tabla 25. Fallas de la oferta.....	151
Tabla 26. Programas y acciones para el fomento del teatro desde el INBA.....	155
Tabla 27. Acciones y programas del INBA que impulsan al teatro renovador.....	158
Tabla 28. Programas y acciones para el fomento del teatro desde la SC.....	162
Tabla 29. Producción teatral nacional.....	164
Tabla 30. Indicadores varios de la economía del teatro.....	166
Tabla 31. Características básicas de los circuitos culturales (y teatrales).....	167
Tabla 32. Los grupos teatrales como modos de producción escénica.....	168
Tabla 33. Aspectos de asistencia al teatro en México.....	171
Tabla 34. Matriz interpretativa de las formas de ser de <i>Ciudades imposibles</i>	178
Tabla 35. Participación de instituciones públicas en la diversificación y profesionalización del teatro jalisciense actual.....	185
Tabla 36. Descripción de foros tapatíos independientes.....	186
Tabla 37. Tendencias en el teatro de los estados en México.....	190
Tabla 38. Comparativo de encuestas de consumo cultural-teatral en México.....	191
Tabla 39. Descripción visual de las unidades que conformaron a <i>Ciudades Imposibles</i> ..	200
Tabla 40. Relato del recorrido por <i>Ciudades imposibles</i>	206
Tabla 41. Relación entre unidades significativas y laboratorios.....	223
Tabla 42. Caracterización del proceso de investigación-creación.....	226
Tabla 43. Caracterización de los roles en la producción del discurso teatral.....	227
Tabla 44. La irrupción de lo real en <i>Ciudades imposibles</i> desde sus productores.....	230
Tabla 45. La problemática del desbordamiento del espacio escénico.....	231
Tabla 46. Descripción de la experiencia de los espectadores-participantes en <i>Ciudades imposibles</i>	233
Tabla 47. Relatos alrededor de los elementos centrales de las unidades significativas de <i>Ciudades imposibles</i>	234

Tabla 48. Relatos sobre los recursos y procedimientos técnico-expresivos del dispositivo escénico.....	235
Tabla 49. Sobre el reconocimiento de <i>Ciudades imposibles</i>	237
Tabla 50. Prácticas de tipo táctico por parte de los sujetos que participaron en <i>Ciudades imposibles</i>	241
Tabla 51. Razones expresadas por las directoras del Museo de la Ciudad y el LARVA para financiar y programar a <i>Ciudades imposibles</i> desde estos espacios.....	248
Tabla 52. Dificultades expresadas por los gestores del <i>Ciudades imposibles</i> para ejercer el presupuesto otorgado durante el proceso de producción.....	250
Tabla 53. Prácticas laborales de los artistas, creativos y gestores culturales que produjeron <i>Ciudades imposibles</i>	256
Tabla 54. Detalles sobre las trayectorias de vida de artistas, creativos y gestores culturales que produjeron <i>Ciudades imposibles</i>	266
Tabla 55. Detalles sobre las plataformas colaborativas en las que participan algunos de los miembros del equipo de <i>Ciudades imposibles</i>	274
Tabla 56. Aspectos del perfil sociodemográfico de los espectadores de <i>Ciudades imposibles</i>	277
Tabla 57. Detalles sobre las condiciones de participación de los espectadores en <i>Ciudades imposibles</i>	279
Tabla 58. Principales cuentas de Facebook que produjeron contenidos sobre <i>Ciudades imposibles</i>	281
Tabla 59. Monitoreo de <i>Ciudades imposibles</i> en medios de comunicación en la primera temporada.....	282
Tabla 60. Perfiles de los espectadores de <i>Ciudades imposibles</i> con base en sus ocupaciones y/o motivaciones.....	283
Tabla 61. Tendencias en las narrativas en torno a expectativas y percepciones sobre <i>Ciudades imposibles</i>	285
Tabla 62. Narrativas sobre la función social del teatro.....	287
Tabla 63. Narrativas sobre la intervención estatal en las prácticas artísticas.....	288
Tabla 64. Modelo interpretativo de los pactos de sentido en construcción.....	294

Índice de figuras

Figura 1. Mapa conceptual de la investigación.....	85
Figura 2. Síntesis de enfoques teóricos para la metodología	92
Figura 3. Preguntas articuladoras del modelo analítico de los discursos teatrales en América Latina.....	110
Figura 4. Principales miembros de la “legión extranjera”.....	125

Figura 5. Estructura operativa del INBA, con énfasis en las subdirecciones que tienen como encargo directo la gestión artística.....	154
Figura 6. Síntesis de los aspectos considerados en el modelo analítico de los textos teatrales.....	177
Figura 7. Ubicación del Parque Agua Azul (y del parque Morelos) sobre la Calzada Independencia.....	214

Introducción

En las últimas tres décadas se ha manifestado un conjunto de transformaciones que impacta a la producción y el reconocimiento de lo artístico en los niveles local, nacional y global, incluida la ciudad en donde vivo, trabajo y estudio, y que es la segunda capital más importante de México: Guadalajara, Jalisco. Afirmo lo anterior debido a mi cercanía con el campo cultural en los últimos 20 años, primero desde mi quehacer como comunicadora y gestora cultural y, posteriormente, como formadora de estos profesionales en los niveles de pregrado y posgrado. Estos cambios, según veo, se han venido manifestando de múltiples modos: en mi diálogo cotidiano con artistas, creativos, investigadores, periodistas y gestores culturales y, también, desde mis propias experiencias en múltiples actividades de participación cultural, así como en la revisión sistemática que he realizado de la prensa especializada y la bibliografía académica relacionada con estos temas, ya sea desde los estudios en comunicación y cultura, estética, antropología urbana, sociología del arte o economía cultural. Por un lado, en estos acercamientos me ha parecido cada vez más que muchas de las categorías utilizadas para nombrar algunos de estos fenómenos ya no nos alcanzan para aprehenderlos y, por otro, que se trata de mutaciones que, si bien se revelan de forma individual, igualmente se encuentran interrelacionadas de modos que no siempre resultan evidentes.

Uno de estos cambios, lento y en ciernes, es el de la política cultural en sus diferentes niveles, que promueve la retracción de los aparatos burocráticos estatales dedicados a la cultura con la finalidad de impulsar un modelo de gestión cultural centrado en una visión privatizadora, por ejemplo, a través de la figura de las industrias creativas.¹ Esta transformación, acelerada por los procesos globalizatorios, está en consonancia con el viraje político-económico del Estado de bienestar hacia uno de tipo neoliberal que impacta a diversas esferas de lo social en el contexto actual del capitalismo en la modernidad reciente. En México, dicha mutación coexiste de manera problemática con otros modelos de política cultural, particularmente, a los ligados con el estatismo popular y la democratización

¹ En este caso, al referirme a la política cultural, lo hago entendiéndola desde un nivel medio de abstracción, esto es, como un conjunto de acciones públicas ejercidas en el marco de regímenes político-económicos concretos (Nivón, 2006, pp. 74-75).

cultural.² Se trata, desde luego, de una modificación que trastoca al campo artístico y los significados que lo orientan, por ejemplo, los relativos a las artes, los artistas y los espectadores a quienes se les entiende cada vez más como “industrias creativas”, “emprendedores” y “consumidores”, respectivamente. Al incorporar no sin tensiones o resistencias esos discursos a sus identidades individuales y colectivas, estos actores sociales ven modificados sus roles, así como los procesos de producción y reconocimiento de lo artístico en los que intervienen, además de los imaginarios que tienen sobre la sociedad y la relación que ésta guarda con las artes y viceversa.

Por otro lado, en el contexto de las múltiples violencias que limitan el ejercicio pleno de los derechos humanos en los Estados nacionales contemporáneos —por ejemplo, las ligadas al despojo, el extractivismo o el ecocidio propios del capitalismo neoliberal—, está suscitándose un giro en las búsquedas estético-políticas de quienes participan en el arte actual, ya sea para fomentar el encuentro y los lazos comunitarios, o para denunciar aquello considerado como irrepresentable. Para ese propósito, los artistas utilizan múltiples procedimientos que involucran de manera creciente a las tecnologías de información y comunicación —y, por lo tanto, a las competencias desarrolladas a partir de ellas—, además de reinterpretar los recursos provenientes de las vanguardias artísticas con el fin de tensionar las fronteras disciplinarias y del arte mismo en su relación con lo social y sus distintos actores. Asimismo, y gracias de nuevo a los procesos globalizatorios, resulta cada vez más complicado contener los bordes de las tradiciones artísticas locales, regionales o nacionales, ya sea por la circulación masiva de los contenidos culturales y/o por las posibilidades de movilidad que comienzan a extenderse para estos profesionales.

El estudio de la convergencia de estas mutaciones es fundamental desde el campo académico de la comunicación, y muy concretamente desde el subcampo de la gestión cultural en su intersección con la estética y la política, pues ésta puede ayudar a vislumbrar las tensiones, resistencias y negociaciones de sentido que están produciéndose en y desde las artes. El desconocimiento de estos procesos y sus interacciones desde “una perspectiva ‘abierta’, multidimensional, historizada y crítica” (DESO, 2011, p. 5) reduce, según entiendo, la posibilidad de incidir en la atención a las problemáticas sociales engendradas en el seno

² Como ya se verá más adelante, estos modelos de gestión cultural están basados en la tipología planteada por García-Canclini (1987) a propósito de la política cultural en América Latina.

de esas transformaciones, entre otras, la cada vez más difícil garantía para las mayorías de los derechos culturales, así como el agotamiento de las políticas culturales que tienen a lo público en su centro. Más aún, las exploraciones de lo común que están dándose en estos espacios construidos desde lo artístico podrían arrojar claves para imaginar nuevos modos de convivencia en el marco de la crisis societal que enfrentamos, por lo que es relevante sostenerlos en tanto laboratorios de lo social.

La investigación doctoral que aquí reporto fue llevada a cabo en el periodo de 2015-2019 y, a través de ella, busqué dar cuenta de las transformaciones antes señaladas situándolas desde el presente, pero con una perspectiva histórica, a la vez que privilegiando los niveles micro y local, aunque siempre en diálogo con lo meso y macro, así como con lo nacional y global. De este modo, en el estudio me pregunté por la producción social de sentido a través de los pactos o negociaciones (Verón, 1985; Rosas Mantecón, 2017) que están fraguándose entre quienes hacen posible a lo artístico en su versión contemporánea — a la que sitúo, con base en Rancière (2005, 2011), en el giro ético del régimen estético de las artes—, visibles en los discursos y las prácticas de dichos actores sociales, esto es, los artistas, creativos, gestores culturales y espectadores. Para este propósito analizo un proyecto artístico puntual que se titula *Ciudades imposibles* llevado a cabo por la Compañía Opcional, situado en un escenario específico de las artes: el teatro, en términos amplios, y la escena expandida, en tanto manifestación contemporánea del mismo y ubicado en un entorno geográfico preciso, que es Guadalajara, Jalisco, México (el segundo estado del país donde se produce más teatro luego de la Ciudad de México). El método seleccionado para abordar el objeto fue, fundamentalmente, el etnográfico.

Organicé la tesis en dos grandes apartados: I. Marcos contextual y teórico-metodológico y II. Acercamiento analítico, además de la introducción y las conclusiones. La primera parte (I) se compone de tres capítulos: el primero, titulado *1. El contexto de las transformaciones en las artes*, situado en la modernidad tardía, el capitalismo neoliberal y la sociedad de control, en diálogo con las mutaciones suscitadas en la política cultural y la cultura de vida en la globalización y, muy concretamente, en los contextos mexicano y tapatío;³ *2. Las coordenadas teóricas para nombrar los cambios en las artes*, que se refiere a los ejes desde donde construí al objeto de estudio (comunicación, estética y filosofía

³ Lo “tapatío” es aquella persona o cosa que es originaria o propia de Guadalajara, Jalisco, México.

política), así como al caso que investigué (estudios teatrales); y 3. *Estrategia metodológica: comprender los pactos de sentido en las artes*, que puntualiza los aspectos metodológicos de la investigación referidos al problema, la pregunta y el objetivo trazados, así como a la estrategia prevista para comprender los pactos de sentido que están configurándose en el arte actual, construida desde la perspectiva sociocultural de la comunicación (y que, como ya lo mencioné, son abordadas fundamentalmente desde los niveles micro y local).

El segundo apartado de la tesis (II), respecto del acercamiento analítico con base en el *corpus* considerado para la investigación, está articulado desde tres capítulos que dan cuenta de los hallazgos en torno al caso de estudio construido. El primero de ellos, 4. *Condiciones de producción y reconocimiento del teatro expandido en México: orígenes y actualidad*, se desarrolló en clave socio-histórica a propósito de los discursos teatrales mexicanos, así como desde la perspectiva institucional o político-económica del teatro en el país, precisamente para dar cuenta de las condiciones estructurales desde donde se produce y reconoce al teatro expandido en esta nación latinoamericana; en el segundo, 5. *Las formas de ser de Ciudades imposibles: análisis de una pieza de escena expandida*, el proyecto artístico en cuestión es entendido en tanto texto teatral y, por ello, lo reviso desde sus materialidades, así como a partir de la interpretación que de éste hicieron quienes lo produjeron y recibieron; por último, el tercer capítulo analítico titulado 6. *Las maneras de hacer y sus figuras de la comunidad: Ciudades imposibles, o de las relaciones entre la imposibilidad y el deseo*, está centrado en las prácticas laborales y asociativas de los artistas, creativos y gestores culturales—independientes e institucionales—, así como en las prácticas de participación cultural de los espectadores que hicieron posible al proyecto artístico en cuestión.

Finalmente, están las conclusiones que titulé *Los pactos de sentido en construcción en el giro ético del régimen estético de las artes*, en las que describo las negociaciones que, en este momento de las artes, están configurándose entre los artistas, creativos y gestores culturales; los sujetos creativos y los espectadores; y el arte—actual entendido desde el giro ético del régimen estético—, el Estado y el mercado en su perspectiva neoliberal. Al respecto, concluyo que la autoexplotación, la democratización precaria y la privatización inminente convergen con la producción colaborativa de deseos y la construcción de ensayos para otras formas de vida en común, dando como resultado una permanente tensión entre uno y otro

polo. Este cierre, sin duda, clarifica sobre todo la existencia de un conjunto de contradicciones difíciles de sortear, en donde la esperanza y el desánimo se encuentran, no sólo para los actores que posibilitan a las artes, sino también para quienes las estudiamos desde ésta y otras perspectivas. Se trata, según veo, de un esfuerzo que finaliza buscando habitar críticamente la contemporaneidad desde la investigación social en el sentido de Agamben (2008), es decir:

Pertenece verdaderamente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, inactual; pero, justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo. [...] Puede decirse contemporáneo solamente quien no se deja engeguacer por las luces del siglo y alcanza a vislumbrar en ellas la parte de la sombra, su íntima oscuridad. [...] es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le concierne y no deja de interpelarlo, algo que, más que toda luz, se dirige directamente a él. [...] el contemporáneo es [...] también aquel que, dividiendo e interpolando el tiempo, está en grado de transformarlo y de ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer de modo inédito la historia, de “citarla” según una necesidad que no proviene en algún modo de su arbitrio, sino de una exigencia a la cual no puede no responder. (pp. 1, 4, 7)

De esta forma, así como muchas veces dije que quería dedicarme a la gestión cultural —y, muy particularmente, a la de las artes— para trabajar con lo más luminoso de lo humano, hoy me siento llamada a encontrar sus sombras y a compartir los hallazgos de estos claroscuros. Aquí los resultados de mi búsqueda.

Primera parte.
Marcos contextual y teórico-metodológico

Capítulo 1. El contexto de las transformaciones en las artes

“Los bárbaros llegan de todas partes”
ALESSANDRO BARICCO,
Los bárbaros (2011)

En este capítulo se dará cuenta del encuadre institucional amplio, esto es, de la dimensión político-económica en donde lo artístico se produce y reconoce. Como se adelantó en la introducción, aunque el énfasis de los referentes epistemológicos del objeto está inscrito en los niveles micro y local, desde una perspectiva sincrónica, en este marco contextual habrá acercamientos a los otros niveles —los meso y macro, así como a los nacional y global—, incorporando igualmente un plano histórico que permita situar la problemática a abordar en una trama densa y de largo aliento, no lineal sino más bien discontinua y/o convergente. De este modo, en un primer inciso se ofrecen las claves para situar al objeto de esta investigación en el orden societal de la modernidad tardía, caracterizada por la radicalización y mundialización del capitalismo en su forma neoliberal y por inscribirse en nuevas formas de control social, desbordando —que no rebasando— lo que Foucault llamó la sociedad disciplinaria. Por otro lado, se describe de qué modo estas grandes transformaciones han impactado a la política cultural —en un nivel amplio de abstracción— de los Estados nacionales, así como a la cultura de vida y las artes en su conjunto (sin asumir, desde luego, una posición determinista). Finalmente, hacia la última parte del capítulo se ofrece un acercamiento a estas realidades en los planos nacional y local, en un intento por caracterizar algunos aspectos generales de estas transformaciones.

1.1. Modernidad tardía, capitalismo neoliberal, sociedad de control

En el trasfondo de las mutaciones recientes en las artes, brevemente mencionadas en la introducción de este trabajo, se encuentra la modernidad tardía. Esto supone entonces considerar que “no hemos ido ‘más allá’ de la modernidad, sino que [...] estamos viviendo la fase de su radicalización” promovida por su “extensión mundial” o “*mundialización*” y, lo que se radicaliza hoy, son los rasgos institucionales que constituyeron a dicha modernidad desde sus orígenes: el Estado nacional, el capitalismo y la industrialización, así como la vigilancia, el control y la coacción de las poblaciones (Giddens, 1997, pp. 27, 57), pero en

sus versiones contemporáneas. De este modo, a partir de los años 70 del siglo anterior, el Estado y el capitalismo liberales mutaron a su forma neoliberal, promoviendo el tránsito hacia una fase posindustrial o de tercerización de la economía, así como de una sociedad disciplinaria a una de control.

Las fuentes del dinamismo universalizante de la modernidad han sido la separación del espacio-tiempo, los mecanismos de desenclave y la permanente reflexividad institucional (Giddens, 1997, p. 34) y son los que, recientemente, se han visto acelerados. Estos procesos, sin embargo, si bien se han dado al interior de los países tanto centrales como periféricos, en el caso de estos últimos no hay que olvidar que la expansión mundial del proyecto de la modernidad no supuso un tránsito “aséptico y autogenerado” de lo tradicional a lo moderno, sino que hubo una “interacción colonial” de Europa con América, Asia y África a partir del siglo XV y que, más que un “tortuoso pero inevitable camino hacia el desarrollo y la modernización”, implicó una “destrucción y expoliación” para los pueblos de estos territorios, lo que finalmente llevó a la configuración de un “sistema-mundo moderno/colonial” (Castro-Gómez, 2000, pp. 92-93) y que, hasta la fecha, impacta en los actuales arreglos geopolíticos internacionales.⁴

Una de las consecuencias más importantes de la modernidad es la pluralización de las sociedades contemporáneas, resultado de la relativización de los sistemas de valores y esquemas de interpretación tradicionales, según lo señalan Berger y Luckmann (1997). Esta pluralidad ha aumentado cuantitativa y cualitativamente en la modernidad reciente, acelerada por: 1) el crecimiento de las poblaciones, 2) la migración y la urbanización, 3) la diversificación física y demográfica de los territorios, 4) la interrelación de personas diferentes debido a la industrialización y los intercambios propios de la economía de mercado, 5) el marco legal democrático que ofrece, en mayor o menor medida, garantías constitucionales para que esto ocurra y 6) los sistemas escolar y mediático que exhiben constantemente esta diversidad; así, estos cambios son los que le dan el peculiar dinamismo al proceso modernizador actual, distinguiéndose de “sus predecesores, no sólo por su enorme alcance (afectan a círculos mucho más amplios), sino además por su celeridad: mientras sus

⁴ Hay que decir, sin embargo, que para Gómez-Castro la actual globalización es un fenómeno *sui generis*, distinto de lo que él llama proyecto de la modernidad. Como se verá más adelante, para el autor se trata de un “cambio cualitativo de los dispositivos mundiales de poder” (p. 94).

repercusiones se extienden en forma progresiva a ‘nuevos’ países, no permanecen estáticos [en donde ya se han afincado]” (Berger y Luckmann, pp. 74-76).

En sus diferentes etapas y que de ningún modo han transcurrido de manera lineal o idéntica en los diferentes territorios, la modernidad ha dado lugar a múltiples crisis y reformulaciones de sentido, tanto a nivel individual como colectivo y este momento reciente, por supuesto, no es la excepción. Al respecto, las “nociones de [des]confianza y riesgo [...] en circunstancias de incertidumbre y elección múltiple”, derivadas del pluralismo ya señalado, inciden en la “seguridad ontológica” del yo, haciendo de la identidad una tarea refleja (“reflexividad del yo”), es decir, de biografías continuamente revisadas en el contexto de las plurales opciones de estilos de vida en un marco mediado —o, mejor dicho, mediatizado— que, además de “secuestrar la experiencia”, no cesa de producir “*diferencia, exclusión y marginalización*” y, por lo tanto, “aislamiento existencial” (Giddens, 1997, pp. 11-18). De hecho, son las sociedades modernas el tipo de condición estructural que favorecen la presencia de estas crisis de sentido (cuando menos, en estado de latencia) dado que la pluralización lleva a que los anteriores valores compartidos —los premodernos o tradicionales— dejen de ser válidos para todos, evitando que penetren o armonicen “con igual intensidad en todas las esferas de la vida” (Berger y Luckmann, 1997, pp. 105, 53). Se trata, en resumen, de “la pérdida de lo dado por supuesto”:

El mundo, la sociedad, la vida y la identidad personal son cada vez más problematizados. Pueden ser objeto de múltiples interpretaciones y cada interpretación define sus propias perspectivas de acción posible. Ninguna interpretación, ninguna gama de posibles acciones puede ser ya aceptada como única, verdadera e incuestionablemente adecuada. Por tanto, a los individuos les asalta a menudo la duda de si acaso no deberían haber vivido su vida de una manera absolutamente distinta a como lo han hecho hasta ahora. Este fenómeno se experimenta, por un lado, como una gran liberación, como la apertura de nuevos horizontes y posibilidades de vida que nos conduce a traspasar los límites del modo de existencia antiguo, incuestionado. Por otro lado, el mismo proceso suele ser experimentado (generalmente por las mismas personas) como algo opresivo: como una presión sobre los individuos para que una y otra vez busquen un sentido a los aspectos nuevos y desconocidos de sus realidades. [...] la mayoría de la gente se siente insegura y perdida en un mundo confuso, lleno de posibilidades de interpretación. (Berger y Luckmann, 1997, p. 80)

La modernidad tardía es, por lo tanto, un contexto que reestructura, no sin resistencias y negociaciones, las identidades de los sujetos individuales y colectivos. Más aún, es el

espacio-tiempo desde donde se producen las actuales subjetividades y, el neoliberalismo (en tanto radicalización del Estado nacional y del capitalismo en la modernidad reciente), es una de sus principales fuentes. Ahora, si bien el neoliberalismo es sinónimo de un modelo político-económico, hay una configuración sociocultural que lo ha hecho posible y que, a su vez, resulta de ahí y, como tal, se trata de un espacio en el que se comparten tramas simbólicas, horizontes de posibilidad, desigualdades de poder y una historicidad (Grimson, 2007, p. 11; 2011, p. 28). Ahora bien, ¿cuáles son esas tramas de significados, posibilidades, desigualdades e historicidad en el neoliberalismo? Los trabajos de autores como Harvey, Laval y Dardot, entre otros, ofrecen algunas pistas en este sentido, pues desde su invención, el Estado nacional estableció una estrecha relación con el capitalismo, fundando “las condiciones para la creación y mantenimiento del mercado y la inversión privada. En una primera fase, la unidad del mercado de la nación y el proteccionismo fueron una palanca extraordinaria para el desarrollo de las fuerzas productivas” y, aunque en la fase neoliberal existen modificaciones a lo llevado a cabo en aquel primer momento, éstas no implican “la desaparición o debilitamiento del Estado” (Mateo, 2016, p. 6).

Para la actual implementación neoliberal, ha habido distintos tipos de intervenciones en los diferentes países, tanto internas como externas, ya sea imponiendo dictaduras o implementado nuevas regulaciones estatales, e incluso, aprovechando los estragos de los conflictos armados o los desastres naturales (Mateo, 2016, p. 6). Y es que el Estado neoliberal —como lo llama Harvey— es, de hecho, una “forma política inestable y contradictoria”, que ha pasado por múltiples adaptaciones forzadas y enormemente variables “de un lugar a otro, así como también a lo largo del tiempo”, con sesgos derivados de “consideraciones pragmáticas y oportunistas de los gobiernos” o atribuibles a “problemas friccionales de transición que son reflejo de las diferentes formas estatales existentes con anterioridad al giro neoliberal” (Harvey, 2007, pp. 73, 79-80).

En todo caso, al utilizar el término neoliberalismo, hay que considerar que éste es resultado de las contribuciones teóricas de la ciencia económica como el monetarismo y la llamada economía de la oferta, ambas ligadas al enfoque económico neoclásico y que, además, en él está implicada su “funcionalidad para la reproducción de las relaciones capitalistas en tanto que vinculado a una *necesidad* sistémica” y que, muy concretamente, alude:

al giro de la política económica que se ha llevado a cabo en una serie amplia de países desde los años setenta u ochenta del pasado siglo. En términos económicos, la pretensión última era reestablecer la rentabilidad del capital, que había ido descendiendo desde la segunda mitad de los años setenta. A tal fin, se tuvo que alterar radicalmente el modelo de acumulación vigente desde la II Guerra Mundial [basado en el keynesianismo] mediante una desregulación de los mercados, privatización de empresas estatales y una apertura externa comercial y financiera de las economías [...]. Se abrieron así nuevos espacios para la obtención de ganancia, se modificó el marco de reproducción de la fuerza de trabajo, generalizando la precarización laboral y la moderación salarial, y se amplió la base geográfica del ciclo de valoración del capital, o la extracción y apropiación de excedentes (finanzas, producción y distribución). (Mateo, 2016, pp. 11, 13)⁵

Este vuelco neoliberal ha extremado los conflictos propios del capitalismo que pueden organizarse en tres grandes ejes: a) los vinculados al capital y el trabajo, y que se refieren al embate contra el salario directo, indirecto y diferido de los trabajadores; b) los relacionados con las finanzas, a raíz de un mayor protagonismo del capital financiero, derivando en su flexibilización en tanto mecanismo esencial de la reestructuración político-económica; y c) los ligados a la geopolítica mundial y su polarización, que beneficia a las grandes potencias (Mateo, 2016, pp. 14-15). Estas problemáticas se complejizan al considerar que: d) pese a la indefensión salarial, se busca que los individuos respondan por sus acciones y bienestar, y si algo sale mal, el fracaso es atribuible a una falla personal y no a las condiciones que pone el sistema; e) la adhesión de los Estados frente al mercado global —en menoscabo de su soberanía— exige, por un lado, la libre circulación de mercancías y de capitales, y por otro, inhibe la movilidad de la fuerza laboral; y f) la supuesta amenaza del

⁵ Al respecto, Mateo (2016) explica que el *monetarismo* —que enfatiza la estabilidad monetaria, la inflación moderada y un presupuesto equilibrado, a la vez que aboga por la independencia de los bancos centrales— y la *economía de la oferta* —que planteó que la raíz de la crisis en los años 70 se hallaba en el gasto público y la incidencia del Estado en la formación de los precios, y que sugiere la reducción de impuestos, así como el ahorro y la inversión (que sólo puede ser llevado a cabo por los ricos) prometiendo un “goteo hacia abajo” del que se beneficiarán los trabajadores— adquirieron un gran protagonismo como justificación teórica de la política económica neoliberal adoptada en los últimos 50 años. Se trata, en ambos casos, de perspectivas en las que el “aspecto esencial del análisis económico pasa a ser la elección individual entre fines alternativos, por lo que el objeto de estudio gira hacia la esfera del intercambio. En consecuencia, el valor es subjetivo porque responde a las preferencias individuales y la utilidad marginal, de lo que se deduce la existencia de una armonía social, puesto que cada individuo o factor económico es retribuido conforme a su aportación a la sociedad (la productividad marginal). Según las teorías neoliberales, se quiere un mercado lo suficiente libre como para que exista una absoluta flexibilidad de precios y, principalmente el más importante, el precio de la fuerza de trabajo o salario. En este entorno, desprovisto de las rigideces ineficientes de la intervención del Estado, el salario equivaldría a la desutilidad marginal derivada de la renuncia al ocio, el desempleo sería voluntario, y la oferta crea su propia demanda” (pp. 9-10).

“gobierno de las mayorías” (es decir, de las democracias) a “los derechos individuales y a las libertades constitucionales” (por ejemplo, de las empresas, que suelen ser consideradas legalmente como personas), por lo que los neoliberales tienden a favorecer formas de gobierno “dirigidas por élites y por expertos”, mientras que los ciudadanos de a pie buscan arreglárselas a través de lo que el sistema legal disponga (Harvey, 2007, pp. 75-76).⁶

En este entorno, lo privado ha ido ganando terreno sobre lo público, lo que supone que la gestión de lo común (o de los recursos comunes) está pasando del control estatal al de particulares: ocurre con el agua, el conocimiento y la cultura, entre muchos otros ámbitos.⁷ La justificación para esta privatización se fundamenta en que el ciudadano es un *Homo economicus* (concepto inspirado en los desarrollos de los economistas clásicos como Smith y Ricardo), incapaz de gestionar por sí mismo los bienes comunes debido a su racionalidad interesada y depredadora, misma que “sólo puede ser evitada mediante la apropiación individual o la nacionalización y la centralización del recurso común”, eliminando así cualquier alternativa distinta al mercado o el Estado (Laval y Dardot con base en Hardin, 2015, p. 169). Lo común así administrado se convierte en un bien como cualquier otro — esto es, en una cosa apropiable, explican Laval y Dardot—, en donde la acción estatal se justifica sólo cuando aparece una falla en la oferta o la demanda dentro de un mercado. Lo importante a destacar aquí es que, con base en lo anterior, desde su surgimiento el Estado nacional se encuentra supeditado a la economía de mercado: existe para garantizarla y, si acaso, para corregirla.

En términos socioculturales, este clima de tendencia antidemocrática y privatizadora en sociedades individualizadas a la vez que sumamente plurales, desbordadas además por la acelerada mundialización y los medios digitales, le está dando paso a una nueva “estructura de intermediación” en donde ya no sólo se ejerce el poder a través de la vigilancia y la

⁶ Al respecto, según Gómez-Castro (2000), hay una imbricación estratégica entre lo jurídico-político y el proyecto moderno, incluso en su etapa tardía. Al respecto, el autor explica que: “la formación del ciudadano como ‘sujeto de derecho’ sólo es posible dentro del marco de la escritura disciplinaria y, en este caso, dentro del espacio de legalidad definido por la constitución [central en la conformación de los Estados nacionales]. La función jurídico-política de las constituciones es, precisamente, inventar la ciudadanía, es decir, crear un campo de identidades homogéneas que hicieran viable el proyecto moderno de la gubernamentalidad” (p. 90).

⁷ En el fondo, lo que se ha ido subvirtiendo son los tres sentidos básicos que trazaban las diferencias entre lo público y lo privado, esto es: a) “lo público como lo que es de interés o de utilidad común a todos, [...] en contraposición con lo privado, entendido como aquello que se refiere a la utilidad y el interés individual”; b) “lo público como lo que es y se desarrolla a la luz del día, lo manifiesto [...] en contraposición a aquello que es secreto, [...] oculto (lo privado)”; y c) “lo público como lo que es de uso o accesible para todos, abierto, en contraposición con lo cerrado (lo privado)” (Rabotnikof, 2008, pp. 38-39).

coacción sobre las poblaciones sino que se despliega, sobre todo, por medio de la libertad en tanto relación comunicativa —de ahí su posibilidad de reproducción o continuidad— entre el “soberano” (digamos, el Estado neoliberal) y los “súbditos” (los ciudadanos o, mejor dicho, los consumidores); de este modo, el “*poder libre*” puede percibirse como autónomo y difuso, complejo y no lineal (Han, 2017, pp. 33-38). Hay, por lo tanto, un tránsito de las sociedades disciplinarias de la modernidad a las sociedades de control contemporáneas, pues los modelos centrales de producción y de encierro ya no son, ni la fábrica ni la concentración del capital, sino la empresa y la superproducción de bienes y servicios, que tienen como instrumentos de control al *marketing* y la deuda, a la vez que permanece en una y otra sociedad “la extrema miseria de las tres cuartas partes de la humanidad” (Deleuze, 2006, p. 4). Se trata de la llamada “globalización”, esto es, de un “cambio cualitativo de los dispositivos mundiales de poder” que va del “poder disciplinario” (o de la “colonialidad del poder”) al “poder libidinal” (cercano, claramente, al “*poder libre*” de Han) que “pretende modelar la totalidad de la psicología de los individuos de tal manera que cada cual pueda construir reflexivamente su propia subjetividad sin necesidad de oponerse al sistema” (Castro-Gómez, 2000, p. 94).⁸ Esta transición entre unos y otros dispositivos de poder y los arreglos sociales que promueven, sin embargo, no es lineal y, por lo tanto, uno y otro modelo de sociedad coexisten en este tiempo-espacio de la modernidad tardía. En cualquier caso, las políticas culturales en sus diferentes niveles y modelos de intervención, son un escenario estratégico para visibilizar estos cambios y sus matices, particularmente en su interacción con aquellos ámbitos en los que se pretende incidir, por ejemplo, el de las artes. De ello se discutirá en el siguiente apartado.

1.2. Virajes de la política cultural actual: las artes como industria creativa

Los cambios suscitados en el modelo político-económico de los Estados nacionales en la modernidad tardía han promovido transformaciones en las políticas culturales, tal y como ocurre en otros escenarios de la administración estatal. Se trata de una mutación respecto del lugar que la cultura tiene hoy en el Estado neoliberal y que, por lo tanto, ha impactado en la producción y el reconocimiento de lo artístico (entre otros ámbitos, desde luego). Para

⁸ Aunque se trata de planteamientos con claras similitudes, a diferencia de Castro-Gómez, Han y Deleuze reflexionan sobre estos procesos de intermediación desde posición más cercana a la filosofía posmoderna, de tal suerte que son más tajantes entre el tránsito de un tipo de sociedad a otra.

profundizar en estas transformaciones, en las siguientes reflexiones se entiende a esta cultura como la “proyección de las responsabilidades del Estado”, es decir, se le toma en cuenta como “cultura dirigida” (principalmente, en lo relativo a la gestión pública de las artes, el patrimonio y el entretenimiento) en oposición a la cultura cotidiana (entendida como espacio o cultura “de vida”).⁹ En resumen, la cultura dirigida se refiere aquellas políticas culturales que pretenden intervenir en la orientación del desarrollo simbólico de una sociedad, que caracteriza a un régimen socio-político determinado y en el que participan los agentes públicos del Estado, los actores privados y la comunidad cultural (Nivón, 2006, p. 74-75).

Así entendida, se puede afirmar que la política cultural fue primordial en la estructuración de los Estados nacionales modernos. De este modo, en los siglos XVIII y XIX, que se corresponden con la etapa de codificación de la cultura, se cimentaron las ideas de lo bello y lo feo, lo bueno y lo malo, desde una perspectiva eurocéntrica basada en la antigüedad clásica y la tradición cristiana y, con base en este proceso, los Estados nacionales determinaron los códigos ético-estéticos dominantes de la modernidad con el fin de articular a las poblaciones alrededor de una identidad nacional más bien homogénea, generalmente relegando a lo tradicional; así, los valores asociados a estos códigos inspiraron una amplia institucionalización pública de la cultura alrededor de las bellas artes y el patrimonio que se concretó, sobre todo, en el siglo XX, creándose así numerosos teatros, museos, bibliotecas y, posteriormente, ministerios e institutos de cultura (Giménez, 2005, pp. 35, 37).¹⁰ La formación del gusto de la ciudadanía promovida por el Estado nacional moderno fue, de hecho, una forma específica del ejercicio de poder para el control cultural (Miller y Yúdice, 2004, p. 18), es decir, para la producción de consenso y hegemonía (Nivón, 2006, p. 75), ya sea al interior de los países o al nivel de la geopolítica mundial (digamos, en las relaciones centro-periferia).

⁹ Para hacer esta distinción entre las culturas “dirigida” y “de vida”, se toma como base a Nivón (2006) quien, a su vez, recupera de Urfalino (1996, 1998) el trabajo de Ory.

¹⁰ Según Giménez (2005), este proceso de codificación cultural responde a una férrea jerarquización teniendo como centro a la “alta cultura legítima” y ligado a lo “estrictamente artístico”; luego a la “cultura tolerada”, producto de industrias culturales como la música, el cine, la radio o el diseño; y, por último, ala de la “baja cultura”, ligada a lo producido por los grupos marginados (pp. 26-37).

Sin embargo, si bien la cultura entendida como bellas artes y patrimonio estuvo ligada a los orígenes políticos del Estado nacional, no ocurrió así con la economía clásica, cuyos fundamentos fueron centrales para el desarrollo capitalista. De esta forma:

las características y naturaleza de dichos bienes [culturales] no encajaban en el esquema analítico desarrollado por los economistas en los siglos XVIII y XIX. En efecto, algunas características indican que los bienes culturales no son reproducibles sino de carácter prototípico (p. ej., una pintura), son servicios que se consumen en el mismo momento en que se producen (p. ej., una obra de teatro) y el fundamento de su valor está en el mensaje simbólico que emiten y que debe ser descifrado por quien los consume. Tales características hicieron que a economistas de prestigio como Smith, Ricardo y Marshall estos bienes les parecieran raros, de carácter excepcional o poco importantes para su análisis. (Aguado, Palma y Pulido, 2017, p. 201)

Pese a ello, estos mismos economistas de la teoría clásica consideraban a los productos culturales como “bienes de mérito”, es decir, como “el producto más deseable de la civilización”, por ejemplo: para Smith, la pintura, la poesía, la música, la danza o el teatro eran capaces de disipar en el pueblo “ese humor melancólico y apagado que casi siempre es el caldo de cultivo de la superstición y el fanatismo” y, para Marshall, el arte y la educación eran “ingredientes básicos para el progreso” y, ya más recientemente, lo mismo le pareció a John M. Keynes, quien ya en el siglo XX prescribía “el uso con fines ‘no-económicos’ del gasto público para las actividades artísticas (arquitectura, música, teatro, artes plásticas, literatura, entre otras), a fin de que el hombre común pudiera recrearse y deleitarse” (Aguado *et al.*, 2017, pp. 206-207). Estas consideraciones en torno a los beneficios públicos de la cultura sirvieron como justificación para considerarla como un ámbito específico de intervención del Estado de bienestar y que se fundamentó, precisamente, en la teoría económica del bienestar.¹¹

En este marco fue que se efectuó un corte “para sólo convertir en objeto de la política aquellos segmentos de la cultura que, para existir, preservarse o generalizarse [en la economía

¹¹ Feldman (2008) señala que “la economía del bienestar es una consecuencia del debate fundamental que se remonta a los planteamientos de Adam Smith [en *La riqueza de las naciones* (1776)], si no es que antes. Es la teoría económica de medir y promover el bienestar social” y, para explicar en qué consiste dicha teoría, este autor organiza sus argumentos en torno tres preguntas que, para el propósito de este trabajo, ilustran suficientemente las preocupaciones que la orientan: 1) en una economía con compradores y vendedores competitivos, ¿el resultado será para el bien común?; 2) en una economía donde las decisiones distributivas son tomadas por un soberano ilustrado, ¿se puede lograr el bien común mediante un mecanismo de mercado ligeramente modificado, o debe abandonarse el mercado?; y 3) ¿existe una manera confiable de derivar los verdaderos intereses de la sociedad, por ejemplo, con respecto a las distribuciones alternativas de ingresos o riqueza, de las preferencias de los individuos? (pp. 7077-7078, *trad. propia*).

de mercado] requieren de atención como parte de lo público” (Nivón, 2006, p. 20). Su atención, entonces, se hizo posible a través de acciones estatales puntuales —o sea, de políticas culturales *públicas*— que a continuación se especifican:

Tabla 1.
Modalidades de intervención estatal (Nivón, 2006, pp. 127-128)

	Modalidad de intervención	Mensaje
	Regulación (acción normativa)	-Regulación protectora específica -Protección de los derechos culturales
		-Se ha de hacer X -Existe X derecho y el gobierno hará que se cumpla
	Intervención directa (provisión)	-Provisión directa de bienes y servicios -Información
		-El gobierno hace -Es posible hacer X
	Intervención indirecta (redistribución)	Incentivos / Desincentivos: -Financieros directos -Financieros indirectos/ uso de recursos públicos -Fiscales indirectos
		-Si haces X, el gobierno hará Y
	Organización del territorio	-Promoción de acuerdos de cooperación regional -Cooperación internacional
		-Si haces esto, el gobierno delega esto; si no puedes hacerlo, el gobierno interviene -Si ofreces X, el gobierno retribuye con Y

Para definir los alcances de estas políticas culturales, Nivón (2006) señala que se han tomado en cuenta las diferentes fases del proceso cultural (formación, creación, producción, distribución, consumo y conservación) (p. 127), centrándose sobre todo en un ámbito concreto de intervención que tradicionalmente había sido el siguiente:

el campo de la creación artística —considerado en forma amplia— y [...] todas aquellas actividades dotadas de una intencionalidad estética. La cultura vista de este modo es un espacio más amplio que el de las bellas artes pues incorpora los procesos de producción —educación, libertad de creación, generalización de las condiciones sociales para realizar un proceso creativo, selección de algunos bienes ya existentes al considerarlos como bienes valiosos—, distribución —a través de la escuela, el museo o la biblioteca, pero principalmente a través de los medios— y consumo de los frutos de la creatividad de la sociedad en su conjunto. (p. 21)

El carácter meritorio de la cultura se fortaleció luego del desastre humanitario de la Segunda Guerra Mundial, llevándola a ser reconocida como un derecho. Lo anterior fue

resultado, por un lado, del ideario liberal e ilustrado al que históricamente ya se encontraba ligada (es decir, como parte del proyecto de la igualdad democrática y el progreso), y por otro, del resurgimiento del pensamiento romántico (esto es, la afirmación de lo individual y lo comunitario, vinculada a la defensa del pluralismo y la diversidad cultural).¹² De este modo, y en consonancia con la fase de su institucionalización, se fue instalando en el ámbito de la legislación internacional que la cultura no sólo era fundamental para promover la identidad y la memoria nacional, sino que además resultaba indispensable en los procesos de participación social a través de la reivindicación de las minorías. La cultura como derecho, o más precisamente, los derechos culturales supusieron entonces:

tal como los definen en el Artículo 27 de la *Declaración Universal de Derechos Humanos* [1948] y, sobre todo, en los Artículos 13 y 15 del *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales* [1966] [...] [Que] Toda persona debe tener la posibilidad de expresarse, crear y difundir sus obras en la lengua que desee y en particular en su lengua materna; toda persona tiene derecho a una educación y una formación de calidad que respeten plenamente su identidad cultural; toda persona debe tener la posibilidad de participar en la vida cultural que elija y conformarse a las prácticas de su propia cultura, dentro de los límites que impone el respeto de los derechos humanos y de las libertades fundamentales. (UNESCO, 2001)

Desde el punto de vista económico, y muy concretamente desde la teoría del bienestar antes señalada, se desarrollaron los argumentos que para sostener desde esta racionalidad no sólo los beneficios de la cultura, sino la necesidad de la intervención estatal a través de políticas públicas. Éstos se basan en lo que los economistas culturales denominan “falla del mercado” en las artes, el patrimonio y algunas áreas de las industrias culturales y que implica “que la ‘mano invisible’ del mecanismo del precio no puede asignar ‘óptimamente’ los recursos para producir la oferta apropiada, porque hay beneficios o costos que los precios del mercado no tienen en cuenta” (Towse, 2014, p. 16).¹³ Se trata, principalmente, de dos grandes fallas del mercado: por un lado, las vinculadas a los llamados bienes públicos (o cuasi-

¹² Esto se afirma con base en lo que Nivón (2015) ha caracterizado como la dialéctica entre Ilustración y Romanticismo en el libro *Gestión cultural y teoría de la cultura*. Sobre esta relación entre opuestos, dice el autor, ambas revoluciones intelectuales (“una guiada bajo los principios de la razón universal, el orden y la justicia” —la Ilustración— y “otra atada a un sentido de particularidad única, de profunda introspección emocional, de diferencia de las cosas, de disimilitudes más que similitudes” —el Romanticismo—) beneficiaron a la “racionalidad y afirmación de la persona humana como un ser individual y libre” (p. 39).

¹³ Todas las citas que se recuperan del libro *Advanced Introduction to Cultural Economics* de Towse (2014), se hacen con base en la traducción no publicada hecha por el economista Francisco Núñez de la Peña, con la ayuda de la autora de esta investigación. Los números de página corresponden al libro en su versión en inglés.

públicos) y que, en cierta medida, caracterizan a los bienes culturales, y por otro, relativos a los beneficios sociales externos que, desde esta perspectiva, se derivan de estos ámbitos de la cultura.

Los bienes públicos son aquellos que no rivalizan en el consumo y que tampoco son excluibles para quienes se benefician de ellos sin pagar, por ejemplo, una obra teatral en un espacio público o un programa cultural de una televisora pública; no obstante, el problema económico con este tipo de bienes es que “el parasitismo no proporciona a un productor sin fines de lucro el incentivo para ofrecer el bien, aunque las personas quieran tenerlo: son incapaces de expresar su disponibilidad a pagar por él en el mercado porque no hay mercado. En consecuencia, el Estado o una organización no lucrativa con la capacidad de obtener fondos tienen que ofrecer el bien público” (Towse, 2014, pp. 15-16). En el otro caso, se identifican, sobre todo, dos tipos de beneficios externos: los del consumo y los efectos secundarios de la producción, esto es, “los primeros se refieren al beneficio para otros generado por el consumo motivado privadamente: ir a una obra (un beneficio privado individual) puede hacer que la audiencia comprenda mejor los problemas de la sociedad (el beneficio social intangible). [...] [Los segundos] son en su mayoría tangibles y benefician a otros negocios o comunidades” (Towse, 2014, pp. 18-19).

Con todo, la existencia y el alcance de los beneficios externos son controvertidos entre los economistas y lo mismo ocurre con los llamados bienes públicos, dado que éstos raramente se encuentran en estado “puro” y, por ello, desde las teorías económicas del *second best*, de elección pública y falla de gobierno —todas vinculadas al enfoque neoclásico—, los supuestos de la economía del bienestar aquí esbozados se han buscado revertir, dado que a las intervenciones gubernamentales se les entiende como distorsiones al mercado difíciles de evaluar, además de estar motivadas por fines políticos en vez de ser incentivadas por el bienestar, o como desincentivos de la participación de actores privados (Towse, 2014, pp. 19-20). Estos planteamientos que ponen en duda la existencia y el alcance de los beneficios externos de la cultura han ido ganando terreno desde los años 70 del siglo pasado, esto en consonancia con el avance del capitalismo neoliberal en los diferentes países. Así, a los modelos de la política cultural pública basados en su carácter meritario se le ha sumado —a veces de manera dominante y, en otras, de modo todavía incipiente— el ligado a la perspectiva neoliberal. García-Canclini (1987) desarrolló una tipología que busca describir

los modelos de la política cultural latinoamericanos del siglo XX y que, en cierta medida, también son extrapolables a otras regiones del mundo; además, por su vigencia, se vislumbran las disputas del sentido en torno a la cultura dirigida desde los puntos de vista político y económico antes abordados por Nivón, Aguado *et al.* y Towse. Aquí la caracterización:

Tabla 2.
Modelos de la política cultural en América Latina, con base en García-Canclini (1987, p. 27)

Modelo	Descripción
1. Mecenazgo Cultural	La “alta cultura” es financiada por las élites para promover una estética elitista a través de fundaciones u organizaciones similares.
2. Tradicionalismo patrimonialista	Controlados ambos por el Estado –ya sea de derecha o izquierda, respectivamente–, con la finalidad de construir lo “nacional” y su “identidad” por medio de ciertas expresiones populares y/o de las industrias culturales bajo la protección del gobierno.
3. Estatismo Popular	
4. Democratización Cultural	Busca difundir, sobre todo, la “alta cultura” a través de la participación estatal para corregir las desigualdades en el acceso
5. Democracia participativa	Ir más allá de la popularización de las obras (a diferencia de la democratización cultural), para promover la participación igualitaria y autónoma de los diferentes grupos en los procesos culturales
6. Privatización neoconservadora (o neoliberal)	La iniciativa privada compite con el Estado para sustituirlo como agente constructor de hegemonía, ya sea financiando y legitimando la producción cultural de todas las clases, defendiendo la libertad de creación cultural frente al monopolio estatal, y/o enlazando a las culturas nacional y transnacional, siendo ésta última la dominante

Una caracterización similar a la del modelo de la privatización neoconservadora (o neoliberal), aunque producida desde el contexto europeo, es la del “crecimiento económico propuesto por las industrias culturales, y posteriormente las industrias creativas, en el imaginario económico-social” (Rowan, 2010, p. 31). Al respecto, según se explica, ésta abrevia de la corriente de pensamiento neoliberal que irrumpió en Europa a finales de los años 70 y que trajo cambios que provocaron el emborronamiento de:

las relaciones entre lo público y lo privado, lo económico y lo personal, y también lo económico y lo social, [...] [detectando] nichos de explotación comercial en todos los ámbitos de la sociedad. La cultura no se queda al margen. Si la cultura había sido tratada tradicionalmente como una esfera que operaba a cierta distancia de las

dinámicas de mercado, en este proceso [...] la cultura se concibe como un nicho de producción de valor similar a cualquier otro ámbito mercantil y, por ende, susceptible de ser introducida en el mercado. Es en este contexto en el que los discursos que ensalzan las industrias culturales y creativas cogen fuerza y se consolidan como modelo para el paulatino proceso de economización de la cultura. (Rowan, 2010, p. 32)

Desde esta perspectiva, se puede constatar el tránsito que paulatinamente ha tenido el significado de la cultura en su relación con el Estado: de “bien de mérito” —presente prácticamente en los primeros cinco modelos planteados por García-Canclini y que, a su vez, están relacionados con la economía del bienestar y la comprensión de la cultura como derecho y, de modo más amplio, a las caracterizaciones que la emparentan con la civilización de los pueblos o con su uso instrumental en la generación del consenso y hegemonía desde el Estado— a ser una mercancía más, susceptible de ser comercializada. Para profundizar en lo anterior, se puede señalar que en los últimos años “la cultura se ha expandido de una manera sin precedentes al ámbito político y económico, al tiempo que las nociones convencionales que la orientaban han sido vaciadas”; de este modo, en la actualidad, a la cultura se le considera más como “como un recurso” —o instrumento—, tanto político como económico (Yúdice, 2002, p. 23). Este problema de la instrumentalización político-económica de la cultura puede plantearse del siguiente modo:

los nuevos incentivos a la inversión cultural han conducido a una situación en que el aspecto económico y el cívico se coadyuvan. [...] Sin romantizar la participación de las industrias culturales en el trabajo social de estos grupos, podría decirse que los unos necesitan de los otros. Se ha producido una simbiosis público-privada que es característica de las nuevas iniciativas sociales en el contexto de la retirada del Estado benefactor. A la vez, la noción de alianza o *partnership* confunde los límites entre lo privado y lo público, pues este modelo, desarrollado en Estados Unidos un siglo atrás, y que actualmente sirve como ejemplo a lo largo de América Latina, ha hecho posible que las empresas y los individuos se ocupen de la res pública, a menudo utilizando fondos obtenidos por descuento fiscal (es decir, fondos públicos) para promover agendas que no han sido consensuadas. (Yúdice, 2001, pp. 643-644)

Además del emborronamiento entre lo público y lo privado, desde la perspectiva primero de las industrias culturales y luego de las industrias creativas, los gobiernos de los países incorporaron la idea de que la cultura podía ser “un elemento de crecimiento económico capaz de reemplazar a la ‘decadente industria pesada’ que no pudo hacer frente a las continuas demandas de productividad, abaratamiento y agilidad que le imponían el

neoliberalismo” y que irrumpió en la ya mencionada crisis de los años 70; de esta forma, en algunos países —inicialmente, los centrales— el sector de las industrias culturales y luego creativas se impulsó con el objetivo de restaurar “los niveles de beneficio y productividad perdidos” (Rowan, 2010, p. 33).¹⁴ A la recuperación que hace Rowan de este momento clave para entender el viraje hacia el llamado sector creativo, se le puede sumar lo señalado en el más reciente *Informe sobre la Economía Creativa 2013*, donde se asegura que la cultura “es un motor de desarrollo, liderada por el reconocimiento de la economía creativa en general y de las industrias culturales y creativas en particular, no sólo reconocidas por su valor económico, sino también cada vez más por el papel que desempeñan en la producción de nuevas tecnologías o ideas creativas y sus beneficios sociales no monetizados” (UNESCO, 2014, p. 9). Otro vínculo interesante ligado a la cultura y este modelo económico es aquel en el que “las industrias protegidas por derechos de autor se han convertido en sinónimo de industrias culturales [o creativas] y como tal se ha medido su contribución al PIB en varios países” (Towse, 2005, p. 444). En resumen, bajo la etiqueta de las industrias creativas se han ido concentrando los ámbitos tradicionales del sector cultural (artes y patrimonio), así como las industrias culturales (audiovisuales, musical, editorial), además de las propiamente dichas industrias creativas (videojuegos, diseño, publicidad).

Este “proceso de tercerización” que experimentaron muchas de las grandes ciudades de Occidente entre los años 80 y 90 del siglo pasado, al estar acompañado de un “discurso que valorizaba la cultura”, permitió que los barrios de las clases trabajadoras se convirtieran en distritos creativos, que además prometían oportunidades de empleo para muchos jóvenes que ya no podrían insertarse a la industria pesada, pues ésta en buena medida había migrado

¹⁴ Rowan (2010) hace una revisión minuciosa del surgimiento del discurso ligado al concepto “industria cultural”, su posterior conversión al término “industrias culturales” y, más tarde, al de “industrias creativas” que, indirectamente, ayuda a entender la transición entre uno y otro sentido de la cultura en su relación con el Estado. Así, detalla Rowan, el concepto de industria cultural aparece en la Escuela de Frankfurt para “denunciar la incipiente subordinación de la cultura a los intereses del capital”, en el libro *La dialéctica de la ilustración* escrito en 1944 por Adorno y Horkheimer. En los setenta, continúa Rowan, el término fue retomado en plural (industrias culturales) y desanclado de sus cualidades negativas por diversos académicos, activistas y legisladores europeos que buscaban referirse a un conjunto de prácticas similares entre sí y que, a la vez, seguían patrones de funcionamiento diferenciados entre sí, comprendiendo a la televisión, la radio, el cine, la edición de prensa, libros y revistas, el sector discográfico, la publicidad y las artes escénicas. Finalmente, Rowan explica que la definición se transformó en la de industrias creativas, apareciendo en las narrativas oficiales de los gobiernos de Australia y Reino Unido, en documentos como *Creative Nation: Commonwealth Cultural Policy* (1994) y *Creative Industries Mapping Document* (1997), respectivamente (pp. 32-33).

ya a los países periféricos (Rowan, 2010, p. 33). En cualquier caso, las industrias culturales seguían identificándose con los grandes consorcios de tipo mediático, hasta que, llegada la mitad de la década de los años 90, comenzaron a sumarse, ya bajo el nombre de las industrias creativas, a “microempresas, trabajadores autónomos y agentes independientes que trabajan en los márgenes de las industrias culturales (de mayor tamaño) y que, pese a no tener un tamaño considerable, eran de extrema importancia a la hora de computar el valor total que aporta la cultura a las ciudades” (Rowan, 2010, pp. 34-35). De esta forma, la llamada economía creativa actual está compuesta sobre todo por microempresas y profesionales independientes —generalmente jóvenes que viven en la precariedad laboral—, pocas veces organizados y que coexisten junto con grandes instituciones culturales y empresas privadas que los emplean o financian, siendo esta situación la que ha posibilitado que a los artistas sean identificados no sólo como profesionales independientes o auto-empleados, sino como *multi-taskers* que trabajan como curadores/líderes de proyecto/artistas/diseñadores de página web, etc. (McRobbie, 2016, p. 31).

Este discurso en torno a las industrias culturales y creativas fue importándose, a distintas velocidades y en mayor o menor grado, a organismos internacionales como la UNESCO, así como a los gobiernos centrales, regionales y locales de los diferentes países, tanto centrales como periféricos. Así, en este proceso de instrumentalización político-económica de la cultura suscitada desde el modelo neoliberal, ha ido ganado terreno la intervención de los grandes capitales “en la selección de lo que va a circular o no” condicionando “la ‘invención’ y ‘creación’ de individuos y grupos”, conflicto que no resulta menor, porque la retracción del Estado en materia de cultura no interesa porque a éste le corresponda “indicar[le] a los artistas qué deben componer, pintar o filmar”, sino debido a la responsabilidad que tiene en “el destino público de esos productos a fin de que sean accesibles a todos los sectores y que la diversidad cultural pueda expresarse y valorarse” (García-Canclini, 2005, p. 189).

Esta transformación de la política cultural, como se señalaba en la introducción, ha estado acompañada de cambios a nivel general en la cultura y, desde luego, en las artes, ya no desde su dimensión dirigida, sino como espacio de vida, desde la propia cotidianidad de los sujetos. De ello se hablará en el siguiente apartado.

1.3. Mutaciones culturales: sobre el des-orden comunicativo y el arte postautónomo

¿Qué ha acontecido en la cultura de vida de los sujetos, a partir y más allá de la cultura que proyecta a las responsabilidades del Estado? ¿Cómo se vehiculiza en ésta el pluralismo de valores y las opciones múltiples de los estilos de vida propios de la modernidad tardía? ¿Qué lugar tienen en ello las transformaciones de índole comunicativa, tecnológica y económica? Appadurai (2001) ofrece algunas claves para responder estas interrogantes al señalar que, en la actualidad, la modernidad se encuentra desbordada particularmente por dos fenómenos globales que además se interrelacionan: el de los medios electrónicos y el de los movimientos migratorios. Respecto de los medios electrónicos, éstos han modificado en su conjunto a los medios masivos de comunicación, así como a los medios de expresión y comunicación tradicionales dado que “ofrecen nuevos recursos y nuevas disciplinas para la construcción de la imagen de uno mismo y de una imagen del mundo. [...] dan un nuevo giro al ambiente social y cultural dentro del cual lo moderno y lo global suelen presentarse como dos caras de una misma moneda”, lo anterior gracias “a la multiplicidad de las formas que adoptan”, así como a la “velocidad con que avanzan y se instalan en las rutinas de la vida cotidiana” (Appadurai, 2001, pp. 6-7). Por su parte, las migraciones —que, por supuesto, no son nuevas— igualmente se han intensificado y, cuando se les yuxtapone “con la velocidad del flujo de imágenes, guiones y sensaciones vehiculizados por los medios masivos de comunicación, tenemos como resultado un nuevo orden de inestabilidad en la producción de las subjetividades modernas”, por lo que:

los medios electrónicos y las migraciones masivas caracterizan el mundo de hoy, no en tanto nuevas fuerzas tecnológicas sino como fuerzas que parecen instigar (y, a veces, obligar) al trabajo de la imaginación. Combinados, producen un conjunto de irregularidades específicas, puesto que tanto los espectadores como las imágenes están circulando simultáneamente. Ni esas imágenes ni esos espectadores calzan prolijamente en circuitos o audiencias fácilmente identificables como circunscriptas a espacios nacionales, regionales o locales. (Appadurai, 2001, p. 7)

Esta pluralización, como se decía al inicio de este capítulo, no carece de un centro de poder y tampoco ha supuesto una democratización cultural generalizada; por el contrario, sus “soluciones” —dadas las crisis de sentido que acontecen en múltiples contextos— han oscilado entre los totalitarismos y los individualismos radicales (Berger y Luckmann, 1997, p. 107). De hecho, como también ya se señalaba, la sociedad de control pretende ser administrada a través de éstos y otros medios. Sin embargo, “el trabajo de la imaginación

entendida en este contexto no es, ni puramente emancipatorio ni enteramente disciplinado, sino que, en definitiva, es un espacio de disputas y negociaciones simbólicas mediante el que los individuos y los grupos buscan anexar lo global a sus propias prácticas de lo moderno” (Appadurai, 2001, p. 8). De este modo, del “des-ordenamiento comunicacional” que hoy está presente —en el que se incluyen, además de los medios electrónicos y las migraciones, a las redes y los flujos tecnodigitales—, surgen múltiples posibilidades en términos de imaginación, por ejemplo, en los ámbitos de la modernidad considerados como “sistemas expertos” —aun cuando sean opciones siempre limitadas y no necesariamente agenciadas por los sujetos—, tal y como se explica continuación:

El estallido de las fronteras espaciales y temporales que ellos introducen deslocalizan los saberes deslegitimando las fronteras entre razón e imaginación, saber e información, naturaleza y artificio, ciencia y arte, saber experto y experiencia profana. De la revoltura entre libros, sonidos e imágenes emerge un doble cuestionamiento radical: del carácter linealmente transmisible del conocimiento y de la immaculada concepción y percepción del Arte; y la revalorización de las prácticas y las experiencias de apropiación/creación en las que alumbraba un saber-sentir cuyos objetos y recursos son móviles, de fronteras difusas, tejedores de intermedialidades e hibridaciones. (Martín-Barbero, 2009, p. 17)

Por lo tanto, “ya no se escribe ni se lee como antes [...] porque tampoco se puede ver ni representar como antes [...]. Y ello no es reducible al *hecho tecnológico*”; más bien, hay una reestructuración de “la axiología de los lugares y las funciones de las prácticas culturales de memoria, de saber, de imaginario y creación’ y ello mediante una visualidad electrónica que ha entrado a formar parte constitutiva de la *visibilidad cultural*” (Martín-Barbero con base en Renaud, 2009, p. 17). Además, en este “des-ordenamiento comunicacional” inscrito en el desanclaje propio de la modernidad tardía, hay una “nueva experiencia cultural de las mayorías que pasa hoy por las transformaciones que afectan la percepción del espacio y del tiempo” y que tiene sus orígenes en lo que Benjamin denominó como “un nuevo *sensorium*”, es decir:¹⁵

una sensibilidad colectiva que, rompiendo el halo, el brillo de las obras de arte, pone a los hombres, a cualquier hombre, en la disposición de usarlas y gozarlas. Pues mientras que durante siglos a la mayoría de los hombres las cosas de arte les quedaban

¹⁵ Benjamin desarrolló estos planteamientos en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de 1935, en el que se refiriéndose al arte y sus nuevas posibilidades mediante los avances tecnológicos en cierta medida opuestos a lo señalado por Adorno y Horkheimer, particularmente en el elitismo perceptible entre estos últimos.

muy lejos —ya que estaban mediadas por una relación social que, convertida en *percepción*, las hacía *sentir lejanas*—, con ‘el crecimiento del sentido para lo igual en el mundo’ las mayorías, ayudadas por la técnica —fotografía, discos de música, cine—, empiezan a sentirlas cerca y a desear disfrutarlas. [Pero] Que nadie se confunda: la *nueva percepción* de la que habla Benjamin no tiene nada que ver con algún tipo de optimismo tecnológico [...]. Su valoración de las tecnologías apunta en otra muy distinta dirección: la de la abolición de los privilegios y las exclusiones sociales, el nuevo *sensorium* haciendo declinar los ‘viejos’ dispositivos de la percepción —el recogimiento cultural y la imagen total—, para dar cabida a unos dispositivos nuevos: la dispersión, que tiene su base en la experiencia del caminante en las grandes avenidas de la ciudad moderna, y la imagen múltiple que, junto con el montaje, es la base del cine. (Martín-Barbero, 2009, pp. 17-18)¹⁶

Se trata de un cambio del lugar de la cultura en la sociedad, esto a partir de que la mediación tecnológica de la comunicación “dejó de ser meramente instrumental para densificarse y convertirse en estructural, constituyéndose en ecosistema comunicativo” y es que, para este autor, dicha reconfiguración posibilitó nuevos movimientos tanto de integración como de exclusión, de desterritorialización y relocalización, de interacción y mezclas de lógicas y temporalidades, haciendo eco a lo que entonces Benjamin denominó “estética del desecho” (Martín-Barbero, 2009, pp. 19-20).¹⁷ Lo anterior ha posibilitado, a propósito de la creatividad contemporánea, que ésta ya no se restrinja hoy sólo a los “agentes especializados”, esto es, que la creatividad ya no puede ser entendida en términos absolutos sino “como lo que puede suceder en fenómenos de reciclaje, redistribución, mezcla y apropiación que caracterizan a buena parte de la cultura contemporánea” (García-Canclini y Villoro, 2013, p. 7).

De ello se presupone otro movimiento que, a diferentes velocidades y con múltiples matices según los contextos específicos, va de una división social que distingue y separa a los productores, intermediarios y consumidores a otra donde los roles de estos agentes se traslapan. Esto se ha dado particularmente desde la emergencia de los medios electrónicos,

¹⁶ Como se verá más adelante en el marco teórico, para Rancière (2009) este proceso no vino “desde fuera” de las artes, sino que éstas fueron implosionadas desde su propia concepción culturalmente moderna —aunque para el autor, este apelativo resulta impreciso, por lo que prefiere hablar del surgimiento en este periodo de un régimen estético de las artes (en vez del llamado “modernismo”). Este régimen supuso, efectivamente, un *sensorium* nuevo, pero no porque hubiese superado al anterior, sino porque comenzó a habitarlo desde múltiples contradicciones.

¹⁷ Abundando un poco más en esto que señala el autor, en otro texto, Martín-Barbero (1997) explica que en el contexto de la globalización estaban dándose cita cuando menos tres “atmósferas culturales” —concepto que retoma de Hopenhayn— a las que caracterizó del modo siguiente: 1) como de tecnofascinación, 2) de secularización y desencanto y 3) de desintegración del horizonte sociocultural común. (pp. 49-50).

así como del internet y las redes digitales, haciendo posibles figuras como las del “prosumidor”, que supone que las audiencias mediáticas se vuelvan también “usuarias, productoras y emisoras”, creando y poniendo a circular sus propios referentes a través de diferentes medios y no sólo recreando o interpretando lo producido y emitido por otros (Rosas-Mantecón, 2010, p. 38).

En las artes (en tanto “sistema experto”) ese proceso de hibridación y traslape de roles es identificable, sobre todo, desde lo que se conoce como las vanguardias estéticas, ligadas a su vez, a las grandes utopías políticas de los siglos XIX y XX. Sin embargo, el arte en su versión contemporánea —sin que haya una ruptura total con el proceso antes señalado— se ha desbordado o expandido de manera particular, de tal suerte que se “nutre de otras artes, resignifica contenidos, desplaza técnicas y busca nuevas relaciones con el público” (García-Canclini y Villoro, 2013, p. 7) e, incluso, que ya no se limita a la búsqueda de una “reacción militante” o de un “estado místico de contemplación de lo inefable” (García-Canclini, 2011, p. 231). Por otro lado, como dice este autor, para abordar la actual situación del campo artístico hay “que partir de Bourdieu, pero ir más allá de él” pues, aunque todavía “no hay independencia absoluta” sí existen ya “autonomías tácticas”; por ello es que García-Canclini habla de un “arte postautónomo” organizado en “escenas, entornos, circuitos o plataformas” y que permite repensar las relaciones que están suscitándose entre “creatividad, interdisciplinariedad e instituciones culturales” (2005, p. 56; 2011, p. 245; 2014). En el apartado anterior (1.2.) se ha abordado esta complejidad, particularmente desde los señalamientos de autores como Rowan, Yúdice y McRobbie, y en diálogo con ello, es que la siguiente pregunta resulta relevante, aun cuando ésta se refiera específicamente al ámbito de la literatura:

¿deciden los escritores cómo van a hacer sus obras sólo en relación con criterios editoriales y de acuerdo con las expectativas de los lectores, o más bien unos y otros dependen de quienes invierten en las editoriales los fondos que les sobran de sus negocios petroleros o bancarios? El destino resonante o frustrado de una novela o de una performance ¿se elabora en una relación estética entre los escritores y los artistas con sus públicos, con la mediación de instituciones especializadas, o es un efecto de la publicidad o de premios otorgados en sintonía con encuestas mercadológicas, o bien de la virtual capacidad de una novela de convertirse en guion de una película? (García-Canclini, 2011, p. 54)

Estas imbricaciones entre cultura-comunicación, arte y política, desde sus interrelaciones con el Estado y el mercado en sus formas contemporáneas, son complejas y si bien pueden generalizarse en los términos antes planteados, su formulación concreta depende de contextos históricamente específicos y socialmente estructurados. En México la modernidad tardía y su radicalización en lo concerniente a la política cultural pública tiene un relato puntual que, además, tiende a desagregarse en múltiples historias una vez que se fija la mirada en el nivel de lo local, es decir, de ciudades y regiones delimitadas. Lo mismo ocurre con los acercamientos al desenvolvimiento de las artes que, si bien se encuentran desbordadas, su autonomía sigue siendo relativa. De este modo, hablar de literatura, artes visuales o escénicas hoy supone interrogar a universos propios, densos e historizados. Que esta contextualización sirva, entonces, para situar y dar cuenta de dicha complejidad.

1.4. La política cultural pública en México: devenir y actualidad neoliberal

Los rasgos de las transformaciones descritas en los anteriores apartados se pueden rastrear en el devenir de las políticas culturales en México. De este modo, cuando su historia se narra a partir de sus intenciones e institucionalidad —por ejemplo, teniendo como base los relatos de Tovar y de Teresa (1994), Jiménez (2008) y Ejea (2008, 2009)—, a las políticas culturales mexicanas se les puede organizar en cinco grandes momentos ligados, a su vez, al surgimiento y la consolidación de este territorio, primero como un Estado nacional moderno y, después, como uno de tipo neoliberal. Es decir, considerando la definición de política cultural que antes se retomó, estos dos aspectos (propósitos, instituciones) pueden dar cuenta de las políticas culturales en las que han participado agentes estatales, actores privados y de la comunidad cultural para orientar el desarrollo simbólico de la sociedad mexicana, en el marco de diversos regímenes socio-políticos. Desde luego, estos cinco momentos aluden a rasgos generales que tampoco pueden leerse desde una linealidad irrestricta, pues siempre pueden encontrarse traslapes entre lo que los caracteriza; además, aunque se trata de fases suficientemente identificables desde una mirada amplia en el espacio-tiempo, no hay que olvidar que en los acercamientos regionales se pueden encontrar matices.

De lo anterior se puede señalar que el primer momento de las políticas culturales se corresponde con la etapa colonial (siglos XV-XVIII), sentándose ahí las bases del que más tarde sería el sistema cultural dominante mexicano, de carácter eurocéntrico y que, por lo

tanto, negó el legado indígena y giró alrededor de las bellas artes. Así, por ejemplo, en 1783, Carlos III, el rey de España, ordenó el establecimiento de la Academia de las Nobles Artes de San Carlos en la capital del Virreinato de la Nueva España, esto es, en la Ciudad de México. El segundo momento, cercano al modelo del tradicionalismo patrimonialista, puede referirse al periodo que le siguió a la Independencia mexicana (siglo XIX) y que continuó ligado a las bellas artes, pero ya impregnado por la impronta nacionalista y, más tarde, a lo que serían las búsquedas estéticas de las burguesías ilustradas. De este modo, por ejemplo, los primeros gobiernos independientes impulsaron la creación de instituciones como el Museo Nacional Mexicano (1825) o el Teatro Nacional (1844) y, por su parte, intelectuales y artistas de la época promovieron espacios como la Academia de Letrán (1836) o el Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica (1866). Otro momento clave de esta etapa aconteció en la dictadura de Porfirio Díaz, cuando se fundó la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes (1905) y que, en cierto sentido, sentó el precedente de lo que vendría.

El tercer momento, relacionado con el periodo que le siguió a la Revolución Mexicana y que podría situarse entre las décadas de 1920 y 1970 del siglo XX, fue impulsado por los gobiernos encabezados por el Partido Revolucionario Institucional (PRI), en sus diferentes denominaciones y etapas. Se trató de un modelo híbrido con claros rasgos del tradicionalismo patrimonialista y del estatismo popular, influenciado también por el de la democratización cultural. Este periodo, dotado de cierta estabilidad derivada de la dictadura “blanda” ejercida por el PRI, dio pie a unas políticas culturales que fomentaron la construcción de una identidad nacional mestiza en la que, por un lado, se vanaglorió el pasado indígena (sobre todo desde el rescate y difusión del patrimonio cultural material), y por otro, se articularon tanto las bellas artes como los nacientes medios masivos de comunicación a la construcción del México moderno (a pesar de que estos últimos finalmente fueron cedidos a la iniciativa privada). En este periodo, la política educativa y la cultural estuvieron fuertemente entrelazadas siguiendo, hasta cierto punto, el camino trazado por aquella primera Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes porfirista. Además, en sus inicios, este binomio (educación-bellas artes) fue ligado a otros ámbitos de la acción gubernamental posrevolucionaria como la reforma agraria, la promoción de la salud y la higiene, así como las campañas anticlericales en los entornos rurales (Vaughan, 2001).

En este marco se fundó primero la Secretaría de Educación Pública (SEP) en 1921 y, bajo su cobijo, surgieron después varias dependencias, entre las más importantes, los Institutos Nacionales de Antropología e Historia (INAH) y de Bellas Artes (INBA), fundados en 1939 y 1946, respectivamente. Entre las décadas 1950 y 1970, y como resultado del desarrollo estabilizador macroeconómico o el también llamado “Milagro mexicano”, se creó buena parte de la infraestructura cultural del país, aunque concentrada en la Ciudad de México y otras capitales de los estados más importantes. Sin embargo, esta fuerte tutela del Estado mexicano sentó los desequilibrios que, a la fecha, están presentes en el sector cultural y que, además de la centralización, suponen “poco espacio a las iniciativas autónomas, una relación contradictoria entre artistas y poder, un rechazo a las culturas indígenas vivas, una política pública basada esencialmente en la distribución del presupuesto y en la administración de sus propias instituciones” (Jiménez, 2008, p. 209).

Al momento posrevolucionario de la política cultural, y en consonancia con las revueltas que ocurrían en otros países, le siguió otro que no logró consolidarse: el de la irrupción de los movimientos sociales de finales de los años 60 —urbanos y populares, campesinos y estudiantiles, entre otros— desde el cual se presionó al Estado para promover el modelo de la democracia participativa debido a la opresión y corrupción gubernamentales que prevalecían. Ello marcó “el surgimiento de nuevas organizaciones artísticas y literarias que trabaja[ba]n por la libertad de expresión y de espacios para el desarrollo propio. Importantes movimientos artísticos especialmente en la gráfica, la plástica, la literatura y el teatro marcan esta época”, extendiéndose hasta los años 80 e intensificándose luego del terremoto de 1985 en la Ciudad de México (Jiménez, 2008, pp. 209-210). En estos años, también las universidades públicas jugaron un papel importante, tal y como lo afirma esta autora, no sólo en los movimientos sociales —particularmente los estudiantiles— sino en la promoción de la cultura y la experimentación artística, siendo la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) uno de los epicentros.

Este clima de protesta social en el que se demandaba una mayor participación, no sólo en lo cultural sino en prácticamente todas las esferas de la vida pública del país, no obstante, se aparejó con la entrada en vigor del modelo político-económico neoliberal (o “modernizador”, como se le llamó entonces). Algunos detalles del entorno en que este cambio sucedió son los siguientes:

luego de la estabilidad económica mexicana derivada, entre otras cosas, de las exportaciones de petróleo, y que entonces tuvo como resultado también el crecimiento del mercado cultural, llegan las crisis de 1976 y 1982 [y las ulteriores], que a su vez le hacían eco a la crítica situación mundial. Las corrientes neoconservadoras deciden eliminar las áreas ineficientes del capital (estatales y privadas) y buscan una recuperación de la tasa de ganancia mediante la concentración monopólica de la producción y su adecuación al capital financiero transnacional. Se reestructuran los procesos de trabajo, se prescinde de personal, se suprimen conquistas laborales y se reducen salarios en relación con el costo de vida. Simultáneamente se restringe el gasto público en servicios sociales; entre ellos, el financiamiento a programas educativos y culturales. (García-Canclini, 1987, p. 39)

De esta forma, en un intento por apaciguar las presiones sociales internas a la vez que se integraban las nuevas demandas de la economía global, el Estado mexicano pasó por un pretendido proceso de “democratización” a la vez que de “redimensionamiento” —o reducción—, ya fuera a través de la privatización, la desincorporación, la desregulación o la apertura, teniendo como mandato la “racionalización de las decisiones en la gestión pública” (Aguilar, 2000, p. 16). En el caso de la política cultural, lo que realmente se emprendió fue un proceso de liberalización, es decir, de transición del autoritarismo a la democracia, aunque prolongado al máximo para que el sistema autoritario persistiera y, de ese modo, se encontrara una solución intermedia y, sobre todo, controlada (Ejea con base en Camou y Cansino, 2009, p. 22). Así, además de las disminuciones presupuestales ya mencionadas, la planificación jugó un papel clave en la cultura, pues con este mecanismo se pretendía inhibir que el Estado propusiera contenidos “para privilegiar una técnica de toma de decisiones [...] racionales, objetivas, neutrales”, poniendo en primer plano a los propósitos, las metas y los resultados cuantificables —o sea, a la eficiencia y la productividad— por encima del “valor cultural” (Nivón, 2006, p. 130).

Como acción insigne de este viraje se creó en 1988, por decreto del entonces presidente Carlos Salinas de Gortari, al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en sustitución de la Subsecretaría de Cultura (1965), ambas instituciones dependientes de la SEP. El propósito general de ésta y otras modificaciones que se explican a continuación, era el de “modernizar” al todavía incipiente sector cultural gubernamental, aquejado de “burocratización, dispersión y duplicidad”, así como dar solución a las demandas de “una comunidad artística e intelectual cada vez más dinámica, con una visión moderna” (Tovar y de Teresa, 1994, pp. 51-52). Por lo tanto, en el discurso se trató de oponer a la

“discrecionalidad” y la “centralización” —pocas veces asumida desde el poder como una verdadera crisis política—, la “corresponsabilidad” y la “descentralización” sin que, por otro lado, al CONACULTA se le dieran “los instrumentos legales, organizacionales o administrativos para lograrlo” (Ejea, 2015, pp. 255-256). Al respecto, en la siguiente relación se ofrecen algunos detalles relativos a los objetivos de estos cambios, además de los programas más importantes que entonces se impulsaron:

Tabla 4.
Modernización de la política cultural según el Programa Nacional de Cultura 1988-1994 (Tovar y de Teresa, 1994).

Objetivos	Programas sustantivos	Proyectos estratégicos
a) Protección y difusión del patrimonio cultural	I. Preservación y Difusión del Patrimonio Cultural Nacional	-Proyectos Especiales de Arqueología y Fondo Nacional Arqueológico
b) Promoción y estímulo a la creatividad artística	II. Aliento a la Creatividad Artística y la Difusión de las Artes	-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y el Sistema Nacional de Creadores (SNC)
c) Difusión del arte y la cultura	III. Desarrollo de la Educación y la Investigación en el Campo de la Cultura y las Artes	-Centro Nacional de las Artes (CENART)

Descentralización, corresponsabilidad

Convenios marco entre gobierno federal y estados de la federación, fondos estatales para la cultura y las artes, fortalecimiento del sistema de información cultural

De lo anterior, hay dos ejemplos que pueden ayudar a ponderar estas acciones desde sus resultados a la vuelta de los años: por un lado, en el periodo de 1989-2006, el FONCA —tomando como base el caso del “teatro artístico”— funcionó de manera discrecional y centralizada dado que, por su operación, los recursos terminaron beneficiando sobre todo a los creadores de mayor edad que residían en la Ciudad de México (es decir, a los “maestros”, las figuras con trayectoria y consagradas de las artes), así como a los proyectos individuales en detrimento de los desarrollados colectiva o grupalmente (Ejea, 2011, p. 186).¹⁸ Por otro lado, el “aumento significativo [en la administración salinista] de la participación de la

¹⁸ A propósito de este tema, está también el estudio realizado por Castro (2011) quien, luego de una minuciosa revisión de las políticas públicas culturales a nivel federal impulsadas en el periodo 1995-2009, concluyó que: “el gobierno federal no impulsó una descentralización cultural real, siguió concentrando recursos y facultades, ‘compartiendo’ circunstancialmente con los gobiernos estatales sus potestades. El CONACULTA otorgó lo que quiso, cuando quiso a sus pares estatales y estos nunca exigieron al centro la distribución equitativa y equilibrada de recursos y facultades” (p. 235).

sociedad civil en estas tareas [culturales]” —que es una afirmación que menciona una y otra vez Tovar y de Teresa en su libro *Modernización y política cultural* (1994)— supuso, sobre todo, la incursión de la iniciativa privada en el financiamiento de la cultura, precisamente a partir de sus aportaciones a los fondos señalados en la Tabla 4 y otros proyectos similares. De esta forma, la provisión directa se mermó, a la vez la provisión indirecta fue estimulada, sin que por otro lado se consolidara un marco legal idóneo para ello ni una cultura extendida del mecenazgo. En cualquier caso, a partir de estas modificaciones, sí se destacaron nuevos actores provenientes de las élites empresariales como Fomento Cultural Banamex, Fundación Cultural Bancomer, Fundación Jumex, la Fundación Telmex, la Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México, la Fundación Harp Helú, la Vaca Independiente e Instrumenta, entre otros (Jiménez, 2008, p. 211).

A ello habría que sumarle que la cultura no figuró como una preocupación en las negociaciones del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) y puesto en vigor en 1994, esgrimiendo que este instrumento para promover la “liberación *comercial*”, no incidía directamente “en la cultura o la identidad nacional, ya que los temas culturales y artísticos están, de hecho, fuera del ámbito de un ordenamiento que se refiere específicamente al comercio de bienes y servicios” (Tovar y de Teresa, 1994, p. 16). Es decir, parece que, para la toma de esta decisión, el gobierno de entonces argumentó que la cultura y la economía no tenían relación alguna o que, de haberla, “ante el nuevo acuerdo comercial no peligraba ningún aspecto de la identidad nacional debido a que la comunidad nacional contaba con una sólida estructura cultural de Nación proveniente de nuestras sólidas raíces milenarias, que le servían de protección antes las influencias exteriores” (Esteinou, 2015, p. 260). No obstante, el resultado luego de más de 20 años de comercio cultural entre estas naciones arroja malas noticias para el territorio mexicano: hay un dominio de las exportaciones culturales estadounidenses hacia México y Canadá, así como una débil circulación de bienes y servicios de este tipo entre México y Canadá (Cruz, 2015, p. 11).

Todo esto implicó que el modelo de la democracia participativa en la cultura no prosperara. En cualquier caso, si bien se avanzó en lo relativo a la democratización cultural desde algunos programas de gobierno (por ejemplo, a través de los que apoyan a la Infraestructura Cultural de los Estados [PAICE] o a las Culturas Municipales y Comunitarias [PACMYC]), sobre todo, desde entonces se ha caminado hacia una privatización neoliberal,

incorporando además algunos rasgos del modelo del mecenazgo cultural. Se trató, como lo dijo Víctor Flores Olea —el primer presidente del CONACULTA— de lo que para él fue la principal motivación de la política cultural gubernamental impulsada en aquel momento: “Carlos Salinas de Gortari le quería dar a la cultura una cara de izquierda para equilibrar todo lo que en el plano económico iba a hacer por la derecha” (Ejea, 2015, p. 255). Esta tendencia general no se modificó en los gobiernos de la alternancia panista (2000-2012), a pesar de que efectivamente hubo aciertos (entre otros, los esfuerzos que fortalecieron al Sistema de Información Cultural [SIC] o las acciones del Sistema Nacional de Capacitación [SNC] que impulsaron la profesionalización de los gestores culturales en el país, además de ciertas fluctuaciones al alza de los presupuestos federales de cultura).

En la actualidad la tendencia neoliberal ha seguido avanzando: por ejemplo, en el sexenio recientemente concluido por el ex presidente Enrique Peña Nieto (2013-2018), “el presupuesto para cultura en México perdió casi 26 por ciento entre los años 2012 y 2018, al pasar de 17 mil 300 millones de pesos a 12 mil 900” respectivamente (Garduño, 2018). Esto significa que “la inversión en cultura respecto del Producto Interno Bruto (PIB) bajó de 0.10% en 2012 a 0.05% en 2018” (Amador, 2018). Lo anterior ocurrió a pesar de que, a finales de 2015, se creó la Secretaría de Cultura federal en sustitución del CONACULTA. Por otro lado, en la actual administración federal, encabezada por el izquierdista Andrés Manuel López Obrador (2018-2024), ya hubo también un recorte al sector cultural del 3.9% respecto de 2018 (Torres, 2019), en este caso, motivado por una “austeridad republicana”, aunque son cada vez más las voces que señalan que “más que un asunto de austeridad y dinero, parece que se trata de un tema de poder y control” ante la crítica que proviene de este ámbito y otros como los de la educación y la ciencia (Ortuño, 2019). En cualquier caso, en unos gobiernos y otros, los recursos destinados al desarrollo cultural de México han estado por debajo de la inversión recomendada por la UNESCO para sus países miembro, que oscila entre el 0.5 y 1% de su Producto Interno Bruto (PIB). Tampoco se protegió a la cultura mexicana en las negociaciones comerciales recientes: por ejemplo, en el nuevo Tratado entre Estados Unidos, México y Canadá (T-MEC), recientemente ratificado por México y que al parecer sustituirá al TLCAN en el 2020, lo que se prevé son más bien afectaciones a las industrias culturales nacionales, entre otras, la del cine (Nolasco, 2019; Huerta, 2019).

Este último momento de la política cultural conjuga los recortes presupuestales con

la creciente demanda que enfrentan muchas instituciones culturales públicas para desarrollar proyectos que, por un lado, sean cuando menos auto financiables y, por otro, de alto impacto para las comunidades en aras de promover el acceso a la cultura, cuestión que en lo general termina traduciéndose en meras cuantificaciones de actividades realizadas, personas atendidas o creadores invitados. Como sea, estos propósitos son difíciles de alcanzar cuando los pocos recursos que se generan no retornan a la institución pública que los produjo debido a los esquemas de la administración pública en las entidades federativas o municipios y porque tampoco el presupuesto asignado alcanza para contratar a más personal o capacitar al que ya se tiene para impulsar esquemas efectivos de captación de recursos. Esto ha incentivado modelos de trabajo que efectivamente sí contemplan una cada vez mayor participación de artistas y colectivos para que diseñen o implementen las acciones que difícilmente pueden llevar a cabo solas las instituciones, lo que sin embargo convierte a estos creadores o grupos en empresas (con propósitos lucrativos o no) que proveen bienes o servicios culturales. Éstas son las acciones económicas a las que se refería Flores Olea: aquellas que, por “la izquierda”, se instrumentaron en el país a partir de 1988.

Pese a estas muestras de menosprecio (o precisamente por eso), se ha instalado en el Estado mexicano el discurso que entiende a la cultura como un recurso económico —como si en ello radicara su valor principal—, sumándosele a su instrumentalización social. Un ejemplo de lo primero se puede apreciar en el *Programa Especial de Cultura y Arte 2014-2018*, inicialmente generado para el CONACULTA y luego eje rector de la Secretaría de Cultura federal en la administración que recién concluyó; al respecto, en uno de los seis propósitos de dicho programa se contempló, por primera vez en este tipo de documentos, el apoyo a la creación artística desde el desarrollo de “las industrias creativas para reforzar la generación y acceso de bienes y servicios culturales” (SEP, 2014, p. 1).¹⁹ Asimismo, en múltiples gobiernos estatales y municipales, así como en los sectores privado y social, se habla cada vez más de la relevancia y bondades de las industrias creativas, llevándose a cabo acciones para promover el emprendimiento cultural (como ya se verá, Jalisco es un buen

¹⁹ Desde luego, con esta mención no desaparecieron de los objetivos los temas más tradicionales de la política cultural mexicana en los últimos tiempos, como los ligados al impulso de la educación e investigación artísticas, la dotación e intensificación de la infraestructura cultural o la preservación y difusión del patrimonio y la diversidad cultural. Esto es, por otro lado, un buen ejemplo que ayuda a mostrar de qué modo se traslapan los rasgos de los diferentes modelos de política cultural existentes.

ejemplo de ello). Del segundo caso —el de la instrumentalización social de la cultura—, hay claros síntomas en la actual administración federal: por un lado, en el *Plan Nacional de Desarrollo 2019-2024*, en el que hay una única mención a la cultura titulada “Cultura para la paz, para el bienestar y para todos” y que se localiza en el apartado de la política social (Presidencia de la República, 2019); por otro, en el llamado *Programa Nacional de Cultura Comunitaria*, a través de cuatro ejes de trabajo que aún están por desarrollarse: las “Misiones por la diversidad cultural”, los “Semilleros creativos”, los “Territorios de paz” y las “Comunidades creativas” (SC, 2019). Este eje —el de la cultura— bien podría darle continuidad a los propósitos del *Programa México, Cultura para la Armonía* del gobierno de Peña Nieto, que se proponía contribuir, por medio del arte y la cultura, a la reconstitución del tejido social en comunidades vulneradas por la pobreza y violencia.²⁰

Respecto del surgimiento del discurso que entiende a la cultura como un recurso económico en suelo mexicano, sin duda que éste se encuentra ligado al “descubrimiento” de sus aportaciones a los dineros del país. Al respecto, en 2004 apareció publicado el primer estudio que reveló cuánto le aporta el sector cultural al PIB, titulado *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México*. Entonces se estimó que este porcentaje ascendía al 6.7% y, en su última actualización —la del 2016— la cifra alcanzó el 7.4% del PIB (Piedras, 2019). En estas mediciones, Piedras ha señalado que estas “industrias protegidas por el derecho de autor” son el cuarto sector de importancia económica para el país, sólo por debajo de la maquila, el petróleo y el turismo. Por otro lado, de manera más reciente, existe otro cálculo que refrenda este argumento, aunque con resultados más modestos: el de la Cuenta Satélite de la Cultura (CSC), que vio la luz en México en el año de 2014 y que dispone de datos a partir de 2011. En su última

²⁰ En 2006 el gobierno del ex presidente panista, Felipe Calderón Hinojosa, instrumentó una ofensiva para enfrentar a los grupos del crimen organizado vinculados, entre otros delitos, al narcotráfico. Para ello, se privilegió la movilización de las Policías Federal y Estatales, así como a los miembros del Ejército y la Marina, en las diferentes entidades federativas. Desde entonces, la guerra —que continuó en la administración de Peña Nieto— ha dejado casi 200 mil asesinatos y más de 30 mil desaparecidos (CNN, 2019). Además, la Tasa de incidencia delictiva a nivel nacional ha ido al alza en los últimos años y, para 2017, había alcanzado los 39,369 casos por 100 mil habitantes; eso sin contar con que, para 2018, el 79.4% de la población de 18 años y más consideró que la entidad federativa en la que vive es insegura (INEGI, 2019). La violencia aún no cesa y, aunque el actual presidente Andrés Manuel López Obrador declaró a inicios de 2019 que “oficialmente ya no hay guerra [contra el narcotráfico]” (CNN, 2019), fue aprobada también en esas fechas la creación de la Guardia Nacional, dependiente de la Secretaría de Seguridad Pública. A lo anterior habría que sumarle la violencia estructural que padecen 43.6% de los mexicanos quienes, en 2016, vivían en la pobreza en el contexto de una amplia desigualdad social (CONEVAL, 2019).

medición de 2017, se estimó que el valor económico del sector es de 3.2% del PIB y que, en él, se emplearon 1 millón 384 mil 161 personas, aunque no se ofrecen mayores datos sobre su situación laboral (INEGI, 2018).²¹

Sin embargo, haciendo un acercamiento más puntual a los resultados oficiales, es decir, a los de la CSC, hay datos que permiten reconsiderar el triunfalismo neoliberal. Por ejemplo, para el año de 2017 se señala que el 73.9% de lo que el sector cultural aportó al PIB (3.2%) proviene de las siguientes actividades: medios audiovisuales (37%), artesanías (18.6%) y producción cultural de los hogares (18.3%). Al respecto, se constata la relevancia de la aportación de las industrias del cine, la radio, la televisión, los videojuegos y la multimedia, que suelen estar organizadas alrededor de grandes consorcios (en términos de su producción, distribución y exhibición). Por otro lado, es considerable la contribución de aquellos ámbitos relacionados con lo que tradicionalmente se ha considerado como “cultura popular” o “patrimonio cultural material (bienes muebles) e inmaterial”: las artesanías y la producción cultural de los hogares, esta última ligada a la organización de fiestas, ferias y festivales tradicionales, así como de bienes que se comercializan en la vía pública. En comparación, se vislumbra la baja aportación económica de los subsectores de las artes, el patrimonio cultural material (bienes inmuebles), así como el de la industria editorial que, juntos, suman el resto (26.1%). Esta relación entre estos últimos sectores señalados se mantiene, por otro lado, más o menos igual en lo relativo al gasto cultural de los hogares, así como a los puestos de trabajo ocupados en cada uno (INEGI, 2018). Esto, sin duda, visibiliza lo artificiosa que resulta esta tendencia a querer homologar a “industria creativa” todo lo que acontece en los diferentes ámbitos del sector cultural mexicano, pues el funcionamiento microeconómico de cada subsector está claramente diferenciado; además, en un país como

²¹ La variación entre una cifra y otra —la de Piedras y la de la CSC— estriba en que las estimaciones miden cosas distintas. Al respecto, la CSC sólo contempla a las industrias base (dedicadas a la creación, producción, fabricación, difusión, comunicación, exposición y distribución de material protegido por los derechos de autor), así como a las industrias interdependientes (centradas en la producción, fabricación y venta de equipo que facilita la creación, la producción y el uso de material protegido). Piedras, en sus estudios, incluye a estas dos industrias más las parcialmente dedicadas (algunas de sus actividades se relacionan con la creación, la producción, la fabricación, el funcionamiento, la difusión, la comunicación y la exposición, la distribución y las ventas del material protegido) y las no dedicadas (aquellas en las cuales una porción de sus actividades se relaciona con la difusión, la distribución o las ventas de los trabajos protegidos), además de la economía sombra, que suma a las industrias ilegal e informal. La metodología utilizada por Piedras es la misma que usa la Organización Mundial de Propiedad Intelectual (OMPI).

México, siguen existiendo actividades culturales íntimamente relacionadas con la cultura de vida de las personas y no con la cultura dirigida desde el Estado o el mercado.

Por otro lado, no es sólo esta realidad la que se le opone al discurso neoliberal en México, porque a pesar de lo ya relatado, en el país existen también fundamentos legales recientes que conciben a la cultura como un derecho que el Estado debe garantizar, en los términos antes señalados con base en la UNESCO. Al respecto, desde 2009, en el Artículo 4° de la *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, así se le prescribe, y lo mismo ocurre en la *Ley General de Cultura y Derechos Culturales* promulgada en 2017 y en su reglamento de 2018. En todos los sentidos, estas legislaciones son un avance luego de la histórica dispersión de la legislación cultural en México y también porque éstas tendrían que orientar el quehacer de la nueva Secretaría de Cultura federal y de las diferentes instancias en sus diferentes niveles. Desde luego, se entiende que este marco legal no protege estas garantías *per se* y que, en el caso de los derechos sociales, económicos y culturales, su exigibilidad y justiciabilidad sigue siendo complicada (ACNUDH, 2019). Aun así, estas legislaciones visibilizan el valor que tiene la cultura para el desarrollo pleno de las personas, tanto a nivel individual como social. No obstante, el riesgo en una administración federal como la actual es que avance la tendencia a utilizar a la cultura como mecanismo de control social supuestamente apoyada en su enfoque de derechos, dejando a la cultura no oficialista a merced del mercado —por ejemplo, a través de los embates que ya están ocurriendo en contra del FONCA (*El Universal*, 2019)— y cooptando, como sucedió con el priísmo de antaño, aquellas expresiones que se alineen con el discurso estatal.

1.5. Un breve acercamiento a las actuales políticas culturales de Jalisco

México sigue siendo un país marcado por el centralismo cultural; aun así, las regiones, las entidades federativas y las ciudades tienen sus propias dinámicas. Pese a estas tensiones entre centro y periferia, el modelo de política cultural neoliberal ha irrumpido de múltiples modos en todo el territorio nacional. El caso de Jalisco no ha sido la excepción. Antes algunos datos de contexto general: el PIB jalisciense en 2016 representó el 7.1% y ocupó el cuarto lugar con respecto al total nacional (IEEG, 2018) y, en el *Índice de Competitividad Estatal 2018*, ocupó el sexto sitio (IMCO, 2018). Lo anterior contrasta, sin embargo, con otros indicadores disponibles: esta entidad federativa estuvo, en 2017, por encima de la media nacional en la

Tasa de incidencia delictiva con 43,023 casos por cada 100 mil habitantes, además de que, en 2018, el 73.6% de la población de 18 años y más percibió a Jalisco como inseguro (INEGI, 2019). Por otro lado, en 2015, el 31.8% de la población se encontraba en situación de pobreza, ocupando el territorio jalisciense el cuarto lugar en todo el país respecto de este indicador (CONEVAL, 2016).

Por otro lado, Jalisco está compuesto por 125 municipios organizados en 12 regiones y, en la del Centro, se localiza la segunda mayor concentración urbana del país: el Área Metropolitana de Guadalajara (AMG) que, desde 2017, tiene más de cinco millones de habitantes —poco más del 60% de la población total estatal— y está conformada por nueve municipios: Guadalajara, Zapopan, San Pedro Tlaquepaque, Tlajomulco de Zúñiga, Tonalá, El Salto, Zapotlanejo, Ixtlahuacán de los Membrillos y Juanacatlán (IEEG, 2017). La capital jalisciense, tal y como ocurrió en otros lugares del país, ha transitado desde mediados del siglo XX por un importante crecimiento poblacional debido a las fuertes migraciones rurales que llegaron del interior del estado, así como por una intensa urbanización de carácter “modernizadora”.

Todo ello explica, en parte, las diferencias entre unos municipios y otros, no sólo entre los del AMG y el resto del estado, sino entre las propias ciudades que conforman a esta zona metropolitana. Se trata de distinciones que han reproducido históricamente el centralismo nacional en la escala estatal; por ejemplo, en lo cultural, Guadalajara es la ciudad que concentra la mayor parte de la oferta, infraestructura y demanda cultural de la entidad. Del AMG, en 2015 la capital tapatía fue la mejor evaluada en términos de calidad de vida y El Salto fue la que obtuvo la peor calificación, siendo además la ciudad que menor oferta cultural tiene (JCV, 2019). Aun así, en términos generales, Jalisco está ubicado en el cuarto lugar del Índice de Capacidad y Aprovechamiento Cultural de los Estados (ICACE) (Piedras, 2011), aunque sigue sin conocerse —o, al menos, el dato no se ha hecho público— a cuánto asciende la aportación del sector cultural jalisciense al PIB estatal. En cualquier caso, esta entidad federativa es reconocida a nivel nacional e internacional por su tradición artística en ámbitos como la arquitectura, la plástica, la música o la literatura, y más recientemente, en el cine, las artes visuales y las artes escénicas.

Desde 1992, Jalisco cuenta con una Secretaría de Cultura (SCJ) afincada en Guadalajara. Ésta se fundó todavía bajo el régimen estatal priísta y la antecedió el

Departamento de Bellas Artes de Jalisco (DBA), creado en 1971. Durante un breve tiempo, el DBA formó parte de una instancia que apenas duró tres años: la Secretaría de Educación y Cultura, fundada en 1989 y desaparecida luego de que ambas áreas se separaran. Por otro lado, como eco del CONACULTA, también en 1989 se estableció el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco (CECA) y que, hasta la fecha, existe como organismo público desconcentrado de la SCJ. Desde su creación, esta secretaría —junto con los organismos culturales públicos de Aguascalientes, Colima, Guanajuato, Michoacán, Nayarit, Querétaro, San Luis Potosí y Zacatecas— forma parte del Circuito Cultural del Centro-Occidente, así como del Fondo Regional para la Cultura y las Artes de esta zona. En el año 2000, ya en la etapa de la alternancia panista, se promulgó la *Ley de Fomento a la Cultura del Estado de Jalisco* centrándose, sobre todo, en la libertad de creación y el acceso a la cultura, enfatizando así el modelo de la democratización cultural.²² La SCJ ha pasado por múltiples reorganizaciones en términos de sus atribuciones y organigrama, pero en lo general, ha sobrevivido los cambios políticos a nivel estatal: primero, los últimos años del gobierno priísta del viejo régimen (1992-1995), luego las tres administraciones del Partido Acción Nacional (PAN) (1995-2012), después, el regreso del PRI (2012-2018) y, ahora, el nuevo viraje con Movimiento Ciudadano (MC) (2018-2024).²³

Actualmente, la SCJ organiza sus actividades desde seis ejes: descentralización; diversidad y cultura accesible para todos; fortalecimiento de la infraestructura existente; profesionalización de la comunidad artística y cultural; difusión de la producción cultural de Jalisco; y, por último, cultura para la paz (SCJ, 2019). Su trabajo se organiza a partir de tres direcciones generales: 1) la de Desarrollo Cultural y Artístico, que tiene a su cargo las coordinaciones de danza, teatro, artes plásticas, música, artes digitales y literatura, así como varios espacios expositivos, teatros y la red de bibliotecas, además de la Escuela de Artes; 2) la de Patrimonio Cultural, que administra varios museos y desarrolla rutas “creativas” para

²² Además de la *Ley de Fomento a la Cultura del Estado de Jalisco* (2000) existen otras cuatro leyes estatales referidas a este rubro: la *Ley para Declarar y Honrar la Memoria de los Beneméritos del Estado de Jalisco* (2001), la *Ley del Patrimonio Cultural y Natural del Estado de Jalisco y sus Municipios* (2007), la *Ley sobre la Cultura y el Desarrollo de los Pueblos Indígenas* (2007) y, la más reciente, la *Ley de Mecenazgo Cultural* (2014).

²³ En el único estudio existente a nivel estatal sobre este tema, Castro (2011) señala que en el periodo de 1995-2009 no avanzó la descentralización cultural desde la SCJ, dado que se mantuvo la “aglutinación de recursos y facultades, y sólo participó circunstancialmente con los gobiernos municipales” (p. 541). Más recientemente se han dado algunos esfuerzos en este sentido, como el Encuentro Estatal de Cultura organizado por la Dirección de Desarrollo Municipal de la SCJ.

el turismo cultural, además de proteger, inventariar, investigar y difundir el patrimonio del estado; y 3) la de Desarrollo Sectorial y Vinculación, encargada de trabajar con los municipios, implementar proyectos estratégicos de cultura en zonas vulnerables y administrar algunos fondos y subsidios para la cultura. Forman parte también de esta secretaría varios organismos: el CECA —ya mencionado—, la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO), el Instituto Cultural Cabañas (ICC), el Sistema Jalisciense de Radio y Televisión-C7 Jalisco y el Museo Interactivo Trompo Mágico, además de ocho grupos artísticos, entre los que destaca la Orquesta Filarmónica de Jalisco (OFJ) que data de 1915, así como siete festivales y encuentros artísticos, algunos organizados desde las direcciones ya señaladas como la Muestra Estatal de Teatro (desde 1994) o el Festival de las Artes (a partir 2014) y, otros, con una administración independiente, como el Festival Cultural de Mayo (desde 1998) y que opera no sólo con recursos públicos, sino también con los de tipo privados.

Por otro lado, al interior de la Dirección General de Desarrollo Cultural y Artístico, desde el 2013, se creó la Dirección de Industrias Culturales y Creativas. Desde ahí se han organizado ya cuatro ediciones del Congreso Internacional sobre Industrias Culturales y Creativas, así como decenas de talleres dirigidos a emprendedores y empresarios culturales. A esto hay que agregarle otras dos herencias de la administración anterior: la *Ley de Mecenazgo Cultural* (2014) —cuyos resultados son aún incipientes— y el Fondo Proyecto Jalisco en tres versiones que se concursan anualmente: Proyecto Producción, Proyecto Traslados y Proyecto Industrias Creativas. Respecto de esta última, su propósito es el de “estimular el desarrollo del sector cultural y creativo de Jalisco mediante del fortalecimiento de las industrias y empresas que generen bienes y servicios de contenido cultural o artístico, consolidando al sector como detonador de desarrollo económico y social del Estado de Jalisco” y cuenta, a su vez, con tres modalidades de participación: 1) formación empresarial, 2) vinculación, asesoramiento, asistencia y acompañamiento y 3) apoyo económico para emprendedores e industrias culturales y creativas (SCJ, 2019).²⁴

Otro proyecto público ligado al impulso de las industrias creativas ha sido la fallida Ciudad Creativa Digital (CCD). Al respecto, en 2011 el gobierno estatal panista informó que

²⁴ De este objetivo destaca la indefinición de sus enunciaciones (muy seguramente, por falta de claridades teórico-prácticas al respecto), por ejemplo, la manera de referirse al “sector cultural y creativo” así como a las “industrias y empresas” que generen bienes y servicios de “contenido cultural o artístico” (SCJ, 2019).

Guadalajara sería la sede de la CCD, luego de ganársela a Tijuana, Puebla y Querétaro. La iniciativa fue impulsada por la Secretaría de Economía federal y ProMéxico, así como por la Cámara Nacional de la Industria de la Electrónica, de Telecomunicaciones y Tecnologías de la Información (CANIETI). Supuestamente, este proyecto fundaría un espacio urbano que revitalizaría al centro histórico tapatío albergando a productoras de cine, televisión, videojuegos, animación digital, medios interactivos y aplicaciones móviles, “en un contexto moderno e interconectado” donde se fusionarían “el talento y la creatividad para generar un centro de interés de la industria (de medios y entretenimiento) que hoy es vanguardia en la economía global” (CCD, 2017). La CCD hoy sigue sin concretarse, además de estar envuelta en múltiples escándalos de corrupción; a pesar de ello, la actual administración estatal emecista ya prometió reactivarla (Becerril, 2019). A este proyecto claramente gentrificador habría que sumarle otros del tipo que están siendo desarrollados en Guadalajara por despachos de arquitectura y diseño locales, así como por firmas internacionales, para intervenir y “reactivar” cultural y económicamente a zonas de importante legado arquitectónico e histórico de la ciudad, por ejemplo, los barrios de Mexicaltzingo y Mezquitán, así como las colonias Moderna o Americana. Todo esto en el contexto del *boom* inmobiliario que, desde hace algunos años, azota a la capital tapatía.

Según se puede ver, al modelo reciente de la democratización cultural en las políticas públicas, se le está superponiendo el de corte neoliberal. Lo anterior puede confirmarse también cuando se revisa el comportamiento de los recursos públicos destinados al sector cultural respecto del total para Jalisco. Por ejemplo, como parte del diagnóstico de cultura que apareció en *Jalisco a Futuro 2012-2032* (De la Peña, 2013) se detalló que el presupuesto para este ámbito fue a la baja en el periodo ahí abordado: en 2005 representó el 0.70% del total anual y, en 2010, el 0.52%. Asimismo, al concluir la anterior administración estatal priísta, y luego de varias fluctuaciones que más bien habían sido positivas, en 2018 el presupuesto para la cultura cerró con recortes, quedando en 0.53% del total (Pérez, 2018). En 2019, sin embargo, la SCJ tuvo un incremento presupuestal que, según la página oficial del Gobierno del Estado de Jalisco, asciende al 0.60% del total, en cumplimiento a las promesas de campaña del actual gobernador proveniente del partido Movimiento Ciudadano, Enrique Alfaro. Por supuesto, habrá que esperar el desenvolvimiento presupuestal para la cultura en el resto del sexenio estatal.

Además de la SCJ, la Universidad de Guadalajara (UDG) resulta un agente relevante en la conducción de la política cultural estatal. Su institucionalidad cultural es compleja y atípica dado que, por un lado, la Secretaría de Vinculación y Difusión Cultural — mejor conocida como Cultura UDG y fundada en 1994— depende del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD) en vez de Rectoría, como suele ocurrir en otras universidades públicas. A Cultura UDG están adscritos: el Cineforo Universidad (1988), el Museo de las Artes (1994), el Festival Creativo para Niños y Jóvenes Papirolas (1995), la revista literaria *Luvina* (1996), el Teatro Diana (2005), así como las coordinaciones de producción y difusión de Música y Artes Escénicas.²⁵ Por otro lado, están las llamadas empresas universitarias de cultura que preside Raúl Padilla López: la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL) (1987), el recinto ferial y de espectáculos Calle 2 Belenes (2005) y el Centro Cultural Universitario, cuya construcción inició en 2003 y que, a la fecha, alberga al Auditorio Telmex (2007), al nuevo edificio de la Biblioteca Pública del Estado “Juan José Arreola” (2011) y al Conjunto Santander de Artes Escénicas (2017), entre otros espacios culturales.²⁶ Además, está el Festival de Cine en Guadalajara (fundado en 1986 como la Muestra de Cine Mexicano y que opera por medio de un patronato que igualmente preside Padilla). Por otro lado, se encuentran los medios de comunicación la universidad, de carácter educativo y cultural: Radio UDG (1974), *La Gaceta* (1995) y el Canal 44 (2010), dependientes de la Coordinación General de Comunicación Social.

A esto habría que sumarle las áreas de difusión cultural y extensión académica de cada centro universitario dentro y fuera del AMG, y que proveen una diversidad importante de actividades artísticas y encuentros académicos relacionados con temas culturales (por ejemplo, la Cátedra Julio Cortázar, fundada en 1990 y que coordina también Raúl Padilla). Asimismo, hay una Coordinación General de Extensión que depende de la vicerrectoría

²⁵ En el único informe de indicadores de gestión que aparece en su página web, Cultura UDG señala que en el periodo 2013-2014, su presupuesto ascendió a poco más de 125 millones de pesos (60% dedicados a gastos operativos y, lo restante, a honorarios del personal fijo o eventual) (Cultura UDG, 2019a). La SCJ tuvo, para 2014, un presupuesto aprobado de poco más de 422 millones de pesos (El Informador, 2013).

²⁶ Desde hace años la prensa jalisciense ha denunciado que Cultura UDG y las empresas universitarias de cultura son liderados por Padilla López, ex rector de la UDG (1989-1995) y señalado como jefe político del llamado Grupo Universidad. Como muestra de la influencia estatal y nacional de este académico y político, en 2016 figuró como posible sustituto del fallecido Tovar y de Teresa en la secretaría de cultura federal; asimismo, Padilla López se sumó a la campaña presidencial de Ricardo Anaya Cortés —candidato en 2018 por la Coalición Por México al Frente, integrada por el PAN, el Partido de la Revolución Democrática (PRD) y MC— para delinear los ejes de la propuesta del sector cultural.

ejecutiva y que, entre otras tareas, atiende asuntos relacionados con la inclusión de grupos indígenas y con discapacidad y publica una revista de divulgación de la ciencia y la cultura titulada *Cuarta hélice*. Finalmente, están los programas formativos de pregrado y posgrado ligados a las artes y la gestión cultural pertenecientes tanto al CUAAD como al Sistema de Universidad Virtual (UDG Virtual) sin que, por otro lado, estos tengan relación alguna con las actividades de Cultura UDG u otras áreas dedicadas a la cultura de esta universidad.

La UDG, desde finales de los 80, precisamente a partir del rectorado de Padilla López, pasó por un fuerte proceso de reforma académica que bien podría caracterizarse como de corte neoliberal —tal y como ocurrió con otras universidades públicas del país—, en la que se promovió el fin del “dogmatismo ideológico” para impulsar la pluralización de las ideas y la descentralización, así como la vinculación de la universidad con “los procesos productivos mediante acuerdos celebrados con distintas empresas” (UDG, 2019). En este proceso se crearon la Fundación UDG (1995) —que también preside Padilla López, con el propósito de recaudar fondos complementarios para la universidad— y se instrumentó la Red Universitaria en Jalisco, lo que ha promovido una descentralización de esta universidad del AMG, formándose no sólo la UDG Virtual, sino otro centro en uno de los municipios más pobres de esta zona (Tonalá), así como otros siete centros en el estado, cubriendo el 70% de la entidad. Del mismo modo, se creó el Sistema de Educación Media Superior (SEMS), ampliando la cobertura estatal en el nivel de bachillerato y, más recientemente se trabaja —no sin sendas críticas— en la creación de un centro universitario en la ciudad Los Ángeles, EE.UU., igualmente con filiales de la FIL y el FICG.

Por otro lado, igualmente en el periodo ya señalado, creció exponencialmente la infraestructura y oferta cultural en esta universidad, y aunque la mayoría de estos proyectos culturales tienen alcance estatal, sigue habiendo centralización en el AMG. En cualquier caso, las tareas culturales universitarias también están influenciadas por el modelo neoliberal. Al respecto, sobre su quehacer, Cultura UDG (2019b) señala que:

[...] los nuevos modelos de gestión pública, así como de gestión cultural y de fomento de las industrias culturales, han sido una decisiva influencia en la construcción de un modelo de difusión cultural desde la Universidad Pública, basado en los principios de autofinanciamiento, autosustentabilidad, desarrollo de procesos creativos e impacto social, en estrecha colaboración con las instituciones públicas de cultura, la iniciativa privada y el resto de la comunidad [...] así como con los distintos centros universitarios temáticos y regionales que componen la Red Universitaria.

Al impacto que tienen la SCJ y las actividades culturales de la UDG en el AMG y Jalisco en general, se le suman las acciones sobre todo de los gobiernos municipales de Guadalajara y Zapopan, a través de la Dirección de Cultura y el Instituto Cultural de Zapopan, respectivamente. Ambos suman una importante infraestructura cultural, la más relevante y numerosa de esta zona metropolitana, entre otros: museos, teatros, foros, centros culturales, bibliotecas y parques públicos. Y, de manera más modesta, destaca el quehacer cultural de dos universidades privadas: la del ITESO (por ejemplo, a través de su Festival Cultural Universitario [2002]; su centro cultural y académico ubicado en la Colonia Moderna de Guadalajara, la Casa ITESO Clavigero [2001]; y, sus programas de pregrado y posgrado en gestión cultural, comunicación, arquitectura y diseño) y el Tecnológico de Monterrey Campus Guadalajara (que se destaca, sobre todo, por sus carreras en Estudios Creativos — así referidos por la propia universidad— y las actividades de sus talleres-grupos artísticos, sobre todo, las de teatro musical y danza folclórica). Por último y no menos importante, están las tareas emprendidas desde hace años por agrupaciones y colectivos culturales independientes de la ciudad, así como por empresas y asociaciones que, con muchos esfuerzos, han nutrido la oferta cultural local. En el caso de las artes, muchos de estos actores están ligados aún a la tradición de las disciplinas artísticas más convencionales y, otros tantos —los menos, aunque cada vez crecen en número— están vinculados a la experimentación estética desde una relativa postautonomía.

1.6. Preámbulo a los planteamientos teóricos

Este encuadre institucional que osciló entre lo macro y lo micro (es decir, entre lo global, lo nacional y lo local), revela múltiples mutaciones en las instituciones que han organizado al orden societal moderno —incluidas las relativas a la política cultural—, así como cambios culturales que se entretajan para constituir el nuevo *sensorium* benjaminiano. En este marco, sirve la metáfora de la hélice de Baricco (2011), quien la utiliza para dar cuenta de las transformaciones promovidas en el gusto estético y el mundo contemporáneo en su conjunto por los “nuevos bárbaros”, esos que están trastocando a la “cultura burguesa occidental” ligada, a su vez, a la modernidad ilustrada y, al respecto, Baricco dice que lo que se alcanza a ver de estas mutaciones, es apenas “como la pala de una hélice. Dependiente de dónde uno se sitúe, puede verla desaparecer detrás de la afilada línea de su hoja o ensancharse, muy

amplia, ante sus ojos” (p. 195). El marco teórico que a continuación se presenta tiene la pretensión de ofrecer, en perspectiva, una de las palas de esa gran hélice, una que permita bosquejar, de forma ancha y amplia, lo que concretamente ha venido aconteciendo en el ámbito de las artes y, de manera muy particular, desde los trastoques del sentido que, paralelo a los cambios institucionales ya señalados, se han producido en y desde ellas. Sólo desde ahí se podrán rastrear esos nuevos pactos desde donde hoy se están configurando las artes.

Capítulo 2. Las coordenadas teóricas para nombrar los cambios en las artes

“[este] mundo está hecho de varios mundos, de varias líneas de temporalidad, de varias líneas de posibles. Lo cual tiene consecuencias en la manera de pensar la ruptura política tanto como la ruptura artística”.

JACQUES RANCIÈRE,
El método de la igualdad (2014)

En este capítulo se revisarán los ejes teóricos que posibilitaron la construcción del objeto de investigación localizados en los ámbitos disciplinares de la filosofía política, la estética y la comunicación: por un lado, desde la filosofía política y la estética críticas desde donde Rancière desarrolló sus teorías sobre el arte y la política y, por otro, desde la teoría de los discursos sociales de Verón, inserta en la tradición sociosemiótica de la comunicación. Asimismo, estas teorías sustantivas se ponen en diálogo, hacia el final del capítulo, con los desarrollos conceptuales que permitieron la fundamentación del caso de estudio. Este marco recupera así las preocupaciones de esta investigación dado que para comprender cómo se organiza el sentido en y desde las artes, es necesaria la discusión que ofrece Rancière (2005, 2009, 2011) alrededor de lo que él describe como el régimen estético de las artes y su actual giro ético, así como su relación con el desacuerdo que lo suscita y con lo que socialmente se transforma y permanece, es decir, el binomio de la política/policía, y el reparto de lo sensible que está en juego a partir de esta oposición. Por otro lado, para conceptualizar los pactos de sentido (con base en Verón [1985] y Rosas-Mantecón [2017]) que se fraguan entre los actores sociales que participan en la actualidad de este régimen —artistas, creativos, gestores culturales y espectadores—, es igualmente relevante entender las condiciones de producción y reconocimiento (Verón, 1998) de los discursos artísticos que están generándose desde este giro y, particularmente en este caso, los que se enmarcan en el teatro o escena expandida (Sánchez, 2008; Diéguez, 2015; Ortiz, 2016). Como ya se verá, en el desarrollo de este marco teórico se reconocen también las claves de lectura contextuales compartidas en el capítulo anterior.

2.1. El arte y sus regímenes: ético, poético-representativo y estético

Rancière ha consolidado un pensamiento original en torno a lo artístico a partir de su teoría de los “regímenes de las artes”. Una consecuencia de sus desarrollos es que Rancière, a partir de su estética, ha constituido una contra-historia del arte, particularmente, del arte moderno

y contemporáneo (Infante del Rosal, 2014, 2017). Otra consecuencia se relaciona con la aseveración de que, para Rancière, el arte cumple una función política (Hernández, 2010). Ambas son relevantes para este trabajo: la primera, porque esta contra-historia ofrece claridades para entender el presente de las artes trazando, más que una ruptura, una continuidad entre el llamado arte moderno y la producción artística contemporánea sin que, por otro lado, esto anule la posibilidad de mutaciones provocadas por el contexto de la modernidad tardía; la segunda, porque la función política del arte para Rancière (2005, 2014) no está relacionada con sus contenidos o propósitos, sino con el “reparto de lo sensible” que posibilitan las prácticas artísticas (p. 13), es decir, por la distribución que propicia “del espacio material y simbólico”, así como por los “montajes de racionalidad que [...] [lo] estructuran” (p. 80). Esta función política, así entendida, ofrece pistas para dar cuenta de los límites y los alcances, por ejemplo, de la escena expandida, así como de algunos de los elementos configuradores de los pactos de sentido y las subjetividades que las sustentan.

¿Qué es un régimen? Este término se refiere, comúnmente, “a un conjunto de reglas, a la existencia de una normatividad en el modo de vivir, a la forma de gobernar algo o de organizar el funcionamiento de algo” (Collignon y Rodríguez, 2010, p. 262). Para Rancière (1996, 2014), un régimen es también un “modo de vida” (p. 36) y, más precisamente, es la posibilidad de que “se perciban las cosas de tal o cual manera por personas situadas en tal o cual posición [...], [es] hablar en términos de recorte de lo perceptible, de lo pensable, y de los regímenes de concordancia y de no concordancia entre lo que resulte perceptible para personas que se hallan situadas acá o allá, y también de la manera por la cual sus propios discursos o sus propias manifestaciones son visibles o invisibles, son palabra o ruido” (p. 108).

Ahora bien, Rancière (2009) identifica tres regímenes de las artes: el “ético de las imágenes”, el “poético-representativo” y el “estético”; es decir, tres formas que “estructuran la manera en que las artes pueden ser percibidas y pensadas como artes y como formas de inscripción del sentido de la comunidad” (p. 12). Más precisamente, para este autor, estos regímenes “de presentación e interpretación suponen una transformación radical en lo relativo a las formas de inteligibilidad de lo que se denomina como arte y que, al mismo tiempo, conlleva toda una serie de consecuencias en cuanto a la distribución de competencias, pero también en cuanto a las maneras de pensar en qué consiste la comunidad” (2014, pp.

84-85); así, cada régimen describe la conexión de unas determinadas prácticas artísticas “con modos de discurso, formas de vida, ideas del pensamiento y figuras de la comunidad” (2009, p. 8). Un desplazamiento entre un régimen y otro supone, por lo tanto, un cambio no sólo en las prácticas artísticas, sino en los discursos, las formas de vida, las ideas del pensamiento y las figuras de la comunidad que las acompañan.

Los tres regímenes son caracterizados por Rancière en varias de sus obras. En *El reparto de lo sensible* (2009) señala que, en primer lugar, se encuentra el régimen “ético de las imágenes”: en éste, el arte no es identificado como tal, sino que es entendido en plural (“artes”), en tanto maneras verdaderas o engañosas de hacer ya que, desde una visión platónica, estas artes se encuentran subordinadas al origen, destino y contenido de verdad de las imágenes que imitan, así como a las maneras de ser (*ethos*) de los individuos y las colectividades en las sociedades (p. 21). En segundo lugar, está el régimen “poético-representativo” (*poiesis-mimesis*), en el que Rancière retoma a la *Poética* aristotélica para identificar a las artes —o, mejor dicho, a las bellas artes de la época clásica— “al interior de una clasificación de las maneras de hacer y define, por consiguiente, maneras de hacer bien y de apreciar las imitaciones. [...] es la noción de representación o de *mimesis* la que organiza estas maneras de hacer, de ver y de juzgar” (p. 24). La *mimesis*, por otro lado, no es propiamente una ley que somete a las artes a la semejanza, sino un pliegue de “la distribución de maneras de hacer y de ocupaciones sociales que hace visibles a las artes”; esto es, las artes inician su proceso de autonomía en tanto que son visibilizadas, pero a su vez, se articulan a un orden social más amplio, con una “jerarquía global de ocupaciones políticas y sociales” (p. 24). Así, el arte se vuelve un asunto de artistas geniales y espectadores cultos y sensibles.

En tercer lugar, dice Rancière (2011), se encuentra el régimen “estético”: la estética, la disciplina que desde hace dos siglos se ha dado a la tarea de pensar a lo artístico, es la que le da nombre al régimen y son particularmente las ideas de Kant, Schiller y Hegel alrededor de la necesidad humana de la experiencia de lo bello y lo sublime, los que inauguran esta nueva forma de inteligibilidad (pp. 16-17). En este régimen la distinción del arte ya no se encuentra ligada a las maneras de hacer, sino a “un modo de ser sensible propio de los productos del arte”, un sensible “desligado de sus conexiones ordinarias, habitado por una potencia heterogénea” atravesado por “contradicciones originarias”, es decir, que se configura como un “producto idéntico al no-producto, [un] saber transformado en no-saber,

un logos idéntico a un *pathos*, intención de lo inintencional, etc.” (Rancière, 2009, pp. 24-25). Este régimen es, incluso, “el nombre verdadero de lo que designa el confuso apelativo de la modernidad [artística]” en tanto que ésta, en sus diferentes versiones, se aplica “para ocultar la especificidad de este régimen de las artes. [...] Dicho concepto traza, para exaltarlo o deplorarlo, una línea simple de pasaje o ruptura entre lo antiguo y lo moderno, entre lo representativo y lo no-representativo o anti-representativo” (p. 26).

Para Rancière, la limitación de los relatos dominantes de la modernidad y del modernismo artístico estriba en que ninguno de ellos advierte las contradicciones originarias antes señaladas percibiendo solamente “como legítimo uno de los términos antagónicos”, esto es, “la libertad, la autonomía y la especificidad de lo estético o del arte” en oposición a la igualdad, la heteronomía y lo no artístico; de ahí que Rancière se interese en ofrecer una alternativa al relato consensual de la modernidad, contando “las crónicas de los vencidos, las de las artes segregadas, subestimadas, desechadas o rechazadas: el diseño, las artes decorativas, el reportaje, las variedades, etc.” (Infante del Rosal, 2017, p. 68), por ejemplo, a través de su libro *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Por lo tanto, esto hace que Rancière rechace la existencia en este régimen de la frontera entre el alta y la baja cultura (o entre el arte-no arte); más aún, es la igualdad entre el arte y el no-arte, entre lo sublime y lo cotidiano, entre el saber-hacer y el “no importa qué ni cómo” lo que caracteriza a este régimen para él (Infante del Rosal, 2017, p. 73).

De este modo, en el régimen estético Rancière (2009) identifica al arte con lo “singular”, desligándolo de “toda regla específica”, de “toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes, pero lo realiza haciendo estallar en pedazos la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte de otras maneras de hacer y separaba sus reglas del orden de ocupaciones sociales” (p. 26). Así, este régimen no comenzó “con decisiones de ruptura artística” sino “con decisiones de reinterpretación de lo que hace o de quien hace el arte”; se trata, por lo tanto, de “un régimen nuevo de relación con lo antiguo”; es decir, “inventa sus revoluciones sobre la base de la misma idea que le hace inventar el museo y la historia del arte, la noción de clasicismo y las nuevas formas de la reproducción. Y se consagra a la invención de nuevas formas de vida sobre la base de una idea de que el arte *fue, ha sido*” (p. 28). En el libro *el Método de la igualdad*, Rancière (2014) profundiza en esta idea:

El “régimen estético” es un régimen inclusivo en la medida en que funciona de manera masiva por el reciclaje y reinterpretación, lo que quiere decir que las obras que pertenecen a otros regímenes adquieren su lugar, eventualmente modificadas, alteradas. [...] el “régimen estético” es un régimen inestable. Por un lado, es estable en la medida en que puede acogerlo todo, pero al mismo tiempo, es un régimen inestable en la medida en que suprimió toda norma específica que permite decir “esto es arte, esto no es arte”. Define una suerte de consistencia propia de una esfera estética y, al mismo tiempo, no define ninguna regla que permita distinguir lo que es y lo que no es el arte. La consistencia de la esfera estética, por lo tanto, se ve de entrada amenazada de ambos lados, capturada entre la norma representativa y la tentación ética. (pp. 179-180)

Lo anterior sugiere, incluso, no sólo la posibilidad de traslape sino de coexistencia de los regímenes y es que, para el autor, si bien éstos cuentan con una historicidad, no definen un corte de la humanidad en edades; para explicar esta idea, Rancière (2014) señala que, por ejemplo, en el teatro griego no es posible identificar algo que corresponda a lo que él llama una “lógica estética” y, por otro lado, dice, “existen modos de percepción, de conceptualización de la experiencia estética, que son propiamente modernos. Pero esa historicidad no se puede definir bajo la forma de un corte radical. [...] un régimen en sí no es histórico, los regímenes pueden coexistir y, a la vez, hay cierta historicidad en su emergencia” (p. 178). En todo caso, el pasado prevalece, asegura Rancière, para desestabilizar al presente y despojarlo de su evidencia (p. 153).

Así, la inestabilidad del régimen estético se vincula, por otro lado, con la idea de que, actualmente, hay una “crisis en el arte”, pero sólo en la medida en que las contradicciones originarias de dicho régimen continúan actuando sin cesar y esto vale, por supuesto, para la llamada posmodernidad artística (Rancière, 2005, 2009). De este modo, el “paradigma modernista simple” —que afirma que el arte es una forma autónoma de la vida y que, por otro lado, debe cumplir una tarea o destino propio de la modernidad: por ejemplo, la educación estética del hombre— se encuentra “cada vez más alejado tanto de las mezclas de géneros y de soportes como de las polivalencias políticas de las formas contemporáneas de las artes” (Rancière, 2009, p. 30). Sin embargo, en la contra-historia del arte que desarrolla Rancière, “tampoco la posmodernidad implica una discontinuidad” en el marco del régimen estético de las artes (Infante del Rosal, 2014, p. 7). Sus cambios continúan actualizándose en:

esa lenta revolución de las formas de presentación y de percepción que aísla las obras para un público indiferenciado y que al mismo tiempo las vincula a una potencia anónima: pueblo, civilización o historia. [...] la ruptura del orden jerárquico que

definía qué temas y qué formas de expresión eran dignos o no de entrar en el dominio de un arte. [...] esa nueva escritura hecha de microacontecimientos sensibles [...], ese nuevo privilegio de lo ínfimo, de lo instantáneo y de lo discontinuo que acompañará la entrada de toda cosa o persona vil al templo del arte [...], en suma, todas esas reconfiguraciones de las relaciones de lo escritural y de lo visual, del arte puro y del arte aplicado, de las formas de arte y de las formas de la vida pública o de la vida ordinaria y comercial. (Rancière, 2011, p. 19-20)

2.2. La política: desacuerdo y reparto de lo sensible

En *El Desacuerdo*, Rancière (1996) señala que desde la filosofía y la teoría política se ha intentado eliminar lo propio de la política debido a que a ésta se le relaciona, sobre todo, con “los lugares propios de la deliberación y la decisión sobre el bien común”, por ejemplo, las esferas de decisión del Estado o lo legislativo; lugares en los que, sin embargo, hay poco para deliberar, dice el autor, a no ser por la actual “adaptación puntual a las exigencias del mercado mundial y el reparto equitativo de los costos y beneficios de dicha adaptación” (p. 6). Y es que, para este autor, la política comienza “allí donde dejan de equilibrarse las pérdidas y ganancias, donde la tarea consiste en repartir las partes de lo *común*”; en resumen, hay política “pocas y raras veces”, pues sólo “existe cuando el orden natural de la dominación es interrumpido por la institución de una parte de los que no tienen parte” (1996, pp. 18, 31, 25).

Para Rancière (2005), entonces, la política es más que el ejercicio del poder: se trata de “la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos” (p. 14). Es, por lo tanto, dice este autor, “el conflicto acerca de la existencia de un escenario común, [así como de] la existencia y la calidad de quienes están presentes en él” (1996, p. 41). El desacuerdo es, para Rancière (2014), la condición que posibilita la existencia de la política, en la medida que revela el “tipo de negatividad que allí está en juego” (p. 199). Los casos de desacuerdo son entonces aquellos:

en los que la discusión sobre lo que quiere decir hablar constituye la racionalidad misma de la situación de habla. En ellos, los interlocutores entienden y no entienden lo mismo en las mismas palabras. [...] Lo cual significa también decir que el desacuerdo no se refiere solamente a las palabras [ni a su desconocimiento o malentendido]. En general se refiere a la situación misma de quienes hablan. [...] Se refiere a la presentación sensible de ese carácter común, [a] la calidad misma de los interlocutores al presentarlo. La situación extrema de desacuerdo es aquella en la que

X no ve el objeto común que le presenta Y porque no entiende que los sonidos emitidos por éste componen palabras y ordenamientos de palabras similares a los suyos. Como lo veremos, esta situación extrema concierne, fundamentalmente, a la política. (Rancière, 1996, pp. 3-4)

De este modo, para Rancière (1996), el desacuerdo está en el centro de la constitución misma del orden social, pues éste manifiesta el arreglo de lo sensible que organiza la dominación, entre los que tienen un nombre y los que no lo tienen, entre los que hablan y los que sólo emiten ruido (p. 38). Ahora bien, a la política Rancière le opone lo que él llama “policía”, entendida como “un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos de ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido” (p. 45). La policía, se trata entonces, de “un modo de simbolización del orden común” más que el “aparato del Estado, las prácticas gubernamentales o el disciplinamiento de los cuerpos” (p. 210); es decir, la policía se refiere, en primer lugar, a la racionalidad que organiza a estos aparatos y prácticas objetivos y, por ello, es necesario pensarla desde el “consenso”, al que define como la “organización estable de la relación entre uno y otro sentido, entre lo que es dado y lo que es pensable, una especie de organización de lo posible” (p. 136). Esto, según Rancière (2014), quiere decir dos cosas en la actualidad:

En primer lugar, [...] el consenso consiste en la construcción de este mundo globalmente común y esencialmente estructurado por la ley del mercado y del lucro, la construcción de [...] formas de relaciones entre instituciones supraestatales e instituciones financieras internacionales que definen la parte que le corresponde al Estado y la manera con que los gobiernos [...] transmiten en sus respectivas naciones las consecuencias del orden global, a saber, la destrucción de los sistemas de solidaridades, de protección, de seguridad social, la precarización, la liquidación o la privatización, de lo que forman parte del ámbito común, cuando es rentable. [...] En segundo lugar, en términos de reparto de lo sensible, el consenso al mismo tiempo es también una configuración sensible del mundo común como un mundo de lo necesario, y como el mundo de una necesidad que escapa al poder de los que viven en el seno de esa necesidad. Si el consenso es en un sentido ese conjunto de operaciones gubernamentales a las que hacía referencia, también es la construcción de las evidencias del mundo sensible dentro de las cuales esas operaciones pueden efectuarse sin mayores problemas [...]. Es la construcción de este mundo en el que estamos frente a la necesidad, en el que no existe lo posible, no hay elección salvo únicamente la de la mejor manera de administrar la necesidad. (pp. 209-210)

De esta forma, Rancière (2009) introduce otra definición fundamental, la del “reparto de lo sensible”, que es el lugar donde la política se juega. Por ejemplo, el cambio entre un régimen de identificación de las artes y otro, supone una nueva división en estos términos, donde el “reparto” se entiende como un “sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas” (p. 9). Explica también que esta repartición de partes y de lugares se funda, a su vez, en una división de espacios, tiempos y actividades que determinan la forma en que un común se ofrece a la participación de quienes tienen parte en dicho reparto, haciendo “ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce. Tener tal o cual ‘ocupación’ define competencias e incompetencias respecto a lo común (pp. 9-10).

En este reparto de lo sensible, Rancière (2014) señala sobre el operador “política-policía”, que “la configuración del orden policial define los posibles de la política. El orden policial es ante todo un orden que busca con bastante sistematicidad impedir que se den esos encuentros [políticos]” (p. 162). Esto plantea dos asuntos: la existencia de unas determinadas condiciones socio-históricas de posibilidad, cuya reproducción se da de manera incesante. De ahí que la política sea, según Rancière (2005), el conflicto mismo por la existencia de ese espacio de encuentro, de “la designación de objetos que compartían algo común y de sujetos con una capacidad de lenguaje común” (p. 14). Retamozo (2009), con base en Schmitt y Arendt —y en diálogo con los desarrollos del propio Rancière y autores como Laclau y Castoriadis— caracteriza esta distinción en términos de “lo político” y de “la política”, entendiendo al primero como el momento de lo instituyente y, a la segunda, como la administración de lo instituido, tratándose entonces de dos momentos diferentes: “el de la institución del orden social (sea bajo la tutela de un Estado absoluto o de una comunidad política que preserve los espacios públicos)” y el de la resolución “de los asuntos comunes, [donde los hombres] administran y gestionan esa ordenación” (pp. 75-76).

Esta conversación que entabla Retamozo con Rancière y otros autores, resulta relevante para este trabajo en tanto que enfatiza el reconocimiento del componente simbólico de lo político (la política para Rancière) y su carácter conflictivo, así como los mecanismos de disrupción presentes en ese orden y la posibilidad de su refundación, total o parcial. Para

ello, hay otra distinción clave planteada por Retamozo (2009), la que existe entre “la sociedad” y “lo social”, donde la primera es sinónimo del orden social y lo segundo, como el sentido que excede a la sociedad, lo sedimentado y, a la vez, lo contingente (p. 70). En Rancière (2014), lo histórico-social —digamos, lo sedimentado— está presente; sin embargo, en su trabajo lo que enfatiza es la fisura de las emergencias o de lo nuevo, esto es, de aquello no-sabido y no-conocido que transforma lo que es perceptible y cognoscible (p. 152). Para él, lo nuevo es “lo que hace que se mueva un paisaje sensible, [...] lo que produce una modificación de la mirada” (p. 148); así, la política emerge cuando se da una:

institución de una parte de los sin-parte, [y] está claro que “institución” en ese sentido quiere decir emergencia, forma de declaración, de manifestación de una parte de los sin-parte. Es la institución en el sentido de: “declaro, manifiesto”; por medio de esta aparición, algo aparece en un espacio público y construye un espacio público específico. Lo que también quiere decir que se plantea la cuestión de lo que se denomina la institucionalización de la institución [...] [pues] lo que hay no es solamente espontaneidad, también es necesaria la organización. [...] La política no existe nunca en su estado puro. (pp. 170-173)

La política, para Rancière (2014), busca instituir la igualdad entre los que tienen parte y los sin-parte y, postular esa igualdad, es afirmar “la competencia de cualquiera”, lo que a su vez supone dos ideas: por un lado, la de que “hay política cuando hay un poder de cualquiera (de una competencia sin especificidad, que no pertenezca a un sujeto específico)” y, por otro, la de “la igualdad de las inteligencias” (p. 162). Esto no quiere decir que “todos sean igual de competentes en todo, sino que hay una distribución diferenciada de las formas de implicancia de una inteligencia que es la misma para todo el mundo. Siempre es posible encontrar o construir situaciones en que se va a verificar una igualdad de las inteligencias” (p. 163). Al respecto, en varias de sus obras —particularmente en el libro *El maestro ignorante*— Rancière reconoce su deuda intelectual con Jacotot, un filósofo y pedagogo francés del siglo XIX que desarrolló un método de enseñanza que, a decir de Rancière, “consiguió demostrar que el método de la explicación constituye el principio mismo del sometimiento, por no decir del embrutecimiento. [...] Según Jacotot, es posible enseñar lo que uno ignora si uno es capaz de impulsar al alumno a utilizar su propia inteligencia” (Corradini, 2008). La igualdad y la emancipación son, por lo tanto, claves también en el pensamiento político de Rancière. En breve, se retomarán estos desarrollos teóricos, a la luz de la relación entre el arte y la política.

Por lo pronto, volviendo a la idea de la “competencia de cualquiera”, es necesario señalar que para Rancière (2014), dicha competencia está ligada al proceso de subjetivación política que, de entrada, supone la toma de palabra que provoca la efracción política (p. 105). Este proceso, dice el autor, se trata “de una forma de simbolización” que se construye sobre la base de cierta consistencia social que trabaja desde el interior (digamos, de una identidad social constituida), pero que, a su vez, la trasciende al haber luego una “desidentificación”, en tanto que lo que hay no es ya “la designación de una identidad colectiva sino la de una capacidad colectiva para construir un nuevo común” (pp. 168-169). Para aclarar esta idea, sirve lo que Tassin (2012) señala a propósito del proceso de subjetivación política entendida desde Rancière, en tanto que define un “llegar a ser sujeto”, pero no para llegar a ser un “sí mismo, sino un llegar a ser [un] no-sí-mismo, o no un sí mismo completo, o el devenir de un sí mismo difiriendo incesantemente de sí” (p. 37).

Con base lo anterior, es posible señalar que, para Rancière (2011), lo que liga a los discursos y las prácticas artísticas a la cuestión de la política y, por lo tanto, de lo común es “la manera en que estas prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen ellas mismas en el reparto de lo sensible y en su configuración, de donde recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y singular” (p. 35). Es decir, la relación entre arte y política posibilita la constitución, material y simbólica, de un determinado espacio-tiempo; entonces, para Rancière (2005), el arte no es político por sus mensajes ni tampoco por la forma en que representa las estructuras sociales, los conflictos o las identidades de los grupos, éste es político “por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio” (p. 13). Esa es la función política del arte que se refirió antes con base en Hernández (2010), una función que busca la emancipación; es decir, “el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (Rancière, 2010, p. 25).

García-Canclini (2011), en su lectura de Rancière, señala que la inminencia articula al arte y la política, ya que no se trata de “un estado místico de contemplación de lo inefable, sino una disposición dinámica y crítica. [...] como la experiencia de percibir en lo que es, las otras posibilidades de ser que hacen necesario el disenso”, entendiendo a éste último como una desconexión entre el sentido artístico y los fines sociales que le fueron destinados, que

es lo que vuelve eficaz al arte, dado que pone en conflicto a muchos regímenes de sensorialidad (pp. 231-232). Esta “inminencia” propone relaciones abiertas e indeterminadas que, además, dice García-Canclini, se presenta en lo artístico y lo no artístico, pues acontece también en “los medios, en las renovaciones urbanas, en la publicidad y en el marco de políticas alternativas [...]. Los ‘creativos’ de estos campos, como su nombre lo indica, también crean, en ocasiones, disenso sensorial” y, por ello, se trata “de pensar qué es lo político, desde dónde se producen los cambios culturales y sociales. [...] de entender qué significa que la agencia social y política esté más repartida que lo que acostumbramos reconocer” (pp. 236, 238).

2.3. El giro ético del régimen estético de las artes

¿Hay lugar en la actualidad para un nuevo régimen de lo artístico? Esto es, ¿presenciamos un cambio sustantivo en las formas de inteligibilidad de las artes y de sus consecuencias en cuanto a la distribución de competencias y a las maneras de pensar la comunidad? No, desde la perspectiva de Rancière, que es la que se sostiene en este trabajo. Lo que hay, según este autor, es un cambio, una mutación en la producción contemporánea del régimen estético y que acontece en lo que Rancière (2005) llama el “presente ‘posutópico’ del arte” asumiendo, por lo tanto, que concluyó ya la utopía estética, esto es, la idea de que el arte tiene una “capacidad de contribuir a una transformación radical de las condiciones de vida colectiva” (p. 9). Este giro se funda en una “ética” entendida como *ethos*, o sea, como “la estadía y la manera de ser, el modo de vida que corresponde a esa estadía”, o más precisamente, como “el pensamiento que establece la coincidencia entre un entorno, una manera de ser y un principio de acción” y, por ello, este giro promueve una perspectiva consensual para “reparar las fallas del lazo social” o “devolverle a un mundo común el sentido perdido” (Rancière, 2011, pp. 134, 148).

El giro ético, según Rancière, tiene dos vertientes: una suave y otra dura. En el primer caso o “giro *soft*”, dice este autor, la radicalidad estético-política de antes se acomoda a las condiciones de hoy, tratándose de un “un arte relacional” —fundamentado en la *Estética relacional* de Bourriaud y de la que se abundará en los capítulos analíticos— que se interesa en “crear situaciones de proximidad propicias a la elaboración de nuevas formas de lazos sociales” (2011, pp. 159, 149), así como de “formas modestas de micro-política” (2005, p.

12). Por lo tanto, a éste le llama también “arte modesto” —impulsado, sobre todo, por los artistas y los profesionales de las instituciones artísticas—, en tanto que pretende incidir en el mundo y afirmar la singularidad de sus objetos, pero no instaurando ese mundo común por medio de la singularidad absoluta de la forma, sino a través de:

la re-disposición de esos objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado, o [por medio de] la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra mirada y actitudes con respecto a ese entorno colectivo. Micro-situaciones, apenas distinguibles de las de la vida ordinaria y presentadas de modo irónico y lúdico, más que crítico y denunciador, que tienden a crear o recrear lazos entre los individuos, a suscitar modos de confrontación y de participación nuevos. (Rancière, 2005, pp. 11-12)

La otra vertiente del giro a la que la Rancière (2011) llama “ética *hard*” es producto principalmente de historiadores del arte y filósofos (por ejemplo, Lyotard). En esta ética dura existe un radicalismo de lo artístico que se relaciona con el concepto kantiano de lo sublime, en el que “una fuerza particular de evidencia, de constatación y de inscripción [...] hace pedazos la experiencia común. Esta fuerza se suele pensar [...] como una presencia heterogénea e irreductible al núcleo de lo sensible de una fuerza que lo supera” (Rancière, 2005, p. 10). Asimismo, en esta fuerza “la violencia polémica de ayer tiende a adquirir una nueva figura. Se radicaliza en testimonios de lo irrepresentable y del mal, o de la catástrofe infinita”, tratándose de un “arte nuevo” asociado a la “exigencia anti-representativa”; por ello, la marca de lo posmoderno y de “la catástrofe irremediable que ya está aquí” define a esta vertiente del giro, pues la historia se piensa con base en “un acontecimiento radical que ya no la corta por delante, sino por detrás de nosotros” (2011, pp. 150-151, 159). Al respecto, Rancière (2005) dice que ambas vertientes son una especie de:

fragmentos de una alianza rota entre radicalismo artístico y radicalismo político [...]. Una y otra, sin embargo, reafirman a su modo una misma función ‘comunitaria’ del arte: la de construir un espacio específico, una forma inédita de reparto del mundo común. La estética de lo sublime [...] le reconoce todavía una misión a un sujeto denominado vanguardia: la de construir un tejido de inscripciones sensibles totalmente alejadas del mundo de la equivalencia mercantil de los productos. La estética relacional rechaza las pretensiones a la autosuficiente del arte como si fueran sueños de transformación de la vida por el arte, pero reafirma sin embargo una idea esencial: el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común. (pp. 12-13)

Estas prácticas artísticas contemporáneas, identificables en las dos versiones del giro ético, están ganando legitimidad en contraposición a las anteriores formas dominantes del régimen estético de las artes, ligadas a la modernidad o incluso, a formas residuales que pertenecen al régimen poético-representativo. Para Laddaga (2006) estas prácticas sí son indicativo de la emergencia de otro régimen de las artes al que él llama “régimen práctico”. Para oponer este nuevo régimen al estético, este autor busca establecer una diferenciación extrema entre el arte contemporáneo y el moderno y que es, justamente, a lo que se resiste Rancière. Sin embargo, tanto Laddaga como Rancière llegan a una caracterización similar de lo que ocurre en el presente de las artes —la coincidencia existe, sobre todo, en las descripciones del giro ético suave y el régimen práctico—, aunque el primero se interesa por detallar un poco más las formas de ser de los objetos artísticos relacionadas, a su vez, con las maneras de hacer y las figuras de la comunidad inscritas en ellas, además de enfatizar la impronta que la globalización y el actual modelo político-económico han generado en las artes. De este modo, los planteamientos de Laddaga son relevantes, más que para afirmar la emergencia de un nuevo régimen, para profundizar en la descripción de la actualidad artística y su giro ético.

Al respecto, Laddaga (2006) entiende a un régimen como una cultura, esto es, como “un repertorio de acciones con que se encuentra el participante de una escena a la hora de actuar, repertorio que se vincula a un conjunto de formas materiales y de instituciones que facilitan la exhibición y circulación de cierta clase de productos y que favorece un cierto tipo de encuentro con los sujetos a los que están destinadas” y, este cúmulo de cosas, “se articula con las formas de actividad, organización y saber que tienen lugar en un universo histórico determinado” (pp. 22-23). Sitúa al régimen estético de las artes —desarrollo que, por supuesto, retoma de Rancière— entre finales del siglo XVII y mediados del XIX, y señala que éste se organizó “alrededor de las diversas figuras de la obra, que se ponían en circulación en espacios públicos de tipo clásico y destinadas a un espectador retraído y silencioso”, tratándose de un régimen que para él valoraba:

la creencia en que es posible explorar las formas de lo social o lo subjetivo a través de procesos de construcción de discursos o de imágenes que tengan como un momento central de su despliegue la clase de retracción del entorno inmediato que hace posible realizar profundas reconfiguraciones; la creencia en que es posible intervenir en situaciones de discurso o de imagen gobernadas por leyes de despliegue que no pueden generalizarse; la creencia en que la forma típica bajo la que esto sucede

es aquella en que un artista, en soledad donde se aboca en gran medida a incrementar su receptividad, compone [...] un objeto donde se manifiesta un pensamiento otro, destinado a desplegarse en otro sitio, quizá neutralizado, donde un espectador desconocido y silencioso lo escrute atentamente, con la intención de descubrir sus estructuras. (pp. 7, 40)

Esa configuración de lo artístico se desplegó al mismo tiempo y en los mismos lugares que la modernidad disciplinaria de Foucault, fundada alrededor del capitalismo industrial y el Estado nacional; “por eso no es casual”, dice Laddaga, que ambos “entraran en crisis a la vez, hace unas tres décadas, cuando se extenuaba el impulso de las últimas vanguardias, la aparición de nuevas formas de subjetivación y asociación que desbordaba las estructuras organizativas del Estado social y el capitalismo de gran industria entraba en un periodo de turbulencia” (pp. 7-8). Así, es claro que lo que para Rancière se traduce en una acomodación contemporánea del régimen estético a partir del giro ético, para Laddaga se trata de una crisis que provoca una transformación extrema. Para éste último, hoy existen artistas que están metabolizando de manera selectiva algunos elementos del régimen estético para configurar al que él denomina como “régimen práctico”, entre otros: “la demanda de autonomía, la creencia en el valor interrogativo de ciertas configuraciones de imágenes y discursos, la voluntad de articular esas configuraciones con la exploración de ‘la substancia y búsqueda de la comunidad’”; sin embargo, esta búsqueda implica el abandono de “los gestos, las formas y las operaciones” de la anterior cultura de las artes, así como la emergencia de estrategias complejas en la elaboración de los actuales proyectos artísticos (pp. 9-11). Laddaga explica a estos proyectos como aquellos que suponen:

la implementación de formas de colaboración que permitieran asociar durante tiempos prolongados [...] a números grandes de personas [...] de diferentes proveniencias, lugares, edades, clases, disciplinas; la invención de mecanismos que permitan articular procesos de modificación de estados de cosas locales [...] y de producción de ficciones, fabulaciones e imágenes, de modo que ambos aspectos se reforzaran mutuamente; y el diseño de dispositivos de publicación o exhibición que permitieran integrar los archivos de estas colaboraciones de modo que pudieran hacerse para la colectividad que las originaba y constituirse en materiales de una interrogación sostenida, pero también circular en esa colectividad abierta que es la de los espectadores y lectores potenciales. (p. 8)

Se trata de proyectos artísticos “irreconocibles” desde la perspectiva de las disciplinas artísticas y no artísticas y que, no obstante, según Laddaga, “se encuentran inequívocamente en su descendencia”: se trata de piezas difíciles de situar en tradiciones nacionales y que

interrogan “la relación entre la producción de estas representaciones e imágenes y las formas de ciudadanía, todo en más de una tradición, de un sitio, de una lengua” (p. 11). Son “modos *posdisciplinarios* de operar”, de proyectos que:

en nombre de la voluntad de articular la producción de imágenes, textos o sonidos y la exploración de las formas de la vida en común, renuncian a la producción de obras de arte o a la clase de rechazo que se materializaba en las realizaciones más comunes de las últimas vanguardias, para iniciar o intensificar procesos abiertos de conversación (de improvisación) que involucren a no artistas [...] en espacios definidos, donde la producción estética se asocie al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio, y que apunten a la constitución de “formas artificiales de vida social”, modos experimentales de coexistencia. (pp. 19, 21-22)

Pese a lo anterior, como puede verse, en esta teorización no se consideran las contradicciones originarias del régimen estético de las artes que Rancière apunta (libertad/igualdad, autonomía/heteronomía y arte/no arte), adjudicándole así al primer juego de oposiciones su adhesión al régimen que Laddaga determina como “anterior” —y al que liga, por lo tanto, al modernismo artístico— y, el segundo juego, al presente artístico del arte, traducido en un nuevo régimen: el práctico. Pero, como ya se adelantó, esta caracterización del régimen supuestamente emergente coincide con la descripción que plantea Rancière a propósito del giro ético, particularmente la de su vertiente suave, perteneciente todavía al régimen estético de las artes. Es decir, para Laddaga, estas prácticas artísticas contemporáneas que buscan desarrollar “formas artificiales de vida social” en tanto “arreglos improbables” son las que, para Rancière (2005) pretenden crear “una forma inédita de reparto del mundo común” (p. 12). Así, hay en ellas un *ethos*, una ética que “establece la coincidencia entre un entorno, una manera de ser y un principio de acción” (Rancière, 2011, p. 134) en el entorno posutópico.

En cualquier caso, estas reflexiones planteadas por ambos autores documentan la mutación más reciente de las artes, un giro que tiene linaje y que, a la vez, se expande a nuevos horizontes de posibilidad en un contexto también cambiante. Desde luego, cada disciplina artística ha trazado su propio devenir hacia ese “modo *posdisciplinario* de operar”. Para el caso de estudio que se retoma en la presente investigación, resulta necesario re- andar sobre los pasos que el teatro siguió para llegar a su momento contemporáneo y que, en el marco de este giro ético del régimen estético, tiene procedimientos y tópicos propios —y a

la vez compartidos con otras artes— alrededor de los cuáles están fraguándose pactos de sentido puntuales entre los actores sociales que lo hacen posible.

2.4. Teatro contemporáneo en el giro ético: la escena expandida

Referirse a lo artístico desde sus generalidades para hablar del actual giro del régimen estético obstaculizaría mirar lo que de propio tiene todavía cada ámbito disciplinario: su historia, sus búsquedas, sus hibridaciones. De esta forma, asimilar la historia del teatro a la teoría de los regímenes de las artes de Rancière supone, de manera general, identificar por ejemplo a la tragedia griega con el régimen ético, al teatro del siglo de oro español con el régimen poético-representativo y, al régimen estético, con el realismo y el simbolismo teatral, pero también con el teatro político, el teatro de la crueldad, el teatro del absurdo o el teatro pobre e, incluso, con otras prácticas artísticas como el *arte del performance*, los *happening* o el *live art*, vinculadas a las vanguardias de las artes visuales del siglo XX (y que, por ejemplo, agrupaciones como el Living Theatre de Nueva York acogieron y reinventaron hacia los años 50). ¿Y el teatro contemporáneo? Siguiendo la argumentación de Rancière, se puede señalar que éste se inscribe aún en la continuidad del régimen estético, pero en su actual giro ético. Este apartado servirá para fundamentar dicha afirmación; sin embargo, antes de caracterizar al momento actual del teatro en estos términos, resulta importante repasar algunas de las mutaciones más significativas ocurridas en sus etapas más tempranas, particularmente las que podrían referirse al régimen estético.

Sobre ello, Sánchez (2008) señala que el teatro no fue considerado un arte sino hasta inicios del siglo XX, dado que lo artístico era la dramaturgia y no lo que ocurría en la escena, supeditando la representación al texto. El teatro se volvió arte en la medida en que un grupo de directores de escena reivindicaron para sí la condición de artistas (por ejemplo, Craig, Kantor, Brecht, Artaud, Beckett, Grotowsky, etc.) y es que muchos de ellos provenían de otros ámbitos de las artes y, aunque abandonaron pronto el teatro, en su incursión a esta disciplina trajeron consigo otras poéticas y, por lo tanto, tuvieron menos ataduras que les permitieron situarse en sus márgenes (p. 4). Éste fue, en definitiva, el proceso de autonomización o singularización del arte teatral.

Así, la tradición teatral que antecede al impulsado por estos directores —y que, desde luego, sigue presente— buscó definir reglas estrictas para acotar un tiempo en el que unos

presencian la actuación de otros, con base en un discurso formalizado que implicó la transformación de los segundos “en agentes de una situación que responde a leyes, normas o códigos diversos a los de la actividad cotidiana y que crea un ámbito de realidad momentáneamente diferenciado”, inscribiéndose en el espacio físico llamado escenario, “cuyo exponente más extremo es la sala del teatro burgués a la italiana, que permite el oscurecimiento del espacio donde observa el público” (p. 5).

En ese teatro, reconocible desde el régimen poético-representativo de Rancière (2009) fue la noción de representación o mimesis —en este caso, tanto del texto como de los valores de la sociedad en que el ésta se daba— la que organizó la escena, fundamentada en la existencia de unas determinadas formas de hacer, así como de apreciarlas. En otras palabras, se trataba de llevar al extremo lo que Bourdieu (2011) señala a propósito de la mirada artística “socialmente reconocida como adecuada a su significación específica” (p. 67) y que, en este caso, se correspondía con lo esperado desde el campo literario, por tratarse de la dramaturgia y su representación como apéndice. De este modo, hacer y apreciar *bien* —cuestión que se acomodaba sin problemas a la jerarquía global de las ocupaciones de aquel arreglo social— suponía que el espacio escénico de ese régimen “debía hacer presente aquello que estaba en otro lado, y esto sólo era posible si los actores y el director [cuya función se remitía a la de organizar el montaje, siguiendo reglas ya establecidas para ello] resultaban capaces de desentrañar el ‘sentido’ del texto dramático” (Harriague, F., Rodríguez, A. y Sabater, S., 2003, p. 5).

En estas prácticas escénicas se daba, entonces, un dominio en dos niveles: de los actores y directores de escena sobre los espectadores, y del texto sobre el espacio escénico y, por lo tanto, del dramaturgo sobre los actores y los directores. Había, incluso, jerarquías muy claras en los roles que, por ejemplo, desempeñaban aquellos que actuaban: estaban los primeros actores y actrices, las primeras damas jóvenes, las segundas damas jóvenes, los segundos galanes, los galanes jóvenes, los actores y actrices cómicos, etc. (Ortiz, 2012, p. 18). De manera más detallada, Harriague *et al.* (2003) —recuperando la reconstrucción que hace Derrida de la crítica artaudiana a ese tipo de teatralidad— enlistan una serie de características relativas a un “teatro preso de la representación” que resume bien algunas de las ideas ya abordadas:

1. Sometimiento del espacio escénico al texto.
2. Ingenuidad de creer que es posible reproducir en escena la realidad del texto en su plenitud [...].
3. La escena concebida como un espacio para ilustrar un texto pensado o vivido fuera de ella.
4. [La centralidad del] concepto de mimesis (representación-imitación-reflejo de la realidad) [...].
5. “El director como mero traductor” obligado a reproducir el texto previo [...].
6. El escenario puede hacer presente en su plenitud, a partir de la repetición, una realidad que está en otra parte [...].
7. La necesidad de la repetición. Cuando hay sometimiento del escenario al texto, hay representación y para que haya representación es necesaria la repetición.
8. La metafísica del ser. La noción de identidad [...].
9. Preeminencia del signo (entendido como la unidad de significante-significado) [...] (p. 10).

En el siglo XX, entrado ya el régimen estético de las artes, la autonomía ganada por los directores, en buena medida, dependía de “desligar la escena del texto dramático” (Harriague, *et al.*, 2003, p. 8). Esta crisis suscitada por la ruptura entre el drama —entendido como un género de la literatura escrito para ser representado y cuya acción se orienta a partir del desarrollo y resolución de un conflicto— y la escena, es producto de factores exógenos y endógenos; los primeros se refieren a las nuevas relaciones que impulsó la modernidad, por ejemplo, al separar “al hombre de Dios, de los otros y del cuerpo social” y, los segundos, tienen que ver con que estas nuevas configuraciones llevaron también a la fractura del texto dramático, pues los universos “objetivo y subjetivo dejan de coincidir” provocando que los dramaturgos “intenten agenciar este divorcio” (Sarrazac con base en Szondi y Hegel, 2012, pp. 22-23), revelando así las contradicciones originarias del régimen estético identificado por Rancière. Esta dificultad en la dramaturgia lleva a una epicización del teatro; es decir, se incorporan a la escena elementos épicos, ya no para referir las acciones de héroes o dioses, sino de individuos comunes confrontados con la realidad política, social y económica del mundo, emergiendo así un “sujeto épico” (una figura social, más que un personaje, por ejemplo, el forastero o la prostituta) y transformando la ficción en una reflexión sobre la propia condición y, con ello, rompiendo con la acción dramática tradicional ligada al desarrollo de un conflicto y, por lo tanto, a una cierta linealidad (Barbolosi y Plana, 2012,

pp. 84-85).²⁷ Más aún, desarrollar el relato desde la narración y no desde la acción dramática tradicional supuso una serie de transformaciones, sobre todo, a nivel formal de lo que acontecía en la escena, propiciando una relación diferente entre la realidad y la ficción: “desde el uso del relato —en su forma más simple— como en el del montaje o fragmento” (p. 85).²⁸

Todo esto ejemplifica lo que Harriague *et al.* (2003), en consonancia con lo que plantea Rancière en torno al régimen estético, señalan a propósito de las vanguardias del siglo XX, que es que pusieron en crisis la noción misma de la obra de arte en términos canónicos, tensionándola entre lo falso y lo verdadero, entre el arte y la vida, y liberando el proceso de construcción formal “del marco cerrado impuesto por los géneros, los estilos y las poéticas deudoras de una preceptiva definida a priori” (p. 10). Este nuevo teatro que se configura es descrito por Lehmann (2013) como “formas *teatrales* posdramáticas, [en donde] el texto utilizado en escena (si se utiliza) es considerado como un elemento más entre otros y al mismo nivel [...] [que] una composición gestual, musical, visual”; incluso, esta escisión entre el discurso del texto y el discurso de la escena, señala este autor, “puede abrirse hasta alcanzar una clara discrepancia e incluso una eliminación del vínculo existente” (p. 81). En cualquier caso, si el texto está presente se vuelve entonces un aspecto más de lo que acontece en la escena, en vez de estructurar el desarrollo de la acción.

Este proceso de liberación de la escena frente al texto y de los directores y actores frente al dramaturgo, sin embargo, no supuso necesariamente una emancipación del espectador. Sobre esto, Rancière (2010) reflexiona en torno al teatro político de Brecht y Piscator, ligado aún a las utopías políticas de los siglos XIX y XX, así como al teatro de la crueldad de Artaud, influido por una visión anti-burguesa: el primero pretendía arrancar al espectador del embrutecimiento provocado por la apariencia a partir de la toma de distancia

²⁷ Para plantear lo ya señalado, Barbolosi y Plana (2012) acuden a los *Escritos sobre teatro* de Brecht quien, influenciado por el marxismo, opone al “teatro dramático aristotélico” el llamado “teatro épico”, refiriéndose al primero como teatro burgués y “en consecuencia, [a] la clase que detenta el poder” y, al segundo, como un teatro político, implicado con los sufrimientos de la gente común (pp. 84-85).

²⁸ El “fragmento”, por un lado, entra en contradicción con el drama absoluto o tradicional —es decir, el que se construye con base en una mirada única y un principio organizador que permite la progresión del conflicto—, en tanto que éste permite la entrada a la escena de “la pluralidad, la ruptura, la multiplicación de los puntos de vista, la heterogeneidad” (Lescot y Ryngaert, 2012, p. 103). Por otro lado, el “montaje” (que proviene del cine) y el “*collage*” (que descende de las artes visuales) igualmente se oponen a la linealidad del drama al designar un efecto de discontinuidad que afecta a la estructura y los temas a abordar; el primero interrumpe el devenir tradicional del tiempo en la escena, el segundo introduce la discontinuidad en el espacio al incorporar elementos inhabituales y yuxtapuestos (Baillet y Bouzitat, 2012, p. 142).

para agudizar su sentido crítico; el segundo buscaba sustraer al espectador de su posición de observador para implicarlo, poniéndolo “en posesión de sus energías vitales” (p. 12). Esta polarización entre el *logos* y el *pathos* de un teatro y otro, sin embargo, nace de una misma convicción que Rancière (2010) explica como la “distancia radical entre los artistas y los espectadores”, es decir, la creencia por parte de los primeros de que los segundos son pasivos e inactivos cuando miran desde su asiento lo que ocurre en el escenario y es esa distancia la que define “convenientemente una división de lo sensible, una distribución *a priori* de esas posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones. Son alegorías encarnadas de la desigualdad” (pp. 18-19). Y es que, en muchas de estas formas teatrales, dice Rancière (2011), había un propósito aleccionador, de revelar una realidad oculta, de mostrarle al ignorante lo que no sabe, de movilizarlo.

En contraposición a lo anterior, lo que sostiene Rancière (2010) es que el espectador siempre “observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera” (pp. 19-20).²⁹ La emancipación del espectador, central para este autor en la discusión sobre las relaciones entre arte y política, comienza entonces “cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción” (p. 19). En el fondo de esta reflexión rancieriana se encuentra la idea que retoma de Jacotot a propósito de la igualdad de las inteligencias. En una entrevista, Rancière profundiza en lo anterior y señala que: “Producir una obra no es producir su efecto. La debilidad de muchas (piezas) con voluntad política es partir del efecto a producir y suponerlo realizado por el volumen mismo ocupado en el espacio. La emancipación comienza asumiendo el riesgo de la separación. Y, por supuesto, la separación entre la voluntad realizada en la obra y su efecto sobre los espectadores pasa también por las condiciones de exposición o de la distribución” (Fernández-Savater, 2010).

²⁹ El “*performance*” al que se refiere Rancière equivale a lo que él también llama “espectáculo teatral”, en donde incluye además de la acción dramática, a la danza, el arte del mimo o cualquier otra forma que ponga cuerpos en acción ante un público reunido (2010, p. 10).

Aunado a lo anterior, hay otra creencia o presuposición que Rancière (2011) cuestiona, ligada a la idea de que el teatro es comunitario por sí mismo, provocando la anticipación de sus efectos (p. 22). Éste dice que esta concepción de lo comunitario (que ha llevado al teatro, por ejemplo, a intentar eliminar la distancia entre artistas y espectadores, ya sea subiendo a los primeros al escenario o llevando a los segundos a la sala, además de desplazar la escena a calle, la ciudad, la vida) no se sostiene necesariamente porque:

jamás hay otra cosa que individuos que trazan su propio camino en la selva de las cosas, de los actos y de los signos que se les enfrentan y que los rodean. El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a una aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro, aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. [...] Lo que estas performances verifican —ya se trate de enseñar o de actuar, de hablar, de escribir, de hacer arte o de mirarlo— no es nuestra participación en un poder encarnado en la comunidad. Es la capacidad de los anónimos, la capacidad que hace a cada uno/a igual a todo/a [y a] otro/a. Esta capacidad se ejerce a través de distancias irreductibles, se ejerce por un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones. (Rancière, 2011, pp. 22-23)

Este juego imprevisible al que se refiere Rancière (2010) es el que posibilita la constitución material y simbólica de un determinado tiempo-espacio reconfigurando el reparto de lo sensible, precisamente desde la idea de lo común y su relación, como se dijo antes, con “el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (p. 25). Asimismo, este juego no determinado da cuenta de la permanente posibilidad de que lo social irrumpa en el orden de lo establecido. La crítica que hace Rancière en torno a lo comunitario en lo teatral pensado de este modo es que se corre el riesgo de privilegiar el consenso —o sea, una forma policial— en donde lo que resulte “debe ser así, porque es necesario” y, de nuevo, ese “deber ser” y esa “necesidad” no son más que meras imposiciones. En la actual condición posutópica de las artes, si bien la radicalidad estética y política sigue siendo una opción —presente, sobre todo, en el giro ético duro del régimen estético— hay, como lo plantea Rancière, formas modestas de micro-política identificadas en el giro suave. El teatro contemporáneo, como otras prácticas artísticas actuales, se encuentra tensionado entre estas dos vertientes del giro y, por lo tanto, entre estas figuras de la comunidad y lo común.

En esta tensión, el teatro contemporáneo ha producido múltiples ensayos de lo escénico en los que, por ejemplo, se interviene la vida de comunidades ya constituidas en una especie de etnografía de ida y vuelta, o se generan procesos de investigación-creación en coautoría con los espectadores, o se promueve la aparición de “comunidades artificiales” que se desenvuelven ya no en una ficción sino en una situación determinada, cercana a la idea del juego (Sánchez con base en Bourriaud, 2008, p. 14). En estas experiencias de lo teatral pueden producirse las situaciones de micropolítica a las que Rancière se refiere, donde lo irónico y lo lúdico intentan crear o recrean vínculos entre las personas, suscitando maneras novedosas de encuentro y discusión. Estas manifestaciones del teatro contemporáneo se generan, a partir y a pesar de sus relaciones con el actual poder político y económico que, como se argumentó ya, en el ámbito de las artes se expresa a través del modelo de la política cultural privatizadora.

La categoría de teatro o escena expandida es más precisa para referirse al teatro contemporáneo y da cuenta de algunos de los elementos descritos antes: de aquellos heredados del teatro del siglo XX y los ensayos que se producen a partir y más allá de ellos en el actual contexto. La expansión de las artes, sin embargo, emergió en el campo de lo visual con el “*happening*, el *performance*, los eventos de John Cage y Merce Cunningham, el movimiento *Fluxus*, el Accionismo Vienés, los *assemblages*, los *environments*, el pop art, el land art, entre muchos otros, cuando la temporalidad y la escenificación tomaron [a] las artes visuales propiciando esa otra escena que podría nombrarse como la teatralidad de la plástica” (Diéguez, 2015, p. 77). El nudo conceptual terminó de fraguarse, dice Diéguez, con el ensayo titulado “La escultura en el campo expandido” de Rosalinda Krauss publicado en 1979. En él, desde una posición más bien posmodernista, Krauss (2002) señaló que luego de estas hibridaciones las categorías de la escultura y la pintura habían sido “amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa” (p. 60); se trataba, así, de una “especie de ausencia ontológica” de las obras que les permitía a los artistas visuales pensar en el “campo expandido”, es decir, a la escultura desde la-no arquitectura, el no-paisaje y sus posibles combinaciones (pp. 66-67).

Estas prácticas se amplificaron a otras artes, lo mismo que su reflexión. El teatro en el campo expandido supuso, en su caso, la integración de otras teatralidades a lo teatral, por

ejemplo, las que provienen de las artes visuales o las que son producto de los juegos de representación en el espacio social (Diéguez, 2015, p. 81). Esta escena dilatada, por otro lado, supone también la expansión de los cuerpos en acción “en la calle, en una escuela, en la soledad de un estudio, ante una cámara o en las oficinas de un banco, es decir, alternativamente en espacios privados o en espacios públicos” (Sánchez, 2008, p. 21). La escena expandida, según Ortiz (2016), tiene una serie de procedimientos y tópicos que poco a poco encuentran espacios de legitimación. Éstos son, además, compatibles con la caracterización que Rancière hace del régimen estético en su giro ético, ya sea en su radicalidad estética o política, así como en sus formas modestas. Por lo tanto, la expansión en y desde el teatro —y en otras artes— no son meramente un asunto de sus formas, sino de sus maneras de hacer y de las figuras de la comunidad que la orientan; esto es, se trata de transformaciones en los contenidos por expresar, en la apropiación de los espacios y aquello que hoy es posible representar (Charpentier y Ortiz, 2014, pp. 83-84). Más concretamente, los siguientes planteamientos de Ortiz (2016) son útiles para profundizar en esta reflexión:

Tabla 3.
Procedimientos y tópicos recurrentes en la escena expandida, con base en Ortiz (2016, pp. 61-94)

Procedimientos	Tópicos recurrentes en la escena expandida
1 Performatividades	<ul style="list-style-type: none"> -El tiempo: se abre a giros inesperados. -El espectador: se establece con él un nuevo contrato en cada práctica escénica. -El cuerpo: se pasa del actor al <i>performer</i> al incorporar agencia sobre su representación. -Procesos: se enfatiza lo procesual en vez de la obra o el resultado.
2 La emergencia de lo real	<ul style="list-style-type: none"> -Lo obsceno, lo abyecto, lo siniestro: se muestra lo que estaba fuera de la escena. -Afuera/adentro: se pone en juego lo público y lo privado. -Documentos, testimonios: se introducen testimonios documentales o vivos produciendo un efecto de verdad.
3 Espacio público y giro social	<ul style="list-style-type: none"> -Lo público: se sale de la caja negra (el teatro). -Espacios: se interrumpe lo cotidiano y habitual. -Espacio común: se explora el disenso desde el encuentro con lo posible. -Giro social: se tensiona la autonomía artística para irrumpir en los espacios comunes.

Como puede verse, estos procedimientos estéticos de la escena expandida promueven modos de producción y reconocimiento distintos al de un teatro convencional, además de

tener el potencial de generar un momento de micropolítica, en los términos de Rancière.³⁰ El discurso producido desde estas maneras de hacer y de ser, y de estas figuras de la comunidad, requieren de otros pactos o contratos de sentido entre los artistas, así como otros agentes esenciales en el desarrollo de la pieza, con los espectadores. Además, estos discursos y prácticas teatrales diferenciadas deben ajustarse a unas determinadas condiciones institucionales, o bien, actualizarlas. Es ahí donde los pactos de sentido de los actores que participan en el teatro expandido se movilizan.

2.5. Producción y reconocimiento de la escena expandida: nuevos pactos de sentido

La escena expandida —en tanto manifestación del giro ético del régimen estético— es un discurso artístico que puede entenderse como “un acto de comunicación entre un emisor y un destinatario (receptor) en una situación específica, en la cual el emisor utiliza una pluralidad de signos (verbales, gestuales, visuales, auditivos, culturales, estéticos, etc.) para construir un imaginario social y comunicar un mensaje a sus receptores”, esto en diálogo con su “contexto histórico social inmediato”, así como con las “tradiciones y tendencias estéticas dominantes” (Villegas, 2011, p. 19). Los discursos teatrales en su conjunto —y de los que todavía forma parte el teatro expandido, pese a su liminalidad— pueden estar conformados por textos dramáticos, teatrales-espectaculares y/o teatralidades de otro tipo; asimismo, éstos forman parte de sistemas culturales más amplios o macrosistemas, a su vez, conformados por subsistemas o microsistemas (p. 20). Se trata, en resumen, de prácticas sociales dinámicas que organizan a una determinada colectividad y a partir de las cuales se han elaborado narrativas específicas que suponen competencias puntuales no sólo por parte de los productores culturales, sino también de los destinatarios de estos discursos (p. 21). El teatro —sea de escena expandida o no— es una forma de teatralidad social y, muy particularmente, de una teatralidad estética y, en ambos casos, las hay legitimadas y no legitimadas y, además, a los discursos teatrales —como ocurre con las otras artes— se les puede identificar como hegemónicos (dominantes), marginales (emergentes), desplazados (residuales) y subyugados

³⁰ En el teatro convencional actual, dominante todavía en algunos contextos, convergen elementos residuales tanto del teatro burgués o clásico, identificable con el régimen poético-representativo —por ejemplo, aquel que sigue teniendo al centro a la forma dramática aristotélica— como del teatro que emergió en los albores del régimen estético —por ejemplo, el que promovió al realismo y la singularización de la figura del director escénico—.

(prohibidos) (pp. 20-30). En lo general, la escena expandida es un discurso en proceso de legitimación y, por lo tanto, todavía marginal; sin embargo, no necesariamente ocurre lo mismo con otras artes expandidas: por ejemplo, las prácticas visuales a las que suelen llamárseles “arte contemporáneo” han avanzado más rápidamente hacia una posición dominante a nivel global, aunque en uno y otro caso, mucho depende de los contextos específicos.

Desde una mirada más amplia, es necesario plantear que éste y otros discursos artísticos y no-artísticos se insertan en un complejo proceso de semiosis social, pues todo discurso está conformado por una red infinita de las materias significantes de la sociedad y de la historia que se desenvuelve en el espacio-tiempo (Verón, 1998, p. 130). De hecho, en el nivel discursivo y su circulación “el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significativa” y debido a que toda producción de sentido es necesariamente social, “no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significativo, sin explicar sus condiciones sociales productivas” (pp. 125-126). Verón señala que las condiciones de producción de cualquier discurso tienen que ver, ya sea con las determinaciones que dan cuenta de las restricciones de su generación o con las determinaciones que definen las restricciones de su recepción, llamando “a las primeras *condiciones de producción* y, a las segundas, *condiciones de reconocimiento*. Generados bajo condiciones determinadas, es entre estos conjuntos de condiciones que circulan los discursos sociales” (p. 127).

Para referir las relaciones de los discursos con sus condiciones de producción y de reconocimiento, visibles desde circuitos concretos, Verón apunta que “debemos tener en cuenta [sus] reglas de generación y reglas de lectura: en el primer caso hablamos de gramáticas de producción y en el segundo, de gramáticas de reconocimiento” (p. 129). Dichas reglas describen operaciones de asignación de sentido en las materias significantes, es decir, en las manifestaciones objetivas de los discursos:

estas operaciones se reconstruyen (o postulan) a partir de marcas presentes en la materia significativa. [...] Se puede hablar de marcas cuando se trata de propiedades significantes cuya relación, sea con las condiciones de producción o con las de reconocimiento, no están especificadas. [...] Cuando la relación entre una propiedad significativa y sus condiciones (sea de producción o de reconocimiento) se establece, estas marcas se convierten en huellas de uno u otro conjunto de condiciones. (Verón, 1998, p. 129)

En la red infinita de la semiosis social, dice Verón, “toda gramática de producción puede examinarse como resultado de determinadas condiciones de reconocimiento; y una gramática de reconocimiento sólo puede verificarse bajo la forma de un determinado proceso de producción: de ahí la forma de la red de la producción textual en la historia” (p. 130). Ahora, si bien una gramática de producción define un campo de efectos de sentido posibles, también es cierto que la gramática de reconocimiento de un determinado discurso, en un momento dado, puede seguir siendo incomprensible a la sola luz de las reglas de producción, de ahí la relevancia de la historia de ese determinado discurso que, para Verón, se convierte en texto al ser analizado (p. 130).

Para que un discurso pueda circular —en este caso, el de la escena expandida— es necesario que se fragüen determinados pactos de sentido que orienten tanto a la producción como a la lectura o reconocimiento de un determinado mensaje. A estos pactos de sentido pueden entenderseles, con base en Verón (1985) y Rosas-Mantecón (2017), como contratos o negociaciones que permiten la correspondencia entre un enunciado, su enunciación y su lectura, haciendo posible la comunicación. Sobre esto último, al referirse específicamente al momento de la lectura, Verón señala que ésta es una “actividad significativa, en tanto que proceso socio-cultural de ‘captura’ del sentido de un texto, de un discurso”; de este modo, el “contrato de lectura” se refiere a la relación entre el discurso de un soporte y de su lectura y lectores (p. 1). Por otro lado, con base en Benveniste, Verón plantea que se pueden distinguir dos niveles en el funcionamiento de cualquier discurso: el enunciado (contenido) y la enunciación (las modalidades del decir) y, dar cuenta de ello refiere entonces “las condiciones y las determinaciones de la lectura de un soporte” (1986, p. 1).

Rosas-Mantecón (2017) retoma a Verón, entre otros autores, para profundizar en esas condiciones y determinaciones de la lectura de un soporte y, a propósito de las audiencias mediáticas que ella analiza en ese caso, señala que éstas “no ven en un texto sólo lo que quieren ver: los mecanismos significantes que se ponen en juego promueven ciertas significaciones y suprimen otras, ya que todo mensaje conlleva elementos directivos respecto de la clausura del sentido. [...] Además, el encuentro entre ambos [el texto y los públicos] no se da en el vacío, sino que está dominado por estructuras de poder” (p. 71). El contenido y las modalidades del decir también están sujetas a las condiciones y determinaciones de su producción y circulación, de ahí que sea necesario analizar no sólo los pactos que tejen el

sentido de los discursos y de quienes los leen —por ejemplo, de los espectadores del teatro expandido—, sino de la elaboración misma del texto y de quienes lo producen. En cualquier caso, con base en lo planteado por Rosas-Mantecón, se trata de reconocer no sólo lo que podría considerarse como imposición en la lectura, sino las prácticas de negociación y apropiación que sucede en ella por parte de estos sujetos, además de la relevancia de dar cuenta de la agencia de los que producen y ponen a circular estos discursos.

Esto que señala Rosas-Mantecón es clave para entender lo que ella llama “pactos de consumo” en las actividades de participación cultural, y que pueden entenderse como el “producto de negociaciones dentro y fuera del campo cultural”, relacionados con una manera particular de desentrañar o de leer el texto (por ejemplo, artístico o teatral) y, también, con maneras puntuales “de decir” (p. 72), inscritas en materialidades concretas. Como lo apuntan Piccini, Rosas-Mantecón y Schmilchuk (2000), el consumo así visto supone “un acto de producción de sentido [...], [dado que] no existen destinatarios aislados sino historias particulares en las que se entretajan, en doble sentido, producción y consumo” (p. 16). Es algo que, según dicen estas autoras, va más allá de “actos concretos y puntuales de consumir, leer o decodificar un mensaje determinado [...] es en ese murmullo subterráneo de las comunidades donde se materializan los diálogos invisibles de una sociedad en un momento dado” (p. 15). Al respecto, Piccini, *et al.* señalan que el más elemental de los mensajes apela a un conocimiento sedimentado de una cultura, de una comunidad, para inducir un pacto en el que el reconocimiento del otro es el principio generador del acuerdo (p. 15).

En la producción y el reconocimiento del teatro expandido, en tanto manifestación del giro ético del régimen estético, están dándose nuevos pactos u operaciones de asignación de sentido que se fraguan con base en determinadas reglas de producción y reconocimiento que devienen de sus condiciones. Se trata de pactos en construcción, aun no suturados, debido al momento de cambio cultural en el que se encuentran tanto el teatro como las artes en su conjunto, además del contexto más amplio de la modernidad tardía y sus consecuencias. En cualquier caso, en sus materias significantes, el discurso de la escena expandida expresa marcas y huellas de las propiedades de esos procesos específicos de generación y lectura, necesariamente implicados con otros discursos que los posibilitan o presionan. Sus materialidades, pero también las prácticas que lo encarnan y los imaginarios que lo orientan

son fundamentales para rastrear a los constituyentes de dichos pactos, inscritos en este proceso comunicativo de largo aliento.

2.6. Pistas para el abordaje metodológico

Con base en las anteriores consideraciones, se puede señalar que el *desacuerdo* moviliza a los actores sociales que hacen posible a lo artístico en el marco del *giro ético del régimen estético*, fraguando nuevos pactos de sentido y con ello promoviendo un nuevo *reparto de lo sensible* tensionado, a su vez, por determinadas *condiciones socio-históricas de producción y reconocimiento* de lo artístico. Estos pactos pueden ser reconocibles desde las *formas de ser* de los objetos artísticos y las *maneras de hacerlos* —de producirlos y recibirlos—, así como de las *figuras de la comunidad* que los orientan. El siguiente mapa identifica visualmente los conceptos aquí señalados, así como las relaciones que se establecen entre ellos y, estas reflexiones teóricas, en general, ofrecen pistas para entender los constitutivos de las rupturas y las nuevas suturas que están dándose en y desde las artes y, por lo tanto, de la relación entre estética y política.

Como se verá en el capítulo metodológico, estos planteamientos teórico-conceptuales fueron operacionalizados para el análisis con el fin de interrogar al objeto a partir del caso de estudio construido. Sin embargo, es importante señalar que este marco teórico se construyó también en diálogo con el trabajo de campo realizado y, muy puntualmente, a partir de los acercamientos con quienes formaron parte de esta investigación, ya sea como sujetos empíricos o expertos. Esto es fundamental porque, como se verá en el siguiente capítulo, fue el punto de vista de los sujetos el que se privilegió para dar cuenta de estos pactos, por supuesto, en diálogo con su contexto y sus prácticas de producción y participación artística. A continuación, el mapa conceptual ya referido:

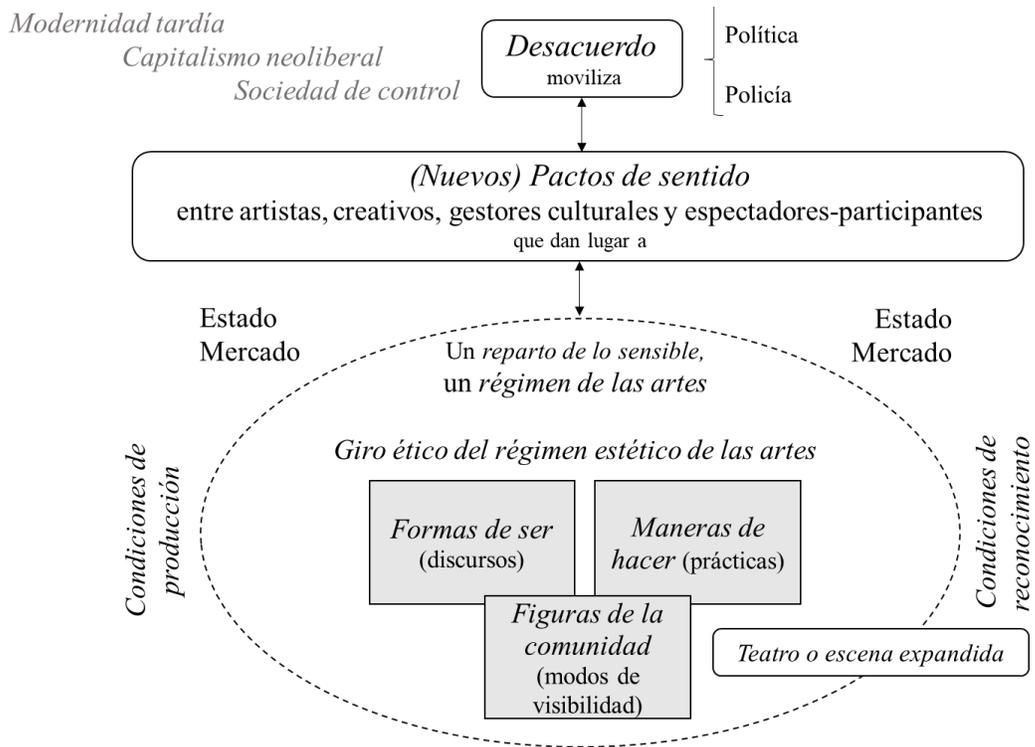


Figura 1. Mapa conceptual de la investigación

Capítulo 3. Estrategia metodológica: comprender los pactos de sentido en las artes

“No sólo la investigación social ha cambiado el modo de hacer las preguntas.
También en el arte y la literatura contemporáneos [...]”

NÉSTOR GARCÍA-CANCLINI

El mundo entero como lugar extraño, 2014

En este capítulo se da cuenta de la estrategia metodológica —en tanto “lógica reflexiva de producción de sentido” (Fuentes, 2015, p. 52)— que posibilitó la construcción del objeto de estudio en consonancia con los marcos contextual y teórico antes presentados. De este modo, se detallan los constitutivos del problema, la pregunta y el objetivo de la investigación, situados en la perspectiva sociocultural de la comunicación. Se ofrecen, por otro lado, los detalles de la estrategia metodológica prevista para responder a la interrogante que orientó a este trabajo, es decir, la de comprender los pactos de sentido que están fraguándose en el actual giro ético del régimen estético de las artes desde los niveles micro y local, o sea, privilegiando la mirada de los sujetos (artistas, creativos, gestores culturales y espectadores) en el contexto tapatío, sin desconocer los niveles más amplios de repercusión. Al respecto, el enfoque cualitativo y el método etnográfico fueron las guías para construir e interrogar al objeto: posibilitaron el trabajo iterativo entre los datos que fueron construyéndose y las coordenadas teóricas que organizaron su análisis. Por último, hacia el final del capítulo se da cuenta también del modelo analítico que permitió la interpretación de los hallazgos. A continuación, entonces, se comparten los pormenores de este proceso.

3.1. Hacia la construcción del objeto de estudio

Esta investigación se sitúa en la perspectiva sociocultural de la comunicación y, debido a ello, se pregunta en términos generales por la producción social de sentido, esto es, por una realidad que:

es simbólicamente construida en dos dimensiones interrelacionadas: la subjetiva, que obedece al ámbito del sujeto, su biografía, su capital social y cultural; y la intersubjetiva, que se constituye en la interacción, desnivelada y desigual, de actores sociales en contextos que implican grados diferenciados de poder. Sin embargo, la producción de sentido no puede entenderse al margen de los sistemas e instituciones sociales —especializadas o no—, que elaboran, sostienen, circulan, defienden, proponen o imponen significados que aspiran a convertirse en sentidos apropiados por parte de los actores sociales. [De este modo] lo que interesa es justamente el revelamiento del proceso mediante el cual esas significaciones se constituyen en valores, mitos,

imaginarios, imágenes y símbolos, que una vez convertidos en discursos y prácticas, aceptados, negados o en disputa, configuran lo social. (DESO, 2011, pp. 5-6)

Teniendo esto en cuenta, el presente trabajo se interesa por la producción, reproducción y actualización del sentido que se crea en y desde las prácticas y los discursos artísticos contemporáneos en tanto procesos de mediación cultural, en este caso, en el territorio mexicano y, más precisamente, en la ciudad de Guadalajara. La mirada de los sujetos sociales que en ellos intervienen (artistas, creativos, gestores culturales y espectadores) resultó fundamental para el estudio. Y, con base en García-Canclini (2011), igualmente se buscó el estudio de “las condiciones estructurales del mundo artístico y de su contexto social [así] como mirar las obras y los proyectos estéticos en sí mismos, prestar atención a las marcas que en ellos remiten al contexto, las peripecias del significado en la circulación y la recepción: estar cerca de las obras y ser ágiles en el seguimiento de sus trayectos” (p. 243). Para lograrlo, en la construcción del objeto de estudio se partió de la interrelación de los siguientes seis ejes problemáticos:³¹

- El problema de las estructuras: el papel y peso de los elementos estructurales de tipo sociopolítico, económico y cultural que operan en la producción de sentido sobre los procesos de mediación cultural en y desde las artes, y que están en la base de las identidades socioculturales.
- El problema del discurso: la especificidad, lógicas y dinámicas propias de los códigos a través de los cuáles las significaciones de las artes —en tanto discursos— son elaboradas y circuladas en el espacio público/privado y que permiten su lectura, apropiación, negación o negociación por parte de los actores que construyen sentidos a partir de ellas.
- El problema de las mediaciones: o sea, las artes como dispositivos que intervienen en el proceso de la transformación de la significación en sentido “significativo” socialmente.

³¹ Estas consideraciones fueron retomadas y adaptadas para el propósito de este trabajo de la última versión del documento titulado “Línea de Investigación en Comunicación, Cultura y Ciencia” redactado por Lima, Orozco y Pantoja (2019), que es de carácter institucional y actualmente en revisión y discusión, en el marco del Programa Formal de Investigación del Departamento de Estudios Socioculturales (PFIESO) del ITESO.

- El problema de las prácticas: es decir, la relación entre sentido y acción, que busca establecer las relaciones complejas entre identidades socioculturales y prácticas de producción y reconocimiento de lo artístico, mediadas por el sentido.
- El problema del cambio cultural: la transformación del sentido en y desde las artes que devela las condiciones, mecanismos y situaciones que hacen posible que se transformen (o no) los sentidos construidos desde ahí.
- El problema del poder: esto es, el poder como elemento constitutivo y dimensión analítica, referido a la negociación permanente en el “orden” de los sentidos y significados de lo artístico, y a su papel en la preservación (y subversión) de un orden en el saber. Esta perspectiva atiende, por lo tanto, a las tensiones entre las dimensiones simbólica y estructural en las artes.

3.1.1. Problema, pregunta y objetivo de la investigación

Las claves ya señaladas posibilitaron el desarrollo del problema, la pregunta y el objetivo de este estudio. El objeto de investigación, como ya se adelantaba, se refiere a la producción, reproducción y actualización del sentido que se crea en y desde las prácticas y los discursos artísticos contemporáneos en tanto procesos de mediación cultural. De éste se desprende el problema de investigación, construido desde la intersección teórica entre la comunicación en su abordaje sociosemiótico, la estética y la filosofía política críticas. A partir de este cruce, es posible señalar que las prácticas y los discursos artísticos contemporáneos se encuentran insertos en lo que Rancière (2011) denomina giro ético del régimen estético de las artes (problema del cambio cultural). Lo anterior ocurre porque entre los actores sociales que lo producen y reconocen están fraguándose nuevos pactos de sentido (es decir, contratos o negociaciones que permiten la correspondencia entre un enunciado, su enunciación y su lectura, haciendo posible la comunicación) (con base en Verón [1985] y Rosas-Mantecón [2017]), tensionados por determinadas condiciones socio-históricas de producción y reconocimiento, en este caso, de lo artístico (Verón, 1998) (problema de las estructuras). Este giro ético del régimen estético de las artes es reconocible, con base en Rancière (2009), a través de la observación de unas puntuales formas de ser de los objetos artísticos (entendidas, por ejemplo, como sus características intencionales, estructurales y referenciales); de unas maneras de hacer (esto es, de paradigmas que orientan el quehacer artístico y

reconocimiento); y, de unas figuras de la comunidad (es decir, de imaginarios de lo social que les son constitutivas) (problemas del discurso y las prácticas).

Este giro, en concreto, hace referencia a lo que el autor llama “presente ‘posutópico’ del arte” (Rancière, 2005, p. 9) y se funda en una “ética” que pretende establecer la concordancia entre el entorno, las formas de actuar y los principios que las orientan, buscando, muy concretamente, la promoción de una perspectiva consensual que repare “las fallas del lazo social” y que le devuelva “a un mundo común el sentido perdido” (Rancière, 2011, pp. 134, 148) (problema de las mediaciones). Debido a lo anterior, el giro ético se constituye en desacuerdo con las etapas que le anteceden (por un lado, con la primera fase del régimen estético y, por otro, con el régimen poético-representativo de las artes, ambos todavía vigentes), porque en los pactos de sentido que sostienen a unos y otros, hay una articulación con un orden social determinado, distinto al de este giro, es decir, que se vincula con un particular reparto de lo sensible —en tanto división de espacios, tiempos y actividades que determinan la forma en que un común se ofrece a la participación de quienes tienen parte o no en dicha partición— (Rancière, 1996, 2009) (problema del poder).

De la problematización anterior, se deriva la siguiente pregunta general de investigación, de carácter procesual: ¿cuáles son los pactos que organizan el sentido de los discursos y las prácticas de los actores sociales que participan en el actual giro ético del régimen estético de las artes? Por lo tanto, el objetivo general de este trabajo se define como el de: caracterizar, comprender y explicar a los pactos que organizan el sentido de los discursos y las prácticas de los actores sociales que participan en el giro ético del régimen estético de las artes. La respuesta a la interrogante planteada y que posibilitó el cumplimiento del propósito de esta investigación, fue posible gracias al diseño de una estrategia metodológica que, por su idoneidad para este trabajo, privilegió a la perspectiva cualitativa en tanto mirada epistemológica. El método etnográfico, a su vez, fue el seleccionado para para la recolección y abordaje de los datos, asistido de múltiples técnicas de investigación, tanto cualitativas como cuantitativas (observación participante, entrevistas cualitativas, encuesta e investigación documental), así como variados métodos de análisis que sirvieron para sistematizar y darle sentido al *corpus*. Por la naturaleza del estudio, fue necesaria también la construcción de un caso, situado en un escenario y con unos actores empíricos

específicos. Aquí la síntesis de la estrategia metodológica en términos de su correspondencia con la perspectiva teórica:

Tabla 4.
Matriz de correspondencia teórico-metodológica

Concepto	Categoría	Observables	Escenario Caso Actores	Método	Técnicas de recolección	Métodos de análisis
Regímenes de las artes	-Ético de las imágenes (emergente)	- <i>Ethos</i> de la comunidad				
	-Poético-representativo (residual)	-Maneras de hacer (bien) las cosas	<u>Escenario:</u> Teatro tapatío actual			<u>Para observación participante y entrevistas:</u> -Codificación y categorización;
	-Estético (dominante)	-Formas de ser de los objetos (contradicciones originarias)	<u>Caso:</u> <i>Ciudades imposibles</i> (pieza de escena expandida) *Por muestreo teórico	Etnográfico	-Observación participante -Entrevista centrada en el problema (individual y grupal) -Entrevista a expertos -Encuesta -Investigación documental	análisis de narrativas (como crónica) <u>Para las encuestas:</u> - Codificación y categorización, procesamiento estadístico elemental <u>Para investigación documental:</u>
Pactos de sentido	-Giro ético (emergente)	-Giros “suave” y “duro”				Análisis de contenido y análisis crítico del discurso <u>Para análisis de pieza escénica:</u> -Análisis pragmático
Desacuerdo	-Pactos de producción -Pactos de participación	-Formas de ser de los objetos -Maneras de hacer las cosas -Figuras de la comunidad	<u>Actores:</u> Artistas, creativos, gestores culturales, espectadores que participaron en <i>Ciudades imposibles</i> (sujetos empíricos)			
	-Política -Policía	-Condiciones de producción y reconocimiento				

3.1.2. Investigación cualitativa, método etnográfico

El enfoque cualitativo, también conocido como giro subjetivo o lingüístico, fue seleccionado por su pertinencia para este trabajo. Uno de los argumentos para esta decisión tiene que ver con que este tipo de aproximación reconoce la actual “pluralización de los mundos vitales”,

que es característica de la modernidad tardía, tal y como se planteó en el Capítulo 1 de este trabajo. Esta diversificación lleva a una creciente multiplicidad de estilos de vida y patrones de interpretación de los sujetos y, por lo tanto, estos rápidos cambios enfrentan “cada vez más a los investigadores sociales con nuevos contextos y perspectivas sociales. Éstos son tan nuevos que sus metodologías deductivas tradicionales [...] no tienen éxito en la diferenciación de los objetos. Así, la investigación se ve forzada cada vez más a hacer uso de estrategias inductivas” (Flick, 2012, pp. 15-16). El enfoque cualitativo, por lo tanto, permite el estudio del conocimiento y la práctica de las relaciones sociales desde su perspectiva cotidiana (es decir, desde el centro mismo de estas transformaciones) y, por su fundamento fenomenológico, da pautas para entender a las personas dentro del marco de referencia de ellas mismas (Taylor y Bogdan, 1996, p. 20), permitiendo el viraje hacia lo oral, lo particular, lo local y lo oportuno (Flick con base en Toumlin, 2012, pp. 26-27).

Por otro lado, como ya se ha señalado, desde la perspectiva sociocultural de la comunicación se busca la articulación de objetos de estudio que interrelacionen los problemas del cambio cultural, las estructuras, los discursos, las prácticas, las mediaciones y el poder, desde el reconocimiento de las tensiones permanentes entre los sujetos y las estructuras en la producción, reproducción y actualización del sentido. Por esa razón, en esta investigación se entiende a la metodología cualitativa a partir de la síntesis de los enfoques teóricos que históricamente la han hecho posible, esto es: 1) los interaccionismos simbólico e interpretativo, centrados en los significados subjetivos y las atribuciones individuales de sentido; 2) la etnometodología, interesada en la descripción de los medios cotidianos, institucionales y sociales donde se producen las rutinas de la vida cotidiana; y 3) las posiciones psicoanalíticas y estructuralistas, que se enfocan en las estructuras profundas de generación de la acción y el significado (Flick, 2012, pp. 31-42). Un resumen de lo anterior se muestra en la siguiente figura:

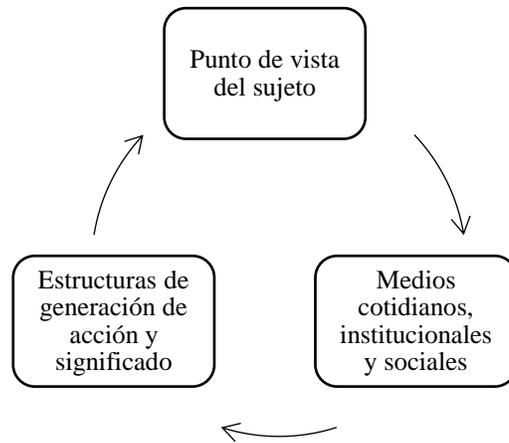


Figura 2. Síntesis de enfoques teóricos para la metodología (con base en Flick, 2012)

En consonancia con lo ya señalado, el método seleccionado para el abordaje del objeto de estudio fue el etnográfico, fundamental en la recuperación de los significados subjetivos que construyen los actores sociales que interesan a esta investigación, esto en una doble vía: por un lado, desde las narrativas en torno a sus discursos y prácticas artísticas y, por otro, desde los discursos y las prácticas mismos a las que éstos agentes les atribuyen sentido, sin desatender la dimensión institucional donde dichos sujetos se insertan y actúan. Sobre lo anterior, la etnografía permite comprender el sentido de la acción y lo que los sujetos realmente hacen en su vida cotidiana (Montes de Oca con base en Malinowski, 2016, p. 11). Más aún, el método etnográfico describe determinados aspectos de la vida social teniendo en consideración “los significados asociados a los propios actores” (Restrepo, 2016, p. 32). Por ello, los siguientes cuatro rasgos de la etnografía guiaron al presente estudio:

- Un fuerte interés por la exploración de la naturaleza de un fenómeno social particular, más que la determinación a examinar una hipótesis sobre ellos.
- Una tendencia a trabajar primariamente con datos no estructurados [...].
- La recuperación de un pequeño número de casos, quizá sólo uno, en detalle.
- El análisis de datos que implica la interpretación explícita de los significados de las acciones humanas, [...] desempeñando la cuantificación y el análisis estadístico, a lo sumo, un papel subordinado. (Flick con base en Atkinson y Hammersley, 2012, p. 162)

Finalmente, la etnografía en tanto método de tipo cualitativo, conlleva también un proceso de doble hermenéutica, lo que elimina el supuesto de una transcripción etnográfica “‘inocente’ y ‘directa’ de los hechos”, dado que ésta “implica la selección de los observables y el diseño de estrategias (protocolos) de observación” (Reguillo, 2003, p. 27). Por ello es

que en este método se pone en juego la suma de cuatro imágenes: la del investigador, la del otro, la que tiene el investigador del otro y la que el otro tiene del investigador, y es esta articulación intersubjetiva la que permite el control reflexivo o “el disciplinamiento de la subjetividad del propio investigador” (Montes de Oca con base en Bourdieu, 2016, p. 7). Pese a esta rigurosidad o sistematicidad —que es la que debe regir a los momentos de preparación y primer acercamiento, el trabajo de campo intensivo, el cierre de trabajo y el trabajo de gabinete—, la etnografía es producto de un “diseño flexible e iterativo que, por una parte, implica un ir y venir, un andar y desandar un camino guiado por la intuición y la creatividad; y, por la otra, remite a una sobreposición, a la manera de un pedimento, de diferentes bocetos que van construyendo una imagen final” (Montes de Oca con base en Durand, Denzin y Lincoln, 2016, p. 6). En resumen: este marco amplio respecto de la etnografía permitió la determinación, a la vez rigurosa y flexible, por un lado, del escenario, el caso de estudio y los actores, y por otro, de las técnicas de recolección de los datos y los métodos de análisis del *corpus*. En los próximos apartados se ofrecen los detalles de estas decisiones.

3.1.3. Escenario, caso de estudio, actores: *Ciudades imposibles*

Según Flick (2012), el “muestreo teórico” es la estrategia de muestreo más apropiada para la investigación cualitativa ya que su principio básico es el de “seleccionar casos o grupos de casos según criterios concretos acerca de su contenido en lugar de utilizar criterios metodológicos abstractos. El muestreo procede según la relevancia de los casos, en lugar de hacerlo según su representatividad” y se trata, además, de “la estrategia más concreta y más próxima a la vida cotidiana” de los sujetos (p. 80). La selección gradual —entendida, en este caso, como estrategia de selección— es el principio que subyace al muestreo teórico y, de todas las posibilidades para realizar su integración, se determinó que lo más pertinente para este estudio era la selección de un caso único y particularmente típico, a fin de revelar al objeto de estudio desde dentro y desde su centro (pp. 81-82).³²

De esta forma, el teatro tapatío actual fue el escenario históricamente específico y socialmente estructurado que posibilitó la construcción empírica del objeto antes descrito, esto a partir del análisis de la pieza escénica titulada *Ciudades imposibles* (caso), desarrollada

³² Con base en Patton, Flick (2012) señala que los casos se pueden seleccionar también por ser los más extremos o desviados, los más diferentes posibles de lo típico, por tener rasgos particularmente intensos, por resultar críticos, políticamente importantes o sensibles, o por su conveniencia en términos de acceso (pp. 82-83).

por la Compañía Opcional (un grupo de artistas provenientes de varias disciplinas, creativos y gestores culturales) y reconocible bajo la categoría de escena o teatro expandido. Éste último, como se explicó antes, por sus procedimientos estéticos y los tópicos que aborda, puede identificarse plenamente como una clara manifestación del giro ético en el régimen estético de las artes, particularmente del giro suave. Por otro lado, el quehacer de la Compañía Opcional puede clasificarse como prototípico de la escena expandida en los niveles local y nacional, lo que justifica su selección desde el “muestreo teórico” (Flick, 2012). Por último, los artistas, creativos, gestores culturales y espectadores que participaron en la producción y el reconocimiento de dicha pieza, son los actores o sujetos empíricos considerados en el estudio.

Al respecto, el proyecto artístico a considerar bien podría haber formado parte de otras descendencias disciplinarias presentes en el arte contemporáneo tapatío, por ejemplo, las artes visuales o la música. De hecho, en Guadalajara se detectaron, en un ejercicio exploratorio realizado a finales de 2016, alrededor de 50 plataformas artísticas desde donde se estaban realizando proyectos de corte interdisciplinario, con estructuras organizativas flexibles que incorporaban a personas de diferentes perfiles —artísticos y no artísticos— y lugares de residencia, con sede fija o nómada, legalmente constituidas o establecidas desde la informalidad y con mecanismos de financiamiento que incorporan tanto dineros públicos como privados, incluidos los que los propios actores y sus redes de apoyo aportaban de maneras muy diversas. Estas plataformas artísticas tenían distintos perfiles y propósitos, por ejemplo, visibilizar ofertas musicales no convencionales y con ello, ganar espacios para la diversidad cultural (Doña Pancha Fest) o interrogar al espacio urbano desde la instalación y el *performance* junto con la arquitectura y la artesanía local (Neocrxft).

Entre los proyectos que fueron mapeados, además de los ya mencionados, estaba también el colectivo Laboratorio de Movimiento y Creación Escénica PuntoD encabezado por la artista escénica y gestora cultural, Olga Gutiérrez (más cercano a la danza contemporánea y el *performance*) que, en 2004, creó el Encuentro Internacional de Arte Escénico Contemporáneo (EINCE) y que, en 2015, promovió junto con otros agentes de las artes escénicas de la ciudad —Adrián Nuche y Angélica Íñiguez, ambos artistas escénicos e investigadores—, el Encuentro Internacional de Investigación de las Artes Vivas (ENIAV). En 2016, en el marco de éste último, se llevó a cabo la segunda edición del Coloquio de Arte

y Ciudadanía titulada “La práctica artística en el espacio público: aportaciones a la participación ciudadana” y fue, en ese contexto, donde se hizo una de las presentaciones en las que la Compañía Opcional expuso la culminación de la investigación que dio origen a *Ciudades imposibles* y que justo se desarrollaría en el año de 2017, coincidiendo con el periodo que estaba considerado para el trabajo de campo de este estudio. Además, el quehacer de la Compañía Opcional era ya lo suficientemente visible en la ciudad como para describir, desde dentro y desde el centro, lo que estaba ocurriendo en la escena expandida. Finalmente, el ámbito del teatro artístico en general ofrecía dos últimas ventajas que promovieron su selección como escenario: por un lado, la clara dificultad de su subsistencia en el actual modelo político-económico neoliberal y, más puntualmente, del referido a las industrias creativas; y, por otro, que para quien realiza esta investigación, el teatro ofreció una distancia razonable con los objetos y sujetos que otros ámbitos de lo artístico no habrían garantizado debido a su trayectoria como gestora cultural.

Con base en lo anterior y con el propósito de clarificar las decisiones metodológicas, se adelantan algunos rasgos de la Compañía Opcional, así como de la pieza escénica *Ciudades imposibles*:

Tabla 5.
Breve caracterización del caso seleccionado

<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Sobre los productores de <i>Ciudades imposibles</i></p>	<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Sobre la Compañía Opcional</p> <p>Este grupo fue el responsable del diseño e implementación de <i>Ciudades imposibles</i>. Sus trabajos se habían presentado ya en Guadalajara y otras ciudades mexicanas, así como en España y Argentina desde 2010. La Opcional se dedica a la “investigación-creación de piezas y contextos experimentales para las artes escénicas”, según lo explica su director, Aristeo Mora (2016). Un trabajo previo de estos creadores titulado <i>Encuentros secretos</i>, obtuvo el premio al mejor montaje en la 18° Muestra Estatal de Teatro (MET) de Jalisco en 2014, situación inédita para una pieza de su tipo en este contexto. La agrupación está conformada por cuatro miembros base de México, Argentina y España, todos con formación teatral. Se trata, sin embargo, de un grupo de estructura flexible y es en función de cada proyecto artístico que se convoca a los especialistas —artistas o no artistas— que puedan afrontar los retos que supone, según Mora (2016), “la articulación de problemas, la generación de preguntas, la imaginación de soluciones... Hacemos teatro para simular y practicar respuestas sobre asuntos que nos preocupan”.</p> <p>Para el desarrollo de <i>Ciudades imposibles</i> fue necesario el trabajo de 19 personas con perfiles profesionales diversos, relacionados con el teatro, la música, las artes audiovisuales, la arquitectura y el diseño, entre otros. Asimismo, las directoras y los equipos de los dos espacios, además de albergarlo físicamente (Museo de la Ciudad de Guadalajara y el Laboratorio de Arte Variedades [LARVA]), colaboraron en distintos momentos de la gestión y producción de la pieza. Al respecto, si bien hubo roles y tareas específicos entre los miembros de la Opcional, éstos se desbordaron en la práctica cotidiana del trabajo grupal y lo mismo sucedió con las etiquetas profesionales.</p>
--	---

Continúa tabla en siguiente página

<p>Sobre el propósito de la pieza escénica</p>	<p>El propósito —de carácter abierto— de <i>Ciudades imposibles</i> fue el siguiente: “[...] este archivo de proyectos arquitectónicos y urbanísticos nunca completados o abandonados [en la ciudad de Guadalajara] nos permitirá entender cómo los macro proyectos inconclusos han marcado un corte [...] histórico, anclando en el pasado una idea de desarrollo o devenir para nuestra ciudad. El interés por los proyectos fallidos radica en la potencia o en la resistencia de la memoria y del olvido de aquello que suponíamos sería la ciudad del futuro o la ciudad moderna, porque consideramos que es justo a través del rescate de estos olvidos que podemos plantear una crítica al proyecto moderno de ciudad, que ha fracasado una y otra vez en muchas partes del mundo” (ciudadesimposibles.com, 2017).</p>
<p>Sobre el proceso de producción y reconocimiento de <i>Ciudades imposibles</i></p>	<p>La etapa de diseño de esta pieza de escena expandida incluyó tres talleres que la Compañía Opcional llamó “colaboratorios”. En ellos, participaron los artistas, creativos y gestores culturales que estaban implicados en la creación de <i>Ciudades imposibles</i>, así como algunos espectadores interesados y artistas invitados, convocados a través de diversos medios. Lo que ahí se trabajó fue recuperado por el equipo para el diseño final de la pieza. En esta fase, también se llevaron a cabo múltiples reuniones de trabajo, así como grabaciones, ensayos y el montaje de la primera temporada. Ésta última sumó 18 “funciones” que incluyeron las siguientes tres unidades significativas: 1) un recorrido con audio-guía por una exposición temporal en el Museo de la Ciudad titulada “Museo de la Ciudad Imposible” (que reunió, a su vez, tres elementos: el mapa de los proyectos fallidos, la instalación en las salas de los siglos XIX y XX de la ciudad de Guadalajara y la “Colección Fantasma” en la sala temporal del recinto); 2) un recorrido con audio-guía por calles del centro de Guadalajara; y 3) la “película en vivo” en el Laboratorio de Arte Variedades (LARVA) —que contiene elementos escenográficos y de iluminación, proyecciones audiovisuales, instalación y <i>performance</i>. Las “funciones” de esta primera temporada se llevaron a cabo entre el 28 de abril y el 14 de mayo de 2017. Posteriormente, la pieza fue seleccionada para participar en la 21° MET, con dos “funciones” el día 8 de septiembre de ese año y que tuvieron algunas modificaciones respecto de la propuesta original (en concreto, en las unidades expositivas del Museo de la Ciudad). Finalmente, se presentaron también dos “funciones” de <i>Ciudades imposibles</i> en la 38° Muestra Nacional de Teatro (MNT) el 27 de noviembre de 2017, en León, Guanajuato. Los espacios donde ésta se llevó a cabo fueron muy distintos a los de la primera temporada y la MET, por lo que las dos primeras unidades se transformaron para poderse albergar en el lobby del Teatro del Bicentenario (y, la tercera unidad, se presentó en el Teatro Estudio de este recinto). En las 22 “funciones” participaron un total de 472 espectadores.</p>

Como puede verse, la dimensión espacial del estudio, es decir, el énfasis específico respecto de Guadalajara, Jalisco, México, resultó central. Se afirma lo anterior porque éste fue el contexto históricamente específico y socialmente estructurado que posibilitó (y dificultó) la producción y el reconocimiento de *Ciudades imposibles*. Desde luego, aunque las condiciones culturales y teatrales tapatías tienen sus peculiaridades, éstas comparten características con otros territorios a nivel nacional e incluso, internacional. Por otro lado, como se revisó con base en Ortiz (2016), a la escena expandida no se le puede entender al margen de sus relaciones con lo real, el espacio público y lo social: de ahí que la Compañía Opcional —pese a su composición de carácter internacional debido a las procedencias de sus miembros— se haya planteado el reto de dialogar directamente con este entorno (el tapatío) y sus habitantes, situándolo como su lugar de enunciación. De esta forma, a partir de su

configuración disciplinaria heterogénea y espacialmente desbordada, este grupo se propuso interrogar al imaginario espacial de lo tapatío desde su devenir como ciudad moderna. Aun así, en consonancia con la perspectiva sociocultural de la comunicación, al nivel de lo local no se le mantuvo aislado en este estudio de sus interrelaciones con lo nacional y lo global.

3.1.4. Técnicas de recolección, métodos de análisis

El trabajo de campo realizado, en conformidad con la propuesta metodológica y la pregunta a responder, tuvo el propósito de reconstruir las condiciones y prácticas de producción y reconocimiento del discurso generado desde la pieza de escena expandida, *Ciudades imposibles*. Esto en el entendido de que en dichas condiciones subyacen los pactos que organizan el sentido de los discursos y las prácticas de los actores sociales que participan en el giro ético del régimen estético de las artes, en este caso, de la escena expandido tapatía en 2017. La recolección de datos en torno al caso inició a finales de 2016 y concluyó hacia la mitad del 2018 (ver Anexo 1). Esta temporalidad estuvo ligada al cronograma del diseño-preproducción y producción del proyecto artístico. La selección de técnicas, bajo el método etnográfico, posibilitó la triangulación y complementariedad de los hallazgos en cada caso (observación participante, entrevista semiestructurada, encuesta, investigación documental). Así, el trabajo de campo incluyó la realización de lo siguiente con base en la lógica ya señalada:

Tabla 6.
Técnicas de recolección ligadas a las condiciones de producción y reconocimiento de Ciudades imposibles

Contexto general de producción y reconocimiento	
Investigación documental a nivel local, estatal y nacional en torno a: a) la historia y actualidad del teatro; b) las actuales políticas culturales públicas para el teatro y c) los principales indicadores existentes de economía, inversión pública, infraestructura y consumo teatral.	Entrevistas a expertos (periodistas, creadores y académicos especializados en teatro del contexto local)

Continúa tabla en siguiente página

Condiciones de producción			
Observación participante de las prácticas de producción artística alrededor de la pieza <i>Ciudades imposibles</i> (primera temporada, MET y MNT)	Documentación de la pieza escénica: 1) exposición temporal en el Museo de la Ciudad titulada "Museo de la Ciudad Imposible"; 2) recorrido por el centro histórico de Guadalajara con audio guía; y 3) la “película en vivo” en el LARVA (primera temporada y adaptaciones para MET y MNT)		Entrevistas individuales centradas en el problema a artistas, creativos y gestores culturales (independientes e institucionales) que participaron en el desarrollo de la pieza escénica
Condiciones de reconocimiento			
Documentación de la comunicación del proyecto, así como de las publicaciones realizadas en medios (prensa, radio, TV, portales de internet) y redes sociales virtuales (Facebook) a propósito de acontecimientos ligados a la pieza de <i>Ciudades Imposibles</i>	Observación participante de las prácticas de participación artística en la pieza de <i>Ciudades imposibles</i> (primera temporada, MET y MNT)	Encuesta de salida posterior a la participación de los espectadores en la pieza (primera temporada, MET y MNT)	Entrevistas grupales centradas en el problema a los espectadores de <i>Ciudades imposibles</i> (sólo de la primera temporada y MET)

3.1.4.1. Observación participante

Esta técnica fue indispensable para acercarse a las prácticas de los artistas, creativos, gestores culturales y espectadores de *Ciudades imposibles*. De esta forma, se observó y registró cómo se hicieron las cosas, quiénes las realizaron, cuándo y dónde (Restrepo, 2016, p. 39). Puntualmente, la observación participante se concentró en “acontecimientos” específicos, ligados al diseño y puesta en marcha de la pieza escénica, entendidos en este caso como “secuencias de actividades más largas y complejas que las acciones simples; normalmente tienen un propósito y un significado definidos, implican a más de una persona, poseen una historia reconocida y se repiten con cierta regularidad” (Angrosino, 2014, p. 83). De cada acontecimiento se tomó en consideración, de manera libre, lo relativo a los espacios, actores, actividades, objetos, acciones, eventos, tiempo, objetivos y sentimientos (Spradley, 1980, pp. 82-83). De este modo, aunque no hubo una matriz de registro, a través de la herramienta del diario de campo se prestó atención a los patrones relativos a los siguientes tópicos, según el tipo de acontecimiento (para mayores detalles, ver Anexo 2):

Tabla 7.

Relación de acontecimientos y tópicos observados en los actores sociales

Tipos de acontecimientos	Tópicos alrededor de los cuáles giraron las entrevistas
<p>3 grandes grupos de “acontecimientos” desde febrero hasta noviembre de 2018:</p> <p>-Colaboratorios, reuniones de trabajo, grabaciones, ensayos y montajes (diseño-preproducción)</p> <p>-Todas las “funciones” de la primera temporada, la MET y MNT, así como los desmontajes (producción)</p> <p>-Traslados, festejos y otras actividades relacionadas</p>	<p>De los productores de la pieza:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Modelo organizativo del trabajo creativo colectivo • Rutinas laborales individuales • Recursos puestos a disposición para la actividad creativa • Grado de reflexividad en torno al ejercicio creativo <p>De los espectadores:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Modalidades de relación con/desde la pieza y los espectadores incluida la interacción con otros espectadores y los productores de <i>Ciudades imposibles</i>

Al respecto, la selección de los momentos elegidos buscó dar cuenta del desarrollo completo del proyecto artístico, aunque también estuvieron sujetos a la posibilidad de asistir de la investigadora que realizó este trabajo. Los datos producidos se consignaron dando cuenta de los intercambios y las descripciones en un nivel objetivo y de forma secuenciada para, posteriormente, reflexionar a partir de ellas en función de la propia actuación de quien realiza la investigación y del problema de investigación, en términos más amplios. Por otro lado, en consonancia con Angrosino (2014), durante el proceso de observación se hizo acopio de documentos del trabajo de la Compañía Opcional, así como de aquellos relativos a las materialidades de la pieza y su circulación; también se hizo el registro de conversaciones etnográficas y levantamiento fotográfico (autogenerado y generado por otros) para documentar interacciones, principalmente. La representación escrita de los datos etnográficos recolectados que se privilegió fueron los “relatos realistas” (Angrosino, 2014, p. 110), acompañados de reflexiones personales claramente distinguibles alrededor de los ejes señalados antes, y que orientaron el posterior proceso de codificación y categorización (Flick, 2012; Coffey y Atkinson, 2003).

3.1.4.2. Entrevistas semiestructuradas

Estas entrevistas tuvieron el propósito de indagar alrededor de los significados que los sujetos sociales le atribuyen a sus acciones y a las de otros agentes ligados a sus prácticas, a partir de la generación de narrativas que expresaron, más que opiniones personales, “la presencia de lo social en lo subjetivo” (Reguillo, 2000, p. 3). Por ello, se realizaron entrevistas semiestructuradas que ayudaron a complementar los datos recolectados a través de la observación participante alrededor de las prácticas de los sujetos. Concretamente, el tipo de entrevistas semiestructuradas que se usaron fueron las siguientes: la centrada en el problema —individuales y grupales—, así como las dirigidas a expertos. En todos los casos, y atendiendo a las sugerencias de Flick (2012), se trabajó una guía de preguntas, se grabó el audio y se tomaron notas sobre el comportamiento de las personas en la situación, las influencias externas, el lugar en donde ésta se llevó a cabo, etc. (p. 103). Posteriormente, se recurrió a la transcripción de las entrevistas con base en las recomendaciones de Steinar (2011) y, al final, estas narrativas se analizaron como crónicas y/o desde el proceso de codificación y categorización (Flick, 2012; Coffey y Atkinson, 2003).

Entrevistas individuales centradas en el problema

A través de estas entrevistas se recogieron sólo los datos biográficos relacionados con el problema de interés para este estudio (Flick, 2012, p. 100). En ellas participaron, por un lado, la mayoría de los miembros de la Compañía Opcional relacionados con este proyecto —es decir, de los artistas, creativos y gestores culturales que colaboraron en *Ciudades imposibles*— y, por otro, las directoras de los espacios en donde éste se llevó a cabo (Museo de la Ciudad y LARVA). A continuación, se muestra una tabla que contiene un resumen sobre los participantes y lo que se abordó por medio de esta técnica (para mayores detalles, ver Anexos 3 y 4):

Tabla 8.
Relación de participantes y tópicos considerados en entrevistas individuales centradas en el problema

Quiénes y cuándo participaron	Tópicos alrededor de los cuáles giraron las entrevistas
Productores de <i>Ciudades imposibles</i> (artistas, creativos y gestora cultural de la Compañía Opcional): 10 personas entrevistadas 15 entrevistas *Entre diciembre de 2016 y enero de 2018	<ul style="list-style-type: none"> • Trayectoria personal y profesional • Rutinas, prácticas y situación laboral del momento • Experiencia de participación en <i>Ciudades imposibles</i> (tareas, desafíos, posibilidades) • Representaciones alrededor de lo artístico y de lo teatral • (significados, propósitos, actores, situación local y nacional)
Quiénes y cuándo participaron	Tópicos alrededor de los cuáles giraron las entrevistas
Gestoras culturales institucionales (directoras del Museo de la Ciudad y el LARVA): 2 personas entrevistadas 4 entrevistas *Entre diciembre de 2017 y agosto de 2018	<ul style="list-style-type: none"> • Trayectoria personal y profesional • Objetivos de la institución • Condiciones de la institución (organigrama, presupuesto, infraestructura y equipamiento, programa anual de actividades) • Ponderación de la experiencia de gestión de <i>Ciudades imposibles</i> (su administración, producción, comunicación y evaluación), • Representaciones alrededor de lo artístico y de lo teatral (significados, propósitos, actores, situación local y nacional)

Entrevistas grupales centradas en el problema

Aunque este tipo de entrevista puede confundirse con otras técnicas grupales de conversación y sus objetivos —por ejemplo, de debate, de resolución de problemas o de toma de decisiones—, ésta funciona como “una *entrevista*” propiamente dicha y, si se eligió, fue debido a las ventajas que supone, principalmente: su bajo costo, la riqueza de sus datos, su capacidad para estimular los recuerdos de los acontecimientos vividos por los entrevistados, así como por la posibilidad de que éstos se proporcionen mutuamente controles y comprobaciones (Flick, 2012, p. 127). La selección de los sujetos a entrevistar se hizo partiendo de aquellas personas que respondieron la encuesta luego de su participación en alguna de las 20 “funciones” de *Ciudades imposibles* llevadas a cabo en Guadalajara y que señalaron que deseaban colaborar en este ejercicio.³³ De ellas, se descartaron a quienes manifestaron tener una relación personal con alguno de los colaboradores del proyecto

³³ En las funciones de Guadalajara, la encuesta fue respondida prácticamente por todos los participantes (362 de 372 personas, es decir, el 97%). A todos ellos se les preguntó al final del cuestionario si deseaban colaborar en una entrevista ampliada para conocer más sobre su experiencia a propósito de la pieza. 160 de las 362 (45%), señalaron que sí estaban interesadas, dejando sus datos personales de contacto.

(familiares, amigos). De este modo, luego de trazar los perfiles de espectadores a partir de los datos arrojados por el cuestionario —organizados en tres grandes grupos: 1) arquitectos, urbanistas y diseñadores, 2) artistas, comunicadores y gestores culturales y 3) públicos que buscan una oferta cultural diferente— se lanzó la invitación por diversos medios digitales. Las entrevistas no se realizaron inmediatamente después de las funciones ya que era necesario contar con la transcripción de las encuestas y un primer análisis para determinar los perfiles de los espectadores de *Ciudades imposibles*; además, se consideró prudente dejar pasar varios meses con la finalidad de rastrear la impronta producida por la pieza, así como el devenir de la experiencia a lo largo del tiempo. Aquí un resumen a propósito de quienes participaron en las entrevistas grupales y de los aspectos revisados en ellas (para más detalles ver Anexo 5):

Tabla 9.

Participantes y tópicos considerados en entrevistas grupales centradas en el problema

Quiénes y cuándo participaron	Tópicos alrededor de los cuáles giraron las entrevistas
Espectadores de <i>Ciudades imposibles</i> (de los tres perfiles trazados): 11 personas entrevistadas 3 entrevistas grupales *Entre noviembre de 2017 y enero de 2018	<ul style="list-style-type: none"> • Sentido atribuido a la experiencia de participación/relación alrededor de <i>Ciudades imposibles</i> (interpretación de la pieza y los agentes vinculados a ella en diferentes niveles) • Representaciones en torno a lo artístico y teatral (significados, propósitos, actores, papel del Estado y el mercado)

NOTA: Debido a que en la entrevista centrada en el problema se admite el uso de cuestionarios complementarios antes o después de su realización, se tomó la decisión de usar este recurso posterior a las entrevistas grupales. De este modo, en los días posteriores al encuentro, los participantes respondieron un formulario en línea (Google Forms) para detallar información sobre su perfil sociodemográfico, su consumo teatral, su uso de tiempo libre (ligado a diversos hábitos y prácticas culturales) y gasto en cultura.³⁴

Entrevistas a expertos

Finalmente, se llevaron a cabo las entrevistas a expertos, considerando a estos últimos como aquellos que se integran en el estudio, “no como un caso individual, sino en representación de un grupo” (Flick, 2012, p. 104). De este modo, se buscó a personas que por su formación

³⁴ Para el diseño de la encuesta en línea, se tomaron como base algunos reactivos de los instrumentos generados para los siguientes estudios a nivel nacional: *Encuesta a públicos de teatro* (2008, 2009) y *la Encuesta Nacional de Hábitos, Consumos y Prácticas Culturales* (2010b), realizadas por el desaparecido CONACULTA. Para más detalles, ver Anexo 6.

y trayectoria profesional pudieran ofrecer una mirada amplia respecto de la escena teatral en México y Jalisco con la finalidad de guiar, fortalecer y/o complementar los apartados de contextualización. En la siguiente tabla se ofrecen algunos datos respecto de quienes colaboraron en estas entrevistas y los tópicos que organizaron la conversación (para más detalles ver Anexo 7):

Tabla 10.
Participantes y tópicos considerados en entrevistas a expertos

Quiénes y cuándo participaron	Tópicos alrededor de los cuáles giraron las entrevistas
Expertos en teatro (un periodista cultural especializado en teatro, un creador-investigador de teatro expandido, y un profesor-investigador especialista en pedagogía teatral) 3 personas entrevistadas 4 entrevistas *Entre diciembre de 2017 y diciembre de 2018	<ul style="list-style-type: none"> • Aspectos relevantes sobre la historia del teatro en Jalisco y otros referentes a nivel nacional • Consideraciones sobre la situación actual del teatro en Jalisco (políticas culturales, infraestructura cultural, formación profesional, papel de medios de comunicación, calidad y diversidad de la oferta y de las agrupaciones que la impulsan) • Representaciones en torno a lo artístico y lo teatral, particularmente de las expresiones contemporáneas

3.1.4.3. Encuesta

Por su capacidad descriptiva (López, 1998, p. 38), esta técnica de corte cuantitativo resultó de suma utilidad para el presente estudio. De esta forma, su uso ayudó a caracterizar algunos rasgos sociodemográficos de la totalidad de los espectadores que participaron en *Ciudades imposibles*, así como sus condiciones de participación y del sentido atribuido a la experiencia que tuvieron alrededor de la pieza escénica. Al respecto, debido al tamaño y conglomeración del universo (por función y por el total de funciones), no hubo necesidad de determinar una muestra ni de diseñar un tipo de selección de la misma, permitiendo su cobertura completa. El instrumento fue de tipo auto administrado y se les entregó a los espectadores al concluir la función. Las respuestas se transcribieron y, posteriormente, se codificaron y categorizaron (esto debido a que la mayoría de las preguntas fueron abiertas). Para el análisis de las respuestas, además de su categorización y codificación, se hizo un procesamiento estadístico elemental (frecuencias, porcentajes). Respecto de los participantes y aspectos contemplados en el cuestionario, a continuación, algunas generalidades (para más detalles, ver Anexos 8 y 9):

Tabla 11.
Participantes y tópicos considerados en encuesta

Quiénes y cuándo participaron	Tópicos alrededor de los cuáles giraron las entrevistas
<p>Espectadores de <i>Ciudades imposibles</i></p> <p>410 personas encuestadas (362 en las 20 funciones de Guadalajara, 48 en las de León)</p> <p>*En tres etapas: abril-mayo, septiembre y noviembre de 2017, con base en las funciones de la primera temporada y las funciones especiales de la MET y MNT</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Perfil sociodemográfico: edad, género, ocupación, escolaridad y colonia • Condiciones de participación: cómo se enteraron, qué los motivó a participar y quiénes los acompañaron (o no) • Experiencia de participación: si ésta fue significativa o no y por qué, lealtad de “marca”, costo-beneficio del boleto

3.1.4.4. Investigación documental

Se recuperaron, sistematizaron y analizaron documentos ligados a las materialidades de la pieza y su circulación, así como a la historia y actualidad del teatro en México y Jalisco. En el primer caso, el *corpus* estuvo conformado por varios de los textos, audios e imágenes que formaron parte de la pieza; además se autogeneraron y/o recuperaron materiales visuales para documentar las interacciones alrededor de *Ciudades imposibles*. Ahora, en lo relativo a la circulación de la pieza, se consideraron las publicaciones en línea de medios de comunicación (prensa, radio, televisión y portales web) que se hicieron sobre las funciones de Guadalajara y León, así como los propios materiales producidos por la Compañía Opcional para la difusión y promoción del proyecto (contenidos de página web, carpeta de prensa, folletos y *flyers*), principalmente. Por último, sobre el pasado y presente teatral en los niveles local y nacional, se consultaron fuentes históricas secundarias de tipo textual, así como documentos informativos tomados de sitios institucionales y/o diversas plataformas digitales, de índole periodística (notas, entrevistas, reportajes, crónicas) o estadística (por ejemplo, resultados de encuestas y censos). Los textos se revisaron, en algunos casos, desde el análisis de contenido básico (Krippendorff, 1990) y, en otros, desde la perspectiva del análisis crítico del discurso (van Dijk, 2003), así como desde el análisis pragmático de textos teatrales (Villegas, 2014).

3.2. Modelo analítico del corpus

A través del encuadre teórico-metodológico ya presentado se diseñó el modelo que sirvió para organizar el apartado analítico, su interpretación y sus hallazgos en tres grandes ejes: 1) el de las condiciones de producción y reconocimiento del teatro expandido, 2) el de las formas de ser y 3) el de las maneras de hacer y las figuras de la comunidad relacionadas con *Ciudades imposibles* y que, a su vez, se corresponden con el segundo apartado de la tesis, esto es, con los capítulos 4, 5 y 6. Estas unidades, por lo tanto, tuvieron como propósito dar cuenta de los constitutivos presentes en los pactos de sentido que están fraguándose en y desde las prácticas y los discursos artísticos de los actores sociales ya señalados, así como del entorno sociocultural, político y económico que los posibilita. La siguiente tabla expresa la lógica constructiva que orientó al modelo y sus ejes y que, sin duda, sirve también para introducir el próximo apartado y sus capítulos:

Tabla 12.
*Ejes analíticos que organizaron los hallazgos del estudio*³⁵

Ejes analíticos	Preguntas	Apuesta interpretativa (desde el caso)	
Condiciones de producción y reconocimiento	¿Desde dónde se produce?	Producción y reconocimiento del teatro expandido en México (capítulo 4)	Pactos de sentido entre actores sociales que participan en el giro ético del régimen estético (conclusiones)
Formas de ser (de los objetos)	¿Qué es lo que se produce?	Las formas de ser de <i>Ciudades imposibles</i> : análisis de una pieza de escena expandida (capítulo 5)	
Maneras de hacer y figuras de la comunidad	¿Cómo y para qué se produce?	Las maneras de hacer y sus figuras de la comunidad: <i>Ciudades imposibles</i> , o de las relaciones entre la imposibilidad y el deseo (capítulo 6)	

³⁵ Cada capítulo analítico requirió del diseño de un modelo analítico-interpretativo específico y que, en todos los casos, se explicita.

Segunda parte.
Acercamiento analítico

Capítulo 4. Condiciones de producción y reconocimiento del teatro expandido en México: orígenes y actualidad

“Desde siempre el teatro ha sido un cristal de aumento puesto sobre la evolución de las sociedades y de las artes”.

PATRICE PAVIS,

Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo, 2016

Pese a su reciente emergencia, la escena expandida abreva de otros discursos teatrales y artísticos del siglo XX, dado que ésta se inserta en el giro ético del régimen estético de las artes. Forma parte, en definitiva, de un complejo proceso de semiosis social (Verón, 1998). En México, el teatro expandido —como ocurre con cualquier otro discurso artístico— deviene de un contexto socio-histórico puntual y se sitúa en un entorno institucional preciso y es a partir de este enclave nacional que se configuran sus gramáticas de producción y reconocimiento vinculándose, a su vez, con los niveles global y local; esto es, con base en Verón, su proceso de significación no podría explicarse sin sus condiciones sociales productivas, en tanto determinaciones que definen (o no) las restricciones de su generación y recepción.

En el caso del teatro mexicano, fue en la Ciudad de México donde primero se modernizó el discurso teatral que más tarde se convertiría en el teatro artístico de este país en el siglo anterior y donde, además, hubo la apertura inicial para construir lo propio y acoger lo ajeno, teatralmente hablando. Fue en esta capital donde se libraron importantes disputas estético-políticas que luego se propagaron hacia otras ciudades, y fue ahí también donde se agruparon inicialmente las instituciones que impulsaron la formación, la creación y la producción de lo teatral en México. Desde luego, cada territorio tiene un relato local construido alrededor del teatro, ligado a sus condiciones específicas y a las agendas particulares de los sujetos que lo han hecho posible; aun así, estas narrativas se encuentran ligadas y siempre en tensión con lo nacional (léase la Ciudad de México) y, también (y cada vez más) con lo global. Es desde este entramado donde, una y otra, vez se han escrito las reglas que operan la asignación de sentido alrededor de estos discursos teatrales: de ahí su relevancia histórica.

Tomando esto en cuenta, el presente capítulo muestra algunos elementos del devenir teatral mexicano en los siglos XX y XXI, que es el periodo en el que irrumpe primero el régimen estético de las artes y luego su giro ético. Asimismo, en este relato se introducen

algunas claves político-económicas para entender a lo teatral no sólo desde sus búsquedas estéticas, sino también desde sus interrelaciones con los diferentes momentos de la política cultural en México ligada, a su vez, al desarrollo general del país. Esta historia se recupera con base, sobre todo, en una publicación en la que participaron varios investigadores, críticos, dramaturgos y directores teatrales mexicanos editada por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli” (CITRU) del INBA: *Un siglo de teatro en México* (2010). Aunque este trabajo se desarrolló en clave crítica, al relato histórico que construye se le puede considerar también de corte oficialista, no sólo por la institución que lo publica, sino porque principalmente se narra desde y sobre la capital mexicana. Para complementar la escasez y profusión de otras fuentes históricas relativas al teatro mexicano en este periodo (siglos XX y XXI) se consultaron otros documentos, además de que se tomó como base un modelo más amplio, en este caso, el referido al acontecer teatral latinoamericano, también de corte crítico y centrado, sobre todo, en el teatro artístico.

Además del recorrido histórico, hacia el final del capítulo se revisa el actual entorno institucional mexicano, particularmente desde las acciones y programas nacionales públicos que buscan el estímulo de lo teatral. Dicho apartado concluye con datos que arrojan luz sobre la actualidad de la producción, circulación y consumo teatral en el país, sin perder de vista las pocas pistas que se tienen en torno a la escena expandida en este sentido. Ambas secciones construyen en conjunto un mapa que, en los posteriores capítulos analíticos, se traslapará con el relato del teatro jalisciense y, muy particularmente, con el del teatro expandido tapatío (con base en el caso *Ciudades imposibles*). En resumen, este mapa de las condiciones de producción y reconocimiento intenta describir al *espacio-tiempo* —denso históricamente, multi-escala y multi-dimensional— desde donde están fraguándose los nuevos pactos de sentido en la escena expandida a partir de puntuales maneras de hacer, de precisas formas de ser de los objetos teatrales y de concretas figuras de la comunidad que los orientan.

4.1. Un modelo para el análisis de la historia del teatro en México

El pasado es siempre una construcción colectiva desde y para el presente y, por ello, la historia no es sino la organización precaria de sus discontinuidades. Ese presente desde donde se construye intersubjetivamente lo histórico, es también *un* presente, es decir, está situado en un tiempo-espacio determinado. En el caso que ocupa a esta investigación, delinear la

historia del teatro mexicano implica hacerla converger con otras historias teatrales: la latinoamericana y la del mundo occidental en su conjunto; asimismo, supone situarla en los macro-relatos históricos de corte político, económico y cultural de las geografías antes señaladas, y por supuesto, en la historia de las artes (en este caso, sobre todo, de las artes escénicas o visuales), sin olvidar que dichas historias están siempre producidas desde el poder (por ejemplo, desde el Estado o la hegemonía cultural), dejando fuera aquello que no está en el centro. Asimismo, para los propósitos de este trabajo, esta historia debe ser interpretada en los términos de Rancière, a propósito de su teorización sobre los regímenes de las artes, lo que conlleva no sólo la posibilidad de traslape sino de coexistencia entre dichos regímenes, particularmente de los dos últimos: el poético-representativo (residual) y el estético (dominante), y de manera muy puntual, de los dos momentos de éste último: el fundacional y su actual giro ético (emergente).

En un intento por conciliar críticamente estos relatos y con el fin de analizar e interpretar el *corpus* correspondiente a este apartado, se retoma el modelo histórico de Villegas (2011), para quien la historia teatral es una selección de objetos culturales del pasado y, como tal, tiene un carácter situado, así como una toma de posición no sólo respecto del presente o del pasado sino, sobre todo, de aquello que es considerado o no como teatro (pp. 27-28). Al respecto, Villegas entiende a lo teatral desde su dimensión comunicativa, es decir, en tanto discurso, y muy particularmente, lo concibe como uno en el que “se privilegia la construcción y percepción visual del mundo” y, por ello, en términos amplios, el teatro es apenas una de las muchas teatralidades estéticas existentes que, al mismo tiempo, forman parte de una multiplicidad de teatralidades sociales, entre otras, la religiosa, la política o la deportiva (p. 22). Como se explicaba ya en el apartado teórico, hay discursos teatrales hegemónicos (dominantes), marginales (emergentes), desplazados (residuales) y subyugados (prohibidos) y que, además, siempre forman parte de sistemas culturales más amplios (o macrosistemas), a la vez que están conformados por subsistemas (o microsistemas) (p. 36).

Villegas (2011) señala que, en lo general, las historias del teatro latinoamericano suelen dar cuenta de las tendencias culturales legitimadas por los sectores medios, a la vez que tienden a coincidir con los códigos estéticos europeizantes, privilegiando al texto dramático por encima del teatral-espectacular y excluyendo aquellas teatralidades estéticas no hegemónicas, por ejemplo, las de las etnias originarias o los grupos afrodescendientes (pp.

33-34). El modelo histórico de este autor intenta subsanar dichas carencias, además de que busca dar cuenta de los cambios socioculturales, políticos y económicos en los que se suscitaron estas teatralidades y discursos teatrales. Para Villegas, las preguntas relevantes en relación con cada sistema teatral y sus subsistemas son las siguientes:

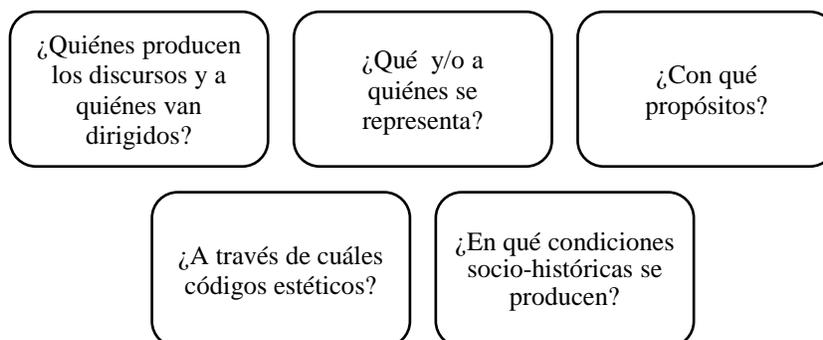


Figura 3. Preguntas articuladoras del modelo analítico de los discursos teatrales en América Latina, con base en Villegas (2011, pp. 33-41)

Concretamente, en el caso de América Latina, Villegas (2011) reconoce cuatro sistemas teatrales que van desde la época prehispánica hasta la actualidad, a su vez conformados por varios subsistemas. Esta propuesta que hace el autor permite la lectura no sólo del discurso histórico del teatro en Latinoamérica, sino también el de México y Guadalajara, en diálogo con las historias del teatro universal e, incluso, de otras artes. Desde luego —y así lo reconoce él— las temporalidades atribuidas a cada sistema y subsistema varían de territorio en territorio, por lo que se trata de aproximaciones generales. Por todo lo anterior, ésta será la guía de la periodización a revisar en el caso mexicano:

Tabla 13.

Sistemas, subsistemas y periodos del teatro latinoamericano y su correspondencia con hechos teatrales en México y los regímenes de las artes

Sistemas de los discursos teatrales (Villegas, 2011)	Periodo	Correlato de la historia del teatro en México (Olguín, 2010)	Regímenes de las artes (Ranciére, 2009, 2011)
1 <u>Sistema cultural y de las teatralidades indígenas antes de los europeos</u>	Hasta el s. XV		Régimen ético
2 <u>Sistema colonial de las teatralidades y los discursos teatrales del poder legítimo</u>	s. XVI- XVIII		Régimen poético -representativo

Continúa tabla en la siguiente página

Sistemas de los discursos teatrales (Villegas, 2011)	Periodo	Correlato de la historia del teatro en México (Olguín, 2010)	Regímenes de las artes (Ranciére, 2009, 2011)	
3 <u>Sistema del discurso teatral de las burguesías ilustradas</u>	s. XIX	<i>Residual en el s. XX a través del teatro de repertorio y luego en el teatro comercial</i>	Régimen poético -representativo	
<u>Subsistemas</u>				
4 <u>Sistema del discurso teatral de la modernidad</u>	De la burguesía ilustrada en crisis	1900-1930	<i>Del teatro español a la búsqueda de un teatro nacional</i>	
	De la nueva modernización	s. XX 1930	<i>Renovación del discurso teatral mexicano</i>	
	De la nueva revolución	s. XX 1950-1980	Del “milagro mexicano teatral” al teatro disidente	
	De las teatralidades étnicas en la modernidad			
	De las teatralidades y discursos teatrales posmodernos y la globalización	s. XX – s. XXI	Archipiélago del teatro contemporáneo mexicano	Giro ético del régimen estético

Desde su modelo de análisis histórico de las teatralidades y discursos teatrales en América Latina, Villegas (2011) da cuenta del proceso de semiosis social en que éstos se inscriben.³⁶ De manera más concreta, este autor se refiere al “Sistema del discurso teatral de la modernidad” —que es el que interesa en esta investigación— como: “la última instancia de los proyectos modernizadores de la burguesía ilustrada”, de ahí que de los cinco subsistemas existentes estén referidos precisamente a este proceso de continuidad y ruptura (p. 125). También resulta interesante, en consonancia con lo planteado por Ranciére, que Villegas no plantee un nuevo sistema a partir de lo que él refiere como las teatralidades y los discursos teatrales posmodernos y de la globalización; por el contrario, este subsistema aún

³⁶ Aunque en su libro *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina* (2011) sí los desarrolla a detalle, en la anterior tabla no se muestran los subsistemas de los tres primeros sistemas de las teatralidades y discursos teatrales que Villegas identifica en este territorio, ya que la presente investigación centra su atención en el sistema más reciente.

forma parte de la modernidad en su fase reciente, correspondiéndose con el giro ético. A continuación, la descripción de los cinco subsistemas:

Tabla 14.

Caracterización de los subsistemas del discurso teatral de la modernidad, con base en Villegas, 2011, pp. 125-252)

Subsistema	Condiciones socio-históricas	Qué se representa	Con qué propósitos	Códigos estéticos	Productores y espectadores
1. <u>Del discurso teatral de la burguesía ilustrada en crisis (1900-1930)</u>	Da cuenta del malestar en torno a la crisis del orden social y el sistema económico de la primera modernidad (Ilustración); también se muestra la emergencia de nuevos sectores sociales	A mujeres en apuros (sin la protección de un hombre) y personajes de los sectores campesinos y proletarios	Se enfatizó la pobreza y la exclusión de los sectores marginados de los beneficios de la modernización	Naturalismo y realismo, con base en dramaturgos europeos como Zolá, Ibsen y Benavente, aunque la dramaturgia siguió enclavada en tradición aristotélica. Se incorporó lenguaje coloquial	-Destacan, entre otros: los chilenos Eduardo Barrios (1884-1963), Armando Moock (1894-1942) y Antonio Acevedo (1886-1962); los mexicanos Federico Gamboa (1864-1939) y Ricardo Flores Magón (1874-1922); y el argentino Armando Discépolo (1887-1971) -Dirigidos a sectores medios
I Guerra Mundial (1914-1918), Revolución Rusa (1917), Revolución Mexicana (1910-1920)					
2. <u>Del discurso teatral de la nueva modernización (1930-1950)</u>	Recoge cambios sociales y económicos derivados de la sociedad de masas, así como la necesidad de sustituir las formas artísticas anteriores por unas más acorde a los nuevos proyectos nacionales.	La realidad desde lo no realista para revelar verdades profundas; lo exótico y lo poético; la cuestión del ser y de la realidad como apariencia; uso de mitos griegos; teatro histórico y nuevos proyectos nacionales; búsqueda de un teatro latinoamericano	Se releyó el pasado, se retomaron doctrinas filosóficas y psicológicas que acentuaban el mundo interior y el inconsciente, y las teorías sociales que evidenciaban los conflictos de clase	Se recuperaron obras de las épocas clásicas española, griega o inglesa, además de dar a conocer dramas contemporáneos europeos y estadounidenses (si no había versiones en español, se traducían). Poco a poco se introdujeron a dramaturgos nacionales de la época	-Destacan, entre otros: Teatro Libre (1927), TEA (1928), El Tábano (1930), Juan B. Justo (1935) y La Máscara (1937), de Argentina; Teatro de Brinquedo (1927), de Brasil; Teatro Experimental (1941) y Teatro de Ensayo (1942), de Chile; La Cueva (1936), Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana (1941), Teatro Universitario (1941), de Cuba; Teatro del Murciélagos (1924), Siete Autores Dramáticos (1923), Teatro de Ulises (1928) y Teatro de Orientación (1932), de México -Dirigidos a sectores medios
Irrupción de medios masivos de comunicación (primeros 50 años del siglo), crisis económica mundial (años 30), Guerra Civil Española (1936-1939), II Guerra Mundial (1939-1945)					

Continúa tabla en siguiente página

Subsistema	Condiciones socio-históricas	Qué se representa	Con qué propósitos	Códigos estéticos	Productores y espectadores
<p>3. <u>Del discurso teatral de la nueva revolución (1950-1980)</u></p> <p>Guerra Fría (1947-1991), Revolución Cubana (1959), dictaduras en América Latina (años 40-90), crisis económica mundial (años 1970), movimientos sociales globales y agotamiento del Estado de bienestar (tres últimas décadas del s. XX)</p>	<p>Recupera el contexto de opresión política, social y económica, así como la insatisfacción y la crisis individual.</p>	<p>La preocupación nacionalista; la reivindicación de la mujer; el teatro inspirado en vanguardias europeas (teatro existencial, del absurdo, de la crueldad); la denuncia de las dictaduras; el teatro histórico; el teatro documento; el teatro que pretendía representar a los marginados; el teatro de creación colectiva para desplazar al teatro “de texto” o de autor”</p>	<p>Dominó el uso del teatro para la lucha política con procedimientos vinculados al “teatro épico”, así como la socialización de las obras por medio de la “creación colectiva”. También se intensificó la reflexión sobre el ser del teatro latinoamericano</p>	<p>Proliferó el teatro popular en barrios y pueblos patrocinado por instituciones políticas o religiosas, así como el teatro callejero</p>	<p>-Destacan, entre otros, el brasileño Augusto Boal (1931-2009) con su teatro del oprimido y los colombianos Santiago García (1928), director de La Candelaria y Enrique Buenaventura (1925-2003), director del Teatro Experimental de Calli (TEC), todos referentes del Nuevo Teatro Latinoamericano -Dirigido, sobre todo, a sectores populares</p>
<p>4. <u>De las teatralidades y los discursos teatrales de los sectores étnicos en la modernidad (1950-1980)</u></p>	<p>Se trata de teatro producido por indígenas o afrodescendientes, mediatizado o no; es decir, integrado o no bajo la orientación de directores o monitores teatrales de las culturas hegemónicas.</p>	<p>En las teatralidades no mediatizadas indígenas (por ejemplo, los “bailes”) y afroamericanas (por ejemplo, los carnavales) se comparten rasgos: hibridación cultural, inmersión en festividades religiosas o populares. Además, éstas pueden no limitarse a un discurso verbal e integrar danza, representación teatral y música, así como desarrollarse en un espacio abierto, ya sea campesino o rural.</p> <p>Destacan, en el caso indígena, el Teatro la Fragua de Honduras (dirigido por el jesuita estadounidense, Jack Warner), el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Tabasco (de la mexicana María Alicia Martínez Medrano) y el Teatro de los Andes de Bolivia (dirigido por César Brie); y, en el caso afrodescendiente, el teatro cubano.</p> <p>Si estos discursos no están mediatizados, se trata de teatralidades dirigidas y realizadas por los propios sectores étnicos populares.</p>			

Continúa tabla en siguiente página

Subsistema	Condiciones socio-históricas	Qué se representa	Con qué propósitos	Códigos estéticos	Productores y espectadores
5. De los discursos teatrales y las teatralidades de la <i>posmodernidad</i> y <i>la globalización</i> (1990-s. XXI)	Concluye Guerra Fría (1991), desaparecen varias dictaduras en América Latina; se fortalece neoliberalismo, se intensifica poder de transnacionales, mercados financieros y MMC; irrumpe la internet (1991) y redes sociales virtuales (2004)	La anti-historia, las identidades culturales en la globalización; la representación de lo popular arqueologizado; la conciencia feminista; la reutilización de los clásicos; la reconstrucción e incorporación de otras teatralidades; la alteración de lo cotidiano	Se rechaza el mensaje político evidente y se enfatiza al teatro como objeto estético. Se retoma el trabajo de los renovadores del siglo XX, a la vez que procedimientos, códigos y teatralidades de otras prácticas espectaculares y visuales (intensiva y extensivamente) para dialogar con el entorno específico y las tendencias globales	Fragmentarismo y discontinuidad; desjerarquización del texto e, incluso, la desaparición de la palabra sustituyéndola por música o imágenes; uso de nuevos recursos de iluminación (p. ej. tenebrismo); incorporación de danza-baile, circo, muñecos y marionetas; teatro físico o corporal; uso de nuevas tecnologías y multimedia; metateatralidad, autoreflexividad e intertextualidad; teatro total	-Destacan en los 90, entre otros, el argentino Daniel Veronese de Periférico de Objetos y el mexicano, Claudio Valdés Kuri de Teatro de Ciertos Habitantes. Más recientemente, Guillermo Calderón de Teatro en el Blanco y Manuela Infante de Teatro de Chile. Además, están Mapa Teatro (Colombia), El Ciervo Encantado (Cuba); Tamara Cubas (Chile) y Teatro Línea de Sombra, Teatro Ojo y Lagartijas Tiradas al Sol (México). -Dirigidos a sectores medios y populares con roles más participativos

Sobre la caracterización que hace Villegas (2011) de estos subsistemas, es relevante decir que fue en el pasado siglo cuando surgió la clasificación de los discursos teatrales que distinguen, desde entonces, al teatro artístico del llamado teatro comercial, a la vez que en algunos momentos se funden las categorías del teatro de arte y el de tipo social o comunitario; es decir, como se planteó en el marco teórico con base en Sánchez (2008), el teatro es considerado un arte hasta hace apenas unos 100 años. De este modo, en su modelo sobre el siglo XX, Villegas (2011) se refiere poco al teatro comercial, aunque en la aproximación que se hará al caso mexicano éste sí será mencionado en más de una ocasión, entre otras cosas, porque su presencia sigue teniendo peso, no sólo en la cartelera nacional sino por su influencia en el cine y la televisión, además de que éste es heredero directo del teatro burgués

y, por lo tanto, del régimen poético-representativo. Asimismo, el teatro artístico fue fundado en oposición al teatro comercial y, en ambos casos, su profesionalización se dio en paralelo para distinguirse del teatro *amateur* o de aficionados. En cualquier caso, en el actual giro ético del régimen estético, estas categorías —teatros artístico, comercial y social o comunitario— se han ido flexibilizando, como ya se abordará al final del presente capítulo.

Este modelo comunicativo en torno al teatro y su desenvolvimiento histórico requiere, por último, de una mirada político-económica muy detallada que ayude a vislumbrar de qué modo el teatro ha sido entendido también como un producto cultural, tanto de mérito como económico, pues son esas clasificaciones las que igualmente están detrás de su consideración como una actividad “artística”, “comercial” o “social-comunitaria” o como “profesional” o “no profesional” y, más aún, como susceptible de ser intervenida desde los aparatos burocráticos del Estado o de sobrevivir al amparo de sus públicos y benefactores privados, vinculándose así con los diversos modelos de la política cultural. A su vez, estas categorías de lo teatral no se encuentren al margen de la modernidad y sus consecuencias recientes, entre otros, la irrupción de las nuevas tecnologías de información y comunicación (electrónicas y luego digitales), la pluralización y el crecimiento de las ciudades y la mercantilización de la vida. Como ya se verá al concluir este apartado, la relación entre estos discursos teatrales y sus condiciones de producción y reconocimiento han dejado múltiples huellas, varias de ellas, fundamentales en la irrupción y actual situación de la escena expandida en México. Todo ello se revisará en las siguientes secciones.

4.2. El teatro como discurso estético, como narrativa de lo nacional y como bien cultural: las tensiones de una historia en los márgenes del régimen estético

En el caso particular del teatro artístico mexicano en el siglo XX, en consonancia con Villegas (2011), se puede señalar que este discurso fue generado, sobre todo, por y para la clase media ilustrada, aunque éste ha tenido también un fuerte arraigo popular en diferentes momentos de su historia. El teatro mexicano se influenció y fue influenciado por el teatro de los otros países, incluidos los del subcontinente, contactos que fueron posibles a través de la presencia de creadores mexicanos en el extranjero y de extranjeros en México. Esto promovió que la escena mexicana se liberara del influjo del teatro español, permitiendo la exploración de lo nacional, por un lado, y de lo universal, por otro. Particularmente hacia la mitad del

siglo pasado, el Estado mexicano premió el carácter meritorio del teatro por su contribución a la consolidación de la identidad nacional, fundamental en el periodo posrevolucionario, motivando la creación de una serie de instituciones que, afincadas en la Ciudad de México, impulsaron la profesionalización de algunos de los oficios vinculados al teatro, reconocible ya entonces como un arte por derecho propio. En esos años, además, había quedado en el rezago el teatro masivo y comercial de las primeras décadas de aquel siglo. Entrados los años 70, el teatro artístico mexicano participó de las crisis sociales, políticas y económicas que azolaron al país y, en los últimos decenios del siglo XX —en plena incorporación del modelo neoliberal y de la globalización— incorporándose muchas de las innovaciones estéticas en boga a nivel global, a la vez que cierta tradición se conservó, principalmente la heredada de la primera renovación teatral de mediados del siglo anterior. A partir del año 2000, los apoyos estatales para el teatro continúan y los públicos de siempre —en lo general, minoritarios— siguen acudiendo; pese a ello, cada vez más se le refiere al teatro como industria creativa, los subsidios públicos se recortan y las reglas del juego se replantean. Aquí la puntual revisión histórica.

4.2.1. Del teatro español a la búsqueda de un teatro nacional

En México, como ya lo adelantaba Villegas (2011), el subsistema de la burguesía ilustrada en crisis también se hizo presente. Apenas iniciado el siglo XX, el territorio nacional se convulsionó con la Revolución Mexicana (1910-1920) debido a que “la paz, el orden y el progreso” porfiristas no lograron subsanar el creciente malestar social, coincidiendo con el resquebrajamiento del ideario de la primera modernidad. El país, por otro lado, transitaba hacia un lento proceso de secularización iniciado en el siglo XIX con la Guerra de Reforma. Así, en los primeros años posrevolucionarios, y con un nuevo sistema político-económico a cuestas, se hizo necesaria la invención de una identidad nacional que reflejara estos cambios, a la vez que se hacía urgente para los intelectuales y artistas situarse en la reconfiguración del orden mundial. Es también en este periodo cuando el Estado mexicano comenzó a tener una gran influencia en los múltiples ámbitos de la vida social, las artes incluidas; además, éste fue un momento clave en el recrudescimiento del centralismo, animado por la incorporación de una modernidad que habría de alcanzar su cúspide ya entrado el siglo, y que animó la migración masiva de millones de personas provenientes de los contextos rurales

hacia las ciudades capitales y que tuvieron como epicentro, en primer lugar, a la Ciudad de México.

Estos cambios tienen también su correlato en las artes y, por supuesto, en el teatro. Al respecto, en las primeras tres décadas del siglo XX, el discurso teatral más popular en el país era el llamado “género chico” o “de revista” —también conocido como “tandas”—, situación que fue modificándose poco a poco hasta que, en los años 40, cayó prácticamente en desuso (Contreras, 2010, p. 24). Según Ortiz Bullé-Goyri (2010), este género suscitaba interés entre los ciudadanos porque, además de entretener, “pasaba revista” a los acontecimientos de la actualidad que iban de la prensa al escenario, ya que el teatro era entonces y desde la segunda mitad del siglo XIX, “el punto neurálgico de la vida social en la Ciudad de México. Fenómeno que [...] fue común [también] en muchas otras metrópolis con vida teatral. Lo mismo en Madrid, como en París, La Habana o Buenos Aires” (p. 50). Además, los orígenes de la revista mexicana se remontan:

al teatro musical del siglo XIX llamado “género mexicanista”, en donde se aclimatava al ambiente popular mexicano el espíritu madrileño de la zarzuela española. Muchas de las obras que se llegaron a representar en aquel último cuarto de siglo XIX eran réplicas y adecuaciones de modelos españoles, hasta que paulatinamente los escenarios fueron llenándose de un espíritu nacionalista y de contenido mexicano. (Ortiz Bullé-Goyri, 2010, p. 42)³⁷

Las compañías que producían este teatro eran de corte comercial —es decir, subsistían del propio recurso que generaban— y, además de presentar obras de revista, había algunas que contaban también con repertorio dramático convencional; estos dos tipos de repertorios, estables y de temporadas continuas, se presentaban en los principales teatros de la Ciudad de México y luego eran recreados en otras ciudades del país, o bien, eran retomadas “por grupos

³⁷ Quienes escribirían los libretos, explica Contreras (2010), se apegaban al formato del género de revista que tenían establecido las compañías que lo producían (p. 23). La revista, generalmente, “tenía una trama central que podía tardar toda la obra en desenlazarse, y sobre su desarrollo se hilvanaban los pretextos pertinentes para introducir los episodios más disparatados o arbitrariamente asociados entre sí, lo mismo que números bailables o musicales. Algunas veces esta trama central podía presentar una situación bien definida, heredando el formato de la zarzuela típica”; sin embargo, cuando la revista no contaba una trama específica, ésta se limitaba “a justificar su unidad mediante un hilo conductor muy leve y libre, que solía ser el paseo de dos o más personajes por diversos espacios de ficción y fantasía. Cada espacio permitía la introducción de los respectivos números cómicos y musicales [...]. En estos casos, la revista debía culminar el paseo [...] en un número final, llamado casi siempre ‘apoteosis’, donde se exaltara lo más vistoso, lo más brillante, lo más positivo” (pp. 23-24). La autoría se dividía en dos: el libreto y la música, siendo el primero el más importante. Los escritores más relevantes fueron: José F. Elizondo, Carlos G. Villenave, Francisco Benítez, Carlos Prida, Carlos Ortega y Miguel Bravo Reyes y, los músicos más reconocidos: Luis G. Jordá, Manuel Castro Padilla, Rafael Gazcón, Federico Ruiz, Juan S. Garrido, Manuel M. Ponce (Ortiz Bullé-Goyri, 2010, pp. 46-48).

populares de la misma capital en jacalones, carpas virtuales o edificaciones efímeras para la representación de obras sencillas, sin grandes ambiciones de actuación y producción” (Contreras, 2010, p. 18). En la Ciudad de México, el Lírico y el Principal eran los teatros de revista más importantes, ambos propiedad de empresarios y con un gran aforo (Ortiz Bullé-Goyri, 2010, p. 46). Esta especialización de los edificios teatrales capitalinos, sin embargo, no sucedía necesariamente igual en las otras ciudades mexicanas, aunque ya para entonces “había más de 100 teatros abiertos en el país, y por lo menos la mitad de los estados podía jactarse de que su capital ostentara un edificio teatral de gran capacidad y presencia distinguida. De hecho, muchos de esos edificios eran novedades arquitectónicas” (Contreras, 2010, p. 20).³⁸

Las compañías que montaban estos repertorios —de revista y obras dramáticas convencionales— se concentraban en la Ciudad de México y eran dirigidas por celebridades de la época, repitiéndose el modelo prácticamente en toda América Latina. Una de las más famosas fue la de la actriz Virginia Fábregas, aunque hubo otras, como las de “Ricardo Mutio, María Tereza Montoya, los hermanos Soler y Alfredo Gómez de la Vega [...]”. También operaban de modos similares compañías más orientadas hacia los repertorios cómicos o musicales, como las de Roberto Soto, Joaquín Pardavé o Manuel Tamez”, cuyas compañías presentaban constantemente:

nuevas obras, por lo cual sus producciones repetían escenografías de telones fijos de tela o cartón pintado con decoraciones convencionales; y sus actores se valían del apuntador para recitar sus textos en un estilo caracterizado por el énfasis retórico, con un cuidado especial por los lenguajes cifrados o codificados de los ademanes y las posturas corporales y, habitualmente, por la pronunciación del idioma en escena al modo regional ibérico, específicamente madrileño, como seña de elegancia o medida de valor artístico superior, aunque sonara artificial a los oídos mexicanos, y hasta fuera de lugar cuando se representaban los dramas de autores locales ubicados en México mismo. (Contreras, 2010, p. 21-22)

Con el paso de los años, el teatro de revista desde la perspectiva de la cultura dominante, fue perdiendo su validez; más aún, este teatro fue “sistemáticamente despreciado [debido a su ‘atraso y vulgaridad’] [...] por los creadores teatrales ‘serios’ que procuraban

³⁸ Entre otros, el teatro Juárez de Guanajuato, al De la Paz de San Luis Potosí, al Macedonio Alcalá de Oaxaca, al Peón Contreras de Mérida —en su segunda edificación—, al Dehesa de Veracruz —hoy Francisco J. Clavijero— y al de los Héroes de Chihuahua, sumándoseles los más antiguos como el Teatro Degollado de Guadalajara, el Calderón de Zacatecas y el Doblado de León.

impulsar un teatro ‘dramático’ civilizado [de arte], como el caso del Grupo de los Siete Autores Dramáticos, y por otros [...] renovadores de la escena mexicana en las primeras décadas del siglo XX” (Ortiz Bullé-Goyri, 2010, pp. 40-41).³⁹ A principios del pasado siglo, era igualmente menospreciada “la profesión de actor a los ojos de muchos sectores encumbrados o de la intelectualidad, sobre todo si los actores eran integrantes de las compañías de revista o zarzuela” (Contreras, 2010, p. 22). Fue ese descrédito de la revista mexicana entre los sectores intelectuales lo que la llevó finalmente a su agotamiento, siendo éste también el caldo de cultivo para una renovación definitiva del discurso teatral mexicano. De esta forma, las compañías que montaban piezas dramáticas generalmente de estilo español, centrado en el repertorio cómico urbano como los sainetes, o el rural, como las comedias andaluzas introdujeron en sus giras:

obras que representaban enfoques o tendencias afines al realismo o al naturalismo, entonces todavía novedosos para los públicos masivos. Además de las obras francesas, italianas o españolas del momento, los públicos de las principales ciudades mexicanas empezaron a conocer [por ejemplo] *Espectros* y *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen, como signo de que había otras posibilidades de dramaturgia. (Contreras, 2010, p. 25)

Además de la adopción de nuevos repertorios ligados a autores internacionales realistas o simbolistas —como ya lo indicaba Villegas (2011)—, poco a poco se fueron incorporando obras de autores nacionales inspirados por estas tendencias (aunque todavía influidos por el costumbrismo del siglo XIX), por ejemplo: Alberto G. Bianchi, Rafael de Zayas Enríquez, Manuel Acuña y Manuel José Othón; de hecho, la incursión realista de Othón —con la obra *El último capítulo* de 1905— se dio junto con “los primeros éxitos del estilo en la Ciudad de México” de la mano de Virginia Fábregas (Contreras, 2010, pp. 26-27). La compañía de esta actriz, incluso, llegó a estrenar otras dos obras de autores críticos con el sistema entre 1905 y 1908 que representaron “los primeros logros tangibles del realismo asimilado a tramas y situaciones de la vida mexicana más inmediata y de todos los

³⁹ El Grupo de los Siete Autores Dramáticos —también conocidos como “Los Pirandellos”, por la influencia del dramaturgo italiano Luigi Pirandello— se conformó, en 1925, con el propósito de renovar el teatro mexicano. Sus miembros fueron: Francisco Monterde, José Joaquín Gamboa, Víctor Manuel Díez Barroso, Carlos Noriega Hope, Ricardo Parada León, Carlos y Lázaro Lozano García (Contreras, 2010; Ortiz Bullé-Goyri, 2007).

niveles sociales [...]: *La venganza de la glebla* de Federico Gamboa [...] y *Así pasan*, de Marcelino Dávalos” (Contreras, 2010, p. 27).

El teatro argentino contribuyó también “a un cambio radical en la actoralidad y la dramaturgia sobre los escenarios mexicanos” dado que, en 1922, José Vasconcelos promovió la presentación en México de la compañía de la argentina Camila Quiroga, cuyas representaciones se actuaban con acento rioplatense, demostrando que se podía hablar un español regional “sin menoscabo de valor artístico alguno, y con más razón cuando empezaba a imperar el realismo en escena” (Contreras, 2010, pp. 25-26). Además, el nuevo orden político que llegó luego de la Revolución Mexicana abrió espacios:

para diferentes formas de expresión, así como para actualizaciones provenientes de centros teatrales más diversos que en las dos décadas anteriores. Sin embargo, la diversidad y la actualización no alcanzó prácticamente para nada a los modos de producción y representación de las compañías teatrales en el medio comercial, las cuales virtualmente siguieron operando con los sistemas a los que estaban acostumbrados antes de Madero y Zapata. En consecuencia, si un dramaturgo mexicano quería tener esperanzas de ver montadas sus obras, tenía que someterse a los formatos aceptados por estas compañías o, en su defecto, buscar apoyos alternativos por su cuenta para producir los montajes de sus obras. (Contreras, 2010, p. 33)

Por ese motivo, hubo diversos impulsos que promovieron el desarrollo de la dramaturgia nacional, así como su presencia en los escenarios que, como ya se ve, seguía siendo incipiente. Por ejemplo, entre 1920 y 1930, los dramaturgos mexicanos se organizaron desde diversas iniciativas, entre otras: el Teatro Municipal Cooperativo (1923), la Temporada Pro Arte Nacional de la Compañía de los Dramaturgos y Comediógrafos Mexicanos (1925-1926), el manifiesto del Grupo de los Siete Autores Dramáticos (1927) y las temporadas del colectivo de autores llamado Comedia Mexicana (1929), siendo todos ellos “esfuerzos gremiales” que “se remontan a 1902, con la fundación de la Sociedad de Autores Mexicanos, luego sustituida por el Sindicato Nacional de Autores; [y] en 1923, por iniciativa de Julio Jiménez Rueda, se formó dentro de dicha sociedad la Unión de Autores Dramáticos”, financiando desde ahí variadas producciones (Contreras, 2010, pp. 33-34).⁴⁰

⁴⁰ Contreras (2010) enlista a los dramaturgos que se dieron a conocer en esos años, entre otros: Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda, María Luisa Ocampo, Alberto Michel, Federico Sodi, Teresa Farías de Issasi, Carlos y Lázaro Lozano García, Víctor Manuel Díez Barroso, Carlos Noriega Hope, Ricardo Parada León, José Joaquín Gamboa, Ermilo Abreu Gómez, Catalina D’Erzell, Amalia González Caballero de Castillo Ledón, Carlos Díaz Dufoo, Concepción Sada, Alfonso Fernández Bustamante y Germán Cueto (p. 34). Al respecto, el

4.2.2. Renovación del discurso teatral mexicano

La “nueva modernización” del discurso teatral que cobró fuerza hacia finales de los años 20 en México llega poco después de haber iniciado en otros países como, por ejemplo, los europeos. Así, las transformaciones que trajo consigo la irrupción del régimen estético de las artes se aparejaron con la renovación del Estado mexicano luego de la Revolución. Concretamente, esta modernización aconteció, por lo menos, debido a dos grandes factores: por un lado, gracias al contacto que sostuvieron los intelectuales y creadores mexicanos — no necesariamente escénicos— con las vanguardias artísticas y, por otro, a la llegada de la “legión extranjera”, es decir, de artistas escénicos de otros países que introdujeron nuevas ideas respecto a la puesta en escena, el rol del director y la actoralidad.

Además, hubo una reestructuración de las condiciones institucionales del teatro en el país —y del arte y la cultura, en general—, ya sea por medio de las transformaciones en la infraestructura y la organización del trabajo teatral que se dieron en el ámbito privado, o debido a la aparición de instituciones públicas que intervinieron en los procesos de formación, creación y producción teatral, primero en la Ciudad de México y, posteriormente, en las capitales de otras entidades federativas. Lo anterior como parte del momento de la política cultural que entonces se debatía entre los modelos del tradicionalismo patrimonialista, el estatismo popular y la democratización cultural. Esta llamada modernización dio lugar a lo que Moncada (2010a) llama “milagro mexicano *teatral*” — extrapolándolo, evidentemente, con el “milagro mexicano” derivado de la bonanza económica de la época— y que, hacia mediados de la década de los 60, entró en crisis.

4.2.2.1. Las vanguardias artísticas en la escena mexicana

En el periodo de entre guerras —1918 a 1939— hubo intelectuales y artistas mexicanos que residieron o viajaron al extranjero, siendo París, Francia un destino frecuente. Además, en esos años comenzaron a realizarse traducciones al español de textos que hoy son considerados canónicos en el ámbito teatral, tanto de corte literario (textos dramáticos) como

autor señala que las obras de estos dramaturgos fueron de calidad irregular, pues muchas de ellas seguían inscritas en términos del repertorio español de la época, como el de las compañías comerciales ya señaladas. De todos modos, el simbolismo sí influyó algunas obras, por ejemplo, las de Monterde, Gamboa y Díez Barroso, y en el caso de Cueto, incluso incursionó en el estridentismo (p. 35). Otro dramaturgo relevante fue el tlaxcalteca Miguel N. Lira, cuya obra se asemeja a la de Federico García Lorca (p. 38).

de tipo ideológico (manuales, manifiestos, etc.). Esta movilidad de personas e ideas dio origen a diversos movimientos en el país que permitieron cuestionar los códigos teatrales ligados a la tradición española y que, incluso, posibilitaron un diálogo no sólo con las perspectivas escénicas de otros lugares sino con las de otras disciplinas artísticas, lo que derivó en el trastoque de las convenciones del teatro de la época. Esto, por supuesto, sienta precedentes para la escena expandida. Asimismo, en términos de Rancière (2009), se dio un paso contundente para dejar atrás el aprecio de determinadas maneras de hacer bien y de imitar, en este caso, al texto dramático (régimen poético-representativo), con el fin de buscar un nuevo modo de ser sensible de los objetos artísticos (régimen estético). Esta cuestión significó, por otro lado, una transformación no sólo en la organización de los artistas o las piezas teatrales, sino también entre sus promotores y espectadores.

Para la revisión sintética de los proyectos que surgieron en aquellos años en la Ciudad de México y cuyas consecuencias se harían patentes en la segunda mitad del siglo XX en el país, se preparó la siguiente relación con base en Aguilar Zinser (2010a, pp. 129-146) (y, en menor medida, se tomaron también en cuenta otras fuentes que se irán especificando, según sea el caso):

Tabla 15.
Caracterización de los movimientos de renovación teatral en la Ciudad de México

Año	Proyecto	Fundador(es)	Descripción
1925	Teatro del Murciélago (independiente)	Luis Quintanilla (escritor), Francisco Domínguez (violinista)	-Inspirado en el Chauve-Souris de Nikita Balieff (Moscú) -Confluyeron las tradiciones populares mexicanas en un lenguaje “sutil, alusivo” influenciado por el poeta Filippo Tomaso Marinetti y en el que cobró mayor peso la imagen (p. 136) -Participó un grupo multidisciplinario de artistas, con una orquesta de 40 músicos y un elenco formado por el escritor suizo Gaston Dinner, Manuel Horta y la fotógrafa Tina Modotti, todos cercanos a los Estridentistas -Las escenografías fueron diseñadas por el pintor Carlos González, quien fue parte de la renovación escénica mexicana en los siguientes decenios

Continúa tabla en siguiente página

Año	Proyecto	Fundador(es)	Descripción
1928	Teatro de Ulises (independiente)	Antonieta Rivas y los escritores Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen, José y Celestino Gorostiza ⁴¹ (Los Contemporáneos)	-Su sede fue un teatro de cámara ubicado en una casona del centro de la ciudad. Sólo hubo cinco temporadas durante un semestre y asistieron unas 400 personas, entre ellas, “la intelectualidad y la alta sociedad capitalina” (p. 63) -Participaron diversos directores (como Julio Jiménez Rueda), artistas escénicos (como la declamadora Isabela Corona y la cantante Lupe Medina), además de artistas plásticos como Julio Castellanos y Best Maugrar, entre otros -Celestino Gorostiza le llamó “vanguardia” al Teatro de Ulises y Villaurrutia lo clasificó como “experimental”; sin embargo, éste también recibió críticas, entre otras, por ser “europeizante y homosexual” (p. 66) ⁴²
			(Olguín, 2010, pp. 54-70)
1931	Grupo Escolares del Teatro (SEP) *Después Teatro de Orientación	Julio Bracho (director de cine y teatro)	-Inspirado por Copeau y la experiencia del Vieux Colombier (París). -Su primer programa contempló música (primero el <i>Cuarteto de cuerdas núm. 3</i> de Revueltas y luego piezas de Milhaud, Poulenc y Satie) así como la obra <i>La más fuerte</i> de August Strindberg
1933	Grupo de Teatro para los Trabajadores (Escuela de Arte Nocturna para Trabajadores, SEP)		-Montó la obra de teatro de masas: <i>Lázaro río</i> de O’Neil en el Teatro Hidalgo
1932 -1934	Grupo Teatro de Orientación (SEP)	Celestino Gorostiza	-Gorostiza continuó con el proyecto de renovación con aproximaciones a Copeau, Stanislavsky, Piscator y Meyerhold -Hubo cuatro temporadas y montó obras de Sófocles, Shakespeare, Chéjov, Bernard Shaw, Lenormand, Giraudoux, O’Neil, Villaurrutia, Díaz Dufoo, Reyes y del propio Gorostiza -Agustín Lazo, quien participó en los talleres de escenografía impartidos por Charles Dullin en la Vieux Colombier, fue un colaborador cercano

Continúa tabla en la siguiente página

⁴¹ Años después Villaurrutia y Novo “cejaron en su intento vanguardista y se los engulló el proyecto ‘nacional’ de Bellas Artes y, después, la aspiración por un teatro de gran público por el que pagan las pujantes clases medias” (Olguín 2010, p. 68).

⁴² Moncada (2013) señala que las aportaciones del Teatro de Ulises fueron, sobre todo: la formación de nuevos públicos (no masivos), la puesta en marcha de un espacio no convencional (no teatro), una proposición escenográfica distinta y una contrapropuesta nacionalismo de la época abogando por la apertura al mundo.

Año	Proyecto	Fundador(es)	Descripción
1931-1935	Teatro de Ahora (independiente)	Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno	-Tuvo una breve temporada en el Teatro Hidalgo con “obras de crítica política, escritas y dirigidas por ambos” en las que participaron actores profesionales y aficionados” (p. 36) -Aunque la temporada no fue exitosa y recibió críticas por copiar esquemas de las compañías de repertorio, sus textos son de los más antiguos en México que “presentan una intención doctrinaria política o social con pretensiones estéticas”, dado que se inspiraron en Piscator (p. 36) -Sus obras fueron de estilo realista, aunque con elementos no realistas (<i>Tiburón</i> , adaptada del <i>Volpone</i> de Ben Jonson y <i>Los que vuelven</i> de Bustillo Oro, además de <i>Pánuco 137</i> y <i>Emiliano Zapata</i> , de Magdaleno) (Contreras, 2010, pp. 17-39)
1941-1962	Grupo Proa (independiente)		-Aceves estudió en París con Jouvet, Barrault y Villar en 1948; su Grupo Proa era de carácter experimental (SIC, 2019)
1949-1957	Compañía Mexicana de Comedia Teatro Caracol (independiente)	José de Jesús Aceves	-Abierto en 1949 junto con la Compañía Mexicana de Comedia, el Teatro Caracol fue el primer <i>teatro de bolsillo</i> en México
1941-1963	Poliart, Teatro Estudiantil Autónomo (TEA) y Teatro Círculo en El Granero (independiente)	Xavier Rojas	- El Granero fue el primer <i>teatro-arena</i> registrado en México

Por otro lado, la “legión extranjera” —varios de ellos, exiliados de sus países— posibilitó el acercamiento a lo que muchos habían buscado en viajes y libros, es decir, una perspectiva más universal de lo teatral. La participación de este grupo de recién llegados en la renovación de la escena consistió, sobre todo, en formar y trabajar con quienes más tarde serían los directores y actores más importantes del país, impulsando una nueva dirección y actoralidad, a la vez que la idea de la *puesta escena*. Entre aquellos creadores e intelectuales que pasaron por México o que se establecieron en este territorio, suelen destacarse los siguientes:⁴³

⁴³ Además de los ya señalados, hay otros intelectuales y artistas extranjeros ligados a la renovación teatral mexicana, por ejemplo: Earl Sennet, Lew Riley, Dimitrio Sarrás y Louise Rooner (Moncada, 2010a, p. 98); Sergei Einsenstein, André Bretón, Antonin Artaud y Luz Alba (Obregón, 2010, p. 229); y Roomey Brent,

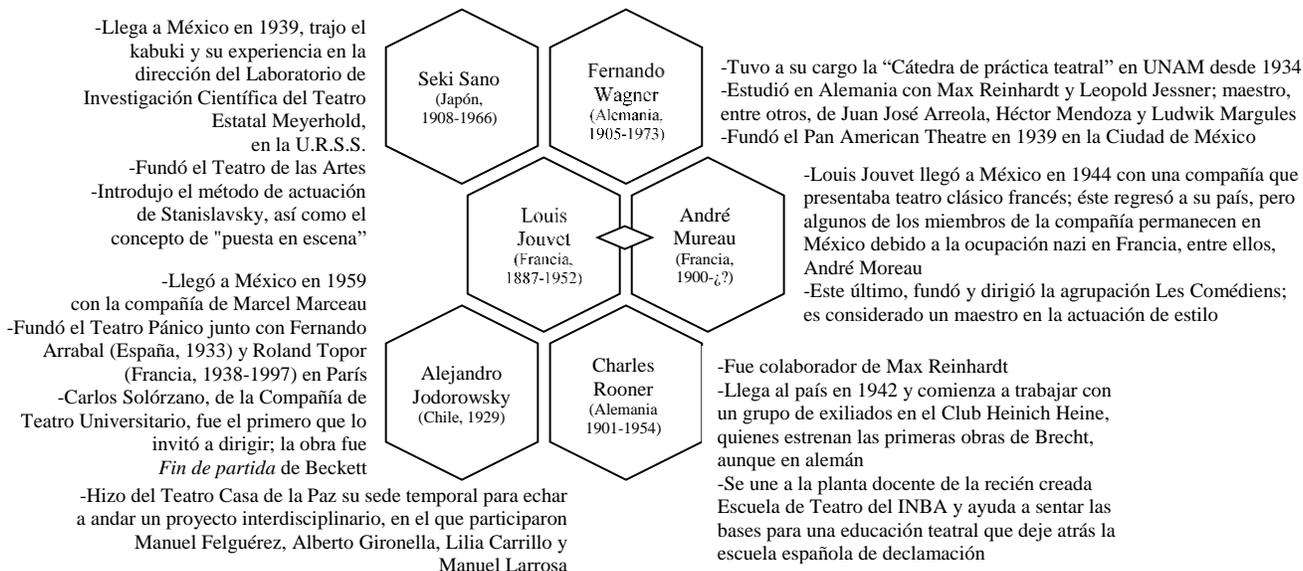


Figura 4. Principales miembros de la "legión extranjera", con base en Aguilar Zinser (2010a, pp. 129-146) y Moncada (2010a, pp. 94-116).

4.2.2.2. La transformación institucional del teatro mexicano

Esta renovación escénica sucedió al tiempo que se daba, en los años 40, la decadencia de las viejas formas de producción vinculadas a la existencia de grandes locales y sus "asfixiantes" gastos provocados, en parte, por la imposición de plantas laborales difíciles de sostener promovidas por la entonces existente Federación Teatral, entre ellas, las de "taquilleros, porteros, acomodadores, apuntadores, traspuntes, músicos, tramoyistas, electricistas y otros empleados que se llevaban el mayor porcentaje de las entradas" (Moncada, 2010a, p. 100). A esto hay que sumarle el éxito del cine y, unos años después, el de la televisión, que aparece en 1950, y que desde entonces competiría con el teatro por los públicos masivos. Así, la apertura en 1949 de los teatros Caracol y Latino, ambos con un aforo menor a los 150 espectadores, promovió cambios en términos organizativos y estéticos para el teatro:

constituyó una alternativa que rápidamente se propagó entre empresarios y directores. Los primeros *teatros de bolsillo* [...] pudieron operar sin el auxilio de la Federación Teatral, puesto que su minúscula dimensión los exentaba del servicio sindical. Muy pronto surgieron por toda la ciudad teatros pequeños que, liberados de gastos y nuevos objetivos estéticos, constituyeron un movimiento de renovación. Entre ellos, tuvieron particular importancia la Casa del Arquitecto, la sala Molière, El Granero [...], La Capilla, el Gante, el Casino de Arte, el Caballito y el Arcos Caracol. Algunas de las

Miguel Flürscheim, William Lindon Clugh, Álvaro Custodio, León Felipe, Max Aub, Antonio Passy, Ofelia Guilmain, Lee Strasberg, Elia Kazan y Harold Clurman (Aguilar Zinser, 2010a, p. 141).

innovaciones que se desprenden de la instauración de dichos inmuebles incluyen la modernización de la técnica actoral y vocal, la modificación del maquillaje, la adecuación de los decorados y mobiliarios, la multiplicación de posibilidades en la disposición del espacio, la desaparición definitiva del apuntador, la prolongación de los periodos de ensayo (entre otras cosas porque ahora estaban obligados a memorizar los textos en su totalidad) y, por tanto, el cambio de concepto de las temporadas, ahora conformadas por puestas en escena y no por repertorios, como lo hacían las viejas compañías. (Moncada, 2010a, pp. 100-101)

Por otro lado, gracias a la fundación del INBA en 1946, se formó una red de dependencias como la Escuela de Arte Teatral, el Departamento de Teatro y el de Teatro Escolar, entre otras. Desde estas instituciones se impulsó al teatro como “vehículo didáctico”, particularmente a las producciones desarrolladas desde Teatro Escolar: por ejemplo, su primer montaje fue *Don Quijote* (1947), visto por más de 50 mil estudiantes y, poco después, vinieron otros como *Astucia* (1948) de Luis G. Inclán, así como *Sueño de una noche de verano* (1948) y *Romeo y Julieta* (1949) de Shakespeare y que, “según datos de la Dirección de Teatro Escolar del INBA, más de 500 mil niños asistieron a las temporadas [...] entre 1942 y 1952. Durante el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), el número creció hasta 560 mil y con Adolfo López Mateos (1958-1964), la cifra superó el millón” (Moncada, 2010a, p. 99).⁴⁴ Esta política, además de elegir bien a los destinatarios, seleccionó adecuadamente a los repartos, entonces conformados por estudiantes y egresados de la Escuela de Arte Teatral, entre ellos, actores —hoy, reconocidos— como Ignacio López Tarso, Carlos Ancira, Héctor Gómez, Pilar Souza y Virginia Gutiérrez (Moncada, 2010a, p. 99). Se trató, en definitiva, de la articulación de un fenómeno amplio que incluyó:

a instituciones que trabajan por el crecimiento del teatro; a comunidades enteras (la universitaria, por ejemplo) que deciden expresarse por medio de la escena; de la renovación absoluta del público; del ensanchamiento de un territorio que antes de esta década —y salvo contadas excepciones— sólo abría sus teatros a las compañías extranjeras o capitalinas; estamos hablando, en conclusión, de la reconfiguración del mapa teatral mexicano a partir de una realidad distinta y promisorio. (Moncada, 2010a, p. 100)

⁴⁴ Como muestra de la calidad y los recursos invertidos en iniciativas como éstas, vale la pena destacar la caracterización que Moncada (2010a) hace de esa primera versión de *Don Quijote*: ésta “fue adaptada por Salvador Novo; tuvo música original de Carlos Chávez, Jesús Bal y Gay y Blas Galindo, que además fue interpretada por la Orquesta Sinfónica del Conservatorio bajo la dirección de Eduardo Hernández Moncada y coreografiada por Guillermina Bravo; y [finalmente] contó con los decorados de Julio Castellanos, Carlos Marichal y Julio Prieto” (p. 99).

Además del INBA, la UNAM tuvo un rol importante y complementario a lo realizado por Bellas Artes, pues mientras ésta última se preocupaba “por la función didáctica del teatro y por el impulso a los nuevos autores”, esta casa de estudios lo promovía “como medio de expresión de sus miles de estudiantes” (Moncada, 2010a, p. 102). Sin duda, en ambos casos, la formación de las jóvenes audiencias parecía estar al centro. En el siguiente apartado se abordará con más detalle el papel que jugó la UNAM —y luego, otras universidades— en el desarrollo teatral del país.

4.2.2.3. El teatro universitario de la UNAM y en los estados

La masificación de la universidad pública en México iniciaría su camino también hacia mediados del siglo XX. A ello habría que sumarle la importancia que tuvo la tercera función sustantiva de estas instituciones: la difusión cultural que, en el caso de la UNAM, fue sumamente destacable, ocurriendo después un fenómeno similar con otras universidades del país. De esta forma, además de la enseñanza del teatro en la UNAM, se consolidó el “teatro universitario” producido desde ahí, ligado a su vez a las experimentaciones teatrales iniciadas en México alrededor de los años 30 e impulsadas por los proyectos ya mencionados y por algunos de los miembros de la “legión extranjera”. Ese teatro universitario consolidó un discurso y unas prácticas propias entre los años 60 y 80 del siglo XX, creando también ciertos vasos comunicantes con el teatro universitario de los diferentes estados. Al respecto, la siguiente es una revisión sintética de los momentos relevantes del teatro en la UNAM:

Tabla 16.
Momentos relevantes del teatro universitario de la UNAM, con base en Aguilar Zinser (2010a, pp. 138-146)

Año	Grupo	Impulsor	Descripción
1935	-	Fernando Wagner	-Hizo los primeros montajes de teatro universitario moderno -Su grupo presentó obras de Nicolás Evreinoff, Paul Morand, John M. Synge y Molière en el Teatro de Orientación (Ortiz Bullé-Goyri, 2015, pp. 17-18)

Continúa tabla en siguiente página

Año	Grupo	Impulsor	Descripción
1936	Grupo de Teatro Universitario	Julio Bracho	<p>-Bracho dirigió un taller de actuación para hacer obras que iniciarían su temporada en Bellas Artes, para luego ir a zonas periféricas de la ciudad y a otros estados, planteándose incluso un edificio teatral y una escuela, pero el proyecto no se concretó pues el rector que invitó a Bracho salió de la UNAM (Luis Chico Goerne)</p> <p>-Sólo hubo un programa en Bellas Artes que incluyó a <i>Las troyanas</i> de Eurípides y <i>Los caciques</i> de Mariano Azuela. Participaron: Isabel Corona y Margarita Michelena (actrices), Elena y Devaki Garro (bailarina y cantante) y, colaboraron Rodolfo Landa, Carlos Riquelme, Tomás Perrín, Carlos López Moctezuma, Salvador Novo, Agustín Lazo, Xavier Villaurrutia y Octavio Paz</p>
1952	Teatro Universitario	Carlos Solórzano	<p>-Los gastos fueron financiados en partes iguales por la UNAM y por un patronato privado encabezado por Beatriz Caso</p> <p>-Ofreció tres o cuatro obras al año, con piezas de Camus, Ionesco y de Ghelderode. Participaron directores como Charles y Luisa Rooner, Gilles Chancrin, Francisco Petrone, Antonio Passy y Alejandro Jodorowsky, con elencos conformados por Maricruz Olivier, Carmen Montejo y Ofelia Guilmáin. Las escenografías estuvieron a cargo de Miguel Covarrubias, Miguel Prieto, Leonora Carrington y Rafael Coronel</p>
1954	Teatro Estudiantil Universitario		-Lo dirigió Héctor Mendoza y participaron estudiantes de las facultades de Arquitectura, Leyes y Filosofía y Letras
1954	Teatro Estudiantil Preparatoriano		-Enrique Ruelas fue su director y colaboró con él Alejandro Luna
1955	Grupo Teatro en Coapa	Raúl Pous Ortiz, Héctor Azar	<p>-Pous Ortiz, director de la preparatoria 5 de la UNAM (ubicada al sur de la Ciudad de México en la ex Hacienda de Coapa) fue su promotor; su director artístico fue Héctor Azar, quien entonces era profesor de literatura del plantel</p> <p>-Su propuesta consistió en “seductoras escenificaciones de textos clásicos del teatro y de la poesía española, en forma de <i>collage</i>” (p. 142)</p>
1956	Poesía en Voz Alta	Juan José Arreola, Octavio Paz, Juan Soriano, Leonora Carrington, Héctor Mendoza, entre otros	<p>-Poesía en Voz Alta fue un proyecto emblemático de la renovación de la puesta en escena mexicana, aunque sólo tuvo ocho temporadas, la primera en el Teatro El Caballito</p> <p>-Al proyecto se le acusó de “esnob, caro, irreverente y antipopular” y, por esas presiones, la UNAM recortó el presupuesto hacia el tercer programa; para el quinto, el empresario León Davidoff lo financió</p> <p>-Poesía en Voz Alta “fue puntilloso respecto al texto” y, en lo referente a la escena “se dio un salto hacia una colaboración interdisciplinaria de música, dirección de escena, texto con movimiento corporal, en el ejercicio de una audaz aproximación al juego, asimilación de los recursos del <i>music hall</i> y del teatro europeo en boga. Participaron jóvenes que carecían de una técnica, pero que ofrecieron frescura y disposición al riesgo” (p. 135)</p>

Por otro lado, en los años 60, Ludwik Margules (un polaco llegado a México en 1956), Luis de Tavira, Julio Castillo y Abraham Oceransky, fueron algunos de los directores de escena que comenzaron a destacarse en el teatro universitario. En esa década sucedieron también varios acontecimientos relevantes para el teatro de la UNAM, por ejemplo: en 1963 se fundó el primer Centro Universitario de Teatro (CUT) y, en 1964, la Compañía de Teatro de la Universidad ganó el primer lugar en los premios del Festival de Teatros Universitarios de Francia con la pieza de *Divinas palabras* de Ramón del Valle-Inclán y dirigida por Juan Ibáñez; asimismo, en la Olimpiada Cultural que se realizó en el marco de los Juegos Olímpicos de 1968, Grotowsky presentó *El príncipe constante* marcando “nuevas rutas de experimentación en la enseñanza de los actores y de su manejo en la puesta en escena con el llamado ‘trance’” (Aguilar Zinser, 2010a, pp. 144, 146). Desde luego, sobra decir que estas exploraciones estéticas anteceden, en cierta medida, a algunos de los procedimientos y tópicos del teatro expandido en México.

Por otro lado, mucho de lo ya señalado ocurrió durante la administración del entonces titular del Departamento de Teatro de la UNAM (1954-1973): Héctor Azar, quien ya era entonces un importante dramaturgo y director. En 1973, sin embargo, Azar se vio forzado a dejar su cargo en la UNAM dado que, unos años antes —en 1965— había sido nombrado también jefe del Departamento de Teatro del INBA, cargo que ocupó sin renunciar al que ya tenía en la universidad y que, “en los hechos [era] la segunda institución cultural del país”, por lo que Azar fue bautizado como el “Zar del teatro” (Moncada, 2010, p. 115). El conflicto que enfrentó lo llevó no sólo a dejar su cargo universitario, sino también el del INBA.⁴⁵ Héctor Mendoza —ya también un consolidado dramaturgo, director y profesor de actuación— asumió el encargo, dándole un nuevo impulso al teatro universitario de la UNAM. Cuando Mendoza llegó, promovió temporadas al lado de los que, junto con él, serían los directores mexicanos más destacados de las siguientes décadas: Ludwik Margules, Luis de Tavira y Juan José Gurrola, “con una respuesta extraordinariamente positiva del público”, además de que transformó el Centro Universitario de Teatro (CUT) “en un centro intensivo y riguroso de formación actoral” (Aguilar Zinser, 2010a, p. 146). A propósito del CUT,

⁴⁵ El Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA) —del que se abundará más adelante— surgió a inicios de febrero de 1973 a raíz del conflicto que se produjo entre el grupo universitario que conformaba el electo de la obra *Fantoche* y Héctor Azar; fue este conflicto el que llevó a este director y funcionario a su renuncia (López, 2012, p. 9).

Mendoza lo orientó a los estudiantes en vez de dirigir la oferta al público externo, formando actores y directores a través de talleres equivalentes a diplomados que complementaban los cursos teóricos que los alumnos recibían en sus estudios formales (López, 2012, 33-36).

Pese al desarrollo descrito, la llamada época de oro del teatro universitario de la UNAM llegó a su fin hacia mediados de los años 80:

debido a la práctica perversa mexicana que se llama rotar el poder: los propios directores de escena se relevaban en los puestos administrativos, desde la dirección de Teatro de la Universidad hasta la dirección de la propia escuela y, por supuesto, cada uno intentaba borrar la huella del funcionario anterior. [...] Por otra parte, la crisis de 1982 y la hasta ahora imparable pérdida de civilidad en la Ciudad de México, hicieron la vida teatral más difícil: reducción de presupuestos, inseguridad nocturna en las calles y desinterés de algunos profesores [que] se unieron a la ‘constante renovación de criterios y puntos de vista en lo que respecta a la formación del actor’ de otros maestros [Ceballos, 1987, p. 43] para sacar esta iniciativa de formación al ámbito de las escuelas privadas. En menos de una década (de 1987 a 1995) quedaría consumada la diáspora de los grandes maestros del CUT hacia las instituciones privadas [basada, explica Ortiz, en la inconformidad institucional, pero también en el culto a la personalidad de los directores]. (Ortiz, 2010, pp. 306-307)

En los estados, la labor de las universidades públicas fue igualmente relevante para su renovación teatral. Hacia los años 50, este quehacer universitario abrevó de los esfuerzos de varios jóvenes que para entonces ya desafiaban al “teatro parroquial y decimonónico que se permitían las familias decentes [...] en Puebla, Monterrey, Morelia, Guadalajara, Querétaro, Chihuahua y Xalapa, entre otras capitales”; de esta forma, gente como Ignacio Ibarra (Puebla), Lola Bravo (Monterrey), José Manuel Álvarez (Morelia), Diego Figueroa (Guadalajara), Hugo Gutiérrez Vega (Querétaro), Fernando Saavedra (Chihuahua) y Dagoberto Guillaumin (Xalapa) abrieron “el clóset del teatro del siglo XX e impartieron las nuevas técnicas de actuación que aprendieron algunos de ellos con Seki Sano en la Ciudad de México” (de Ita, 2010, p. 212). Al respecto, aunque la historia del teatro regional moderno y contemporáneo mexicano “aún está por escribirse”, según de Ita (2010), es posible afirmar que las universidades públicas jugaron “un papel central” en el cambio de paradigmas teatrales (p. 224) y, como ejemplo, este autor ofrece algunos datos respecto a las aportaciones de estas instituciones en ciudades como Monterrey, Puebla y Xalapa.⁴⁶

⁴⁶ Como se ve en el Capítulo 5, la Universidad de Guadalajara también impulsó la renovación teatral de Jalisco, aunque esto ocurrió sobre todo en la década de los años 60.

Tabla 17.

Labor de tres universidades en la renovación teatral de los estados, con base en de Ita (2010, pp. 212-213)

Universidad	Descripción
Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) 1948	-Acogió el teatro experimental del que surgieron actores y directores como Rubén González y Julián Guajardo, así como los directores del cambio generacional, entre otros, Luis Martín, Sergio García y Rogelio Villarreal
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) Mediados del siglo XX	-Abrió el Teatro Universitario que, bajo la tutela de Ignacio Ibarra, propició que surgieran directores de teatro moderno como Miko Villa, actores y profesores como Manuel Raygadas, Olga Ibáñez, Alejandra Mora y dramaturgos como Juan Tovar
Universidad Veracruzana (UV) 1953	-El teatro de arte hecho fuera de la Ciudad de México, así como la formación teatral tienen a un importante referente en esta universidad -En 1953 se fundó la Compañía Titular de Teatro y, en 1963, la comenzó a dirigir el español Manuel Montoro

4.2.2.4. Formación teatral a nivel profesional

Para que el teatro se convirtiera en una disciplina académica, antes tuvo que ser considerado un arte distinto al de la literatura dramática (Alcántara, 2015, p. 27) y, como se explicó en el apartado teórico, esto aconteció a principios del siglo pasado. Esto es consistente con la llegada del teatro a las universidades en México, cuyos orígenes se sitúan en la UNAM, en los años 30.⁴⁷ En esta casa de estudios, como se adelantó antes, Fernando Wagner inauguró en 1934 la cátedra de práctica teatral y por, los mismos años, Usigli se hizo cargo de la cátedra de composición dramática en la entonces Facultad de Filosofía y Bellas Artes; ambos sentaron así “las bases para la enseñanza de sus materias en nuestro país”, abriendo a la vez “dos caminos que en las siguientes generaciones llegaron a distancias extremas en la rivalidad entre la dramaturgia y la dirección de escena” (Aguilar Zinser, 2010a, p. 140).⁴⁸

⁴⁷ En Estados Unidos, señala Alcántara (2015), “se fundó el primer centro de estudios teatrales, o Theatre Studies, en 1914 con el propósito de entrenar a los estudiantes en composición dramática y en la producción escénica, debido al auge comercial que representaban el teatro y el cine naciente [...]. Poco más tarde, en Inglaterra, [...] se adopta el modelo norteamericano. En estas primeras escuelas se reconoció la “escisión entre el teatro como literatura dramática y como arte escénico” y, dicha “disgregación del teatro, aparece también en la primera escuela de posgrado en Artes Escénicas que se funda en la Universidad de Yale en 1926”, que es donde estudiaron Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia unos años después (p. 34).

⁴⁸ Ortiz Bullé-Goyri (2015), con base en Méndez, menciona que hay otro antecedente sobre el origen del teatro universitario moderno en México que se remonta a 1921, donde supuestamente en el teatro Principal de la Ciudad de México se presentó una obra de Ramón del Valle Inclán montada por estudiantes de una “llamada Escuela Nacional de Arte Teatral, fundada cuatro años antes en la Universidad Nacional, la cual fue dirigida por [...] Julio Jiménez Rueda”, de la que no se conocen, por otro lado, mayores detalles (p. 83).

Con estos antecedentes, tiempo después se fundó en la UNAM la que sería la carrera más antigua relacionada con el teatro en México: la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (1959), aunque todavía anclada al fundamento literario; por ese motivo, y luego de presionar por abrir espacios para la práctica teatral, en 1976 se inauguró una Licenciatura en Teatro y Actuación. Poco después, la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA —creada en 1946— pasó también a tener una licenciatura. El modelo que entonces organizó a ésta y otras ofertas educativas en las diferentes universidades del país fue el del “código ‘racional’ y las poéticas de la perfección”, que consistía en formar a los actores para la inserción laboral y social basándose en la aplicación de conocimientos científicos —particularmente de la psicología—, además de orientarlos hacia una nueva poética que ya no se fundamentaba en la tradición dramática sino en la visión de los grandes maestros de la escena o directores, llevándolos a comprender su práctica “desde la ideología, el conocimiento científico y la racionalización de los procesos”, de ahí la búsqueda de un dominio perfecto (Fediuk, 2015, pp. 62-63).

Aunque otras escuelas de actuación como las de Copeau y de Brecht influyeron en México —particularmente en el teatro vanguardista—, fue el sistema de actuación de Stanislavsky el que adquirió especial legitimidad hacia mediados del siglo XX, precisamente en el momento en que las artes ingresaron a la educación superior, lo que de cierto modo relegó a las exploraciones teatrales vanguardistas. Lo anterior ocurrió debido a que:

[...] sin dejar atrás al naturalismo, Stanislavski creó su sistema para la formación y el trabajo del actor con base en la psicología de los sentimientos de Theodule Ribot (1900). Asentó una poética del actor llamada realismo psicológico, concordante con la epistemología positivista. La creación del personaje obedecía el proceso analítico-deductivo. El campo de ensayo y aplicación del sistema era su Teatro de Arte de Moscú, más tarde institución del Estado. (Fediuk, 2015, p. 62)

Pese a lo anterior, el teatro mexicano no logró consolidar momentos de continuidad entre estéticas y oficios, incluido el de actor, entre otras razones:

debido a la división tajante entre teatro comercial con recursos privados y teatro de arte subvencionado por el Estado; así como por la oscilación en las capacidades económicas e intelectuales de la clase media ilustrada —el espectador promedio para el teatro de arte. Esta inestabilidad, para el tema de la actuación, redundó en algunos síntomas específicos y constantes a lo largo del último siglo: primero, la imposible creación de diversas y estables compañías independientes en las que se pueda fermentar, poner a prueba y madurar un método de actuación; segundo, una inestabilidad también en los programas de estudio de las escuelas de teatro, siempre

consagradas en principio a la actuación; tercero, la falta de atrevimiento por generar un corpus teórico medianamente serio en la mayoría de quienes se han interesado en la formación y el desarrollo actoral, y, finalmente, el apego a la línea de interpretación del texto dramático por parte del teatro mexicano oficial (el más frecuentemente subvencionado, pues), lo que ha dejado casi inexplorado el territorio de la performatividad pura. (Ortiz, 2010, pp. 295-296)⁴⁹

Sin embargo, aun cuando esta fragmentación persiste e, incluso, se ha profundizado en el presente, sí existen algunos modelos que han orientado el oficio teatral que ha tenido mayor continuidad formativa en el país: el del actor.

Tabla 18.

Modelos que han orientado la actuación en México, con base en Ortiz (2010, pp. 295-315)

Modelos	Características
Actuación premoderna	<ul style="list-style-type: none"> -Actuación intensa y melodramática -Fuerte jerarquización entre los actores -Pocos ensayos, dependencia del apuntador -No había <i>interpretación</i> del texto, sino <i>lectura</i> del mismo -Este tipo de actuación se refugió en la televisión mexicana
Teatro de Orientación	<ul style="list-style-type: none"> -Actoralidad anómala, parca y discreta -La idea acerca del texto se puso en diálogo con otros elementos escénicos -Las jerarquías actorales estaban suprimidas
Escuela de Arte Teatral (EAT)	<ul style="list-style-type: none"> -Pretendió fundar <i>la</i> Escuela Mexicana de Teatro -Se creó para formar actores -Sirvió como modelo para escuelas similares
Seki Sano	<ul style="list-style-type: none"> -Maestro de importantes figuras del teatro, cine y televisión -Integró a Stanislavski y Meyerhold con una fuerte disciplina ligada a investigación textual y entrenamiento del actor
Poesía en Voz Alta	<ul style="list-style-type: none"> -Se dio una división tajante entre escritura dramática y escénica -La escena se vio contaminada por otras disciplinas (plástica, música) -Los actores tuvieron libertad lúdica para desarrollar su singularidad
Alejandro Jodorowsky	<ul style="list-style-type: none"> -Promovió entre sus actores la improvisación (o “misticismo lúdico-creativo”)
Teatro Universitario	<ul style="list-style-type: none"> -Consolidó el teatro de director en México -Se reestructuró el CUT para fortalecer la formación de actores -Se formó un eficaz esquema de trabajo con otras instituciones

⁴⁹ Ortiz (2010) entiende a la performatividad “como el uso autónomo de las capacidades del propio teatro, más allá del planteamiento de un discurso lingüístico; tal como, por ejemplo, han hecho la pintura abstracta o la música atonal. Las áreas olvidadas por el teatro oficial mexicano y su actoralidad, abarcan desde el teatro físico hasta el teatro de objetos, por ejemplo” (p. 296).

Sobre lo anterior, también hay que señalar que, pese a que sí se han suscitado múltiples exploraciones estético-políticas en la actuación, de algún modo han sido los modelos hoy ya considerados como “convencionales” (por ejemplo, los de la ENAT o el de Seki Kano e, incluso, el de la actuación premoderna luego trasladada a la televisión mexicana) los que se estima que tienen mayor presencia en el imaginario de lo teatral, no sólo entre quienes se forman como directores o actores, sino también entre los gestores culturales dedicados a las artes escénicas (institucionales o privados) y los espectadores, dificultando así la formación del gusto para el teatro contemporáneo. Más tarde se retomará este hilo, sobre todo, en lo relativo al consumo teatral en el país.

4.2.2.5. ¿Teatro nacionalista u oficialista?

El ambiente de renovación teatral influyó en lo que Moncada (2010a) denomina como “milagro mexicano *teatral*” empatándolo claramente con el “milagro mexicano” localizado entre 1940 y 1965. Según este autor, en ese periodo surgieron nuevos dramaturgos (entre muchos otros, Emilio Carballido, Federico S. Inclán, Olga Harmony, Carlos Ancira, Sergio Magaña, Marcela del Río, Héctor Azar, Hugo Argüelles, Héctor Mendoza y Maruxa Vilalta), autores con trayectoria en otros géneros literarios que se sumaron a este momento teatral (por ejemplo, Rafael Solana, Ignacio Retes, José Revueltas y Salvador Novo), así como dramaturgos que tuvieron un segundo aire (como María Luisa Algarra y Celestino Gorostiza). Entre ellos, sin embargo, se suscitó una ruptura que dio lugar a la emancipación de los directores de escena en México; esto es, se generó una confrontación entre los “escritores de escritorio” (por ejemplo, Carballido y Magaña) y los “escritores-directores” (como Azar y Mendoza) cuestión que, a la larga, llevó a los primeros a refugiarse en el cobijo institucional alejándose del teatro experimental universitario (Moncada, 2010a, p. 105).

Un hito de este periodo en la historia teatral mexicana fue, según González-Mello (2010), el estreno en Bellas Artes de la obra *El gesticulador* del dramaturgo Rodolfo Usigli, en el año de 1947.⁵⁰ Para muchos, éste fue “el nacimiento de un teatro auténticamente nacional —un teatro mexicano capaz de producir obras de gran envergadura” (p. 71). La obra se publicó diez años antes de su estreno, pero nadie creía que una pieza “que ponía en

⁵⁰ Pese a su talante crítico, como ya se verá más adelante, Usigli terminó jugando un papel importante en la burocracia teatral, entre otros, del gobierno del presidente Luis Echeverría (1970-1976).

evidencia la manipulación de los héroes revolucionarios por parte del gobierno recibiera autorización para ser representada”; no obstante, el entonces actor y jefe de Teatro del INBA, Alfredo Gómez de la Vega, la programó, aunque le costó el puesto y la temporada se redujo de tres a dos semanas por orden presidencial (pp. 71-72). La crítica a la corrupción de los políticos mexicanos fue abierta en *Los gesticuladores*, y como además ofrecía se cuestionó a la mitología nacional, la obra tuvo una gran repercusión: se trató del primer “drama nacional [...] un poco antimexicano”, influyendo fuertemente en los dramaturgos de la segunda mitad del siglo XX (pp. 81-90).

Otro hito de esta época, pero en términos de infraestructura y oferta teatral —que se suma a lo acontecido en los años 40 con el INBA y la UNAM—, fue la aparición de la red de teatros del IMSS, hoy venida a menos. Al respecto, Benito Coquet, entonces responsable de este instituto durante el sexenio de López Mateos (1958-1964), tuvo “una visión integral en cuanto a seguridad social se refiere. Así, junto a las clínicas y los hospitales, los multifamiliares [...], las guarderías y campos deportivos, [...] consideró el arte teatral como un disfrute importante del tiempo libre” (Harmony, 2010, p. 117). Se trata, sin duda, de la cúspide del teatro concebido como bien de mérito. De esta forma, el IMSS generó una red nacional de 38 teatros cubiertos y 36 al aire libre, con escenarios dotados de discos giratorios diseñados por Julio Prieto y un repertorio de clásicos griegos, contemporáneos y autores mexicanos, dirigidos por José Solé e Ignacio Retes (Aguilar Zinser, 2010a, p. 143). El proyecto buscó formar públicos, particularmente en la Ciudad de México, ya que “se pensó en escenificaciones suntuosas de obras que fueran muy atractivas y seductoras para el espectador medio, alejándose en todo sentido de la experimentación” y, aunque estaba previsto que estas producciones fueran a los otros estados, esto no ocurrió (Harmony, 2010, pp. 117-118).

En esos años, como ya se señaló, acontecieron transformaciones favorables para el teatro nacional; no obstante, se trataba de un “cambio controlado desde el poder, acotado en sus alcances”, haciéndolo característico de sus tiempos (Moncada, 2010, p. 102). El declive de este *milagro* se da en el sexenio del presidente Díaz Ordaz (1964-1970), como resultado de los excesos del poder y que, en el ámbito teatral, la crisis se detona por el ya mencionado doble cargo de Azar en la UNAM y el INBA. El problema fue que la política teatral que se diseñó desde el Estado ignoraba a las otras manifestaciones que no surgían “del propio teatro

oficial”, por lo que algunos grupos consideraban que éste estaba pervirtiéndose al no haber “contrapesos, alternativas ni disidencia posible” (Moncada, 2010a, p. 115). Esta confrontación animó lo que vendría, convergiendo con las búsquedas de diferentes movimientos sociales de finales de los años 60 y que pugnaban por el modelo de la política cultural de la participación democrática.

4.2.3. Del “milagro mexicano *teatral*” al teatro disidente

En México hubo una articulación entre los subsistemas de los discursos teatrales que Villegas (2011) denomina como “de la nueva revolución” y “de los grupos étnicos en la modernidad”, situados en la segunda mitad del siglo XX. Su antecedente fue el agotamiento del “milagro mexicano *teatral*” y, en general, el resquebrajamiento del régimen posrevolucionario. Sobre esto último, si bien en México no hubo una dictadura impuesta por la vía golpista, los gobiernos priístas ejercieron una férrea represión a quienes tenían intereses distintos a los suyos, de ahí que fueran cada vez más frecuentes y numerosas las manifestaciones en su contra. La “degradación del sistema” llegó a su clímax entre los años 1968 y 1971 por la represión a los movimientos estudiantiles a través de la llamada “guerra sucia”, en donde las medidas populistas sirvieron “para intentar la aceptación social [así] como para justificar el exterminio individual o grupal mediante el encarcelamiento o desaparición de líderes sociales; y la furiosa persecución y exterminio de los grupos guerrilleros” (López, 2012, pp. 13-14).

En lo que respecta al campo teatral mexicano, el malestar también fue palpable, ya que si bien la producción teatral artística era sostenida en buena medida por el Estado y sus instituciones (INBA, UNAM, IMSS, principalmente), por ejemplo, en la Ciudad de México, la oferta creció tanto que no había teatros suficientes, además de una administración deficiente de los que ya existían, sumada a una escasa participación de los públicos (López, 2012, p. 18). Como ya se adelantaba, la gestión de Azar frente a las direcciones de teatro en la UNAM y el INBA fueron sintomáticas de la crisis y es que, a pesar de que durante su gestión se consolidaron las bases del teatro público (por ejemplo, a través de la creación de la Compañía Nacional de Teatro, así como de diversos festivales y circuitos), también le “cerró las puertas a grupos estudiantiles que [...] querían acceder a recursos para profesionalizarse, siendo que él privilegiaba sólo las experiencias escénicas cercanas a sus

afectos” (Moncada, 2010b).⁵¹ La salida de Azar marca “el inicio del teatro político en nuestro país, teatro de protesta y activismo que se convertirá en una de las vertientes predominantes de la década, aunque difícilmente [es] la que más [...] [ha] trascendido en términos estéticos” (Moncada, 2010b), un teatro equivalente, como ya se decía, al de “la nueva revolución” y “de los grupos étnicos de la modernidad” —sobre todo, mediatizados— de Villegas (2011). Así, de esta efervescencia social surgieron variados proyectos teatrales, algunos disidentes, otros de tipo independiente y, unos más, promovidos por el propio Estado. Pese a la poca documentación que existe de todos ellos —apuntado tanto por Moncada como por López— hay ciertos registros que ilustran algunas de sus características. Al respecto, para Moncada (2010b), este teatro político tuvo una lograda manifestación en las Tandas de Tlancualejo de Ignacio Merino Lanzilotti, quien hizo “una mezcla de técnicas brechtianas con las del teatro popular —las de las tandas— para hacer un fresco lúdico y corrosivo de la historia de México hasta esos días”; asimismo, este autor destaca la pieza dramaturgica de *El extensionista*, de Felipe Santander, como una de las obras más importantes del periodo e incluso del teatro mexicano. Pese a lo anterior, este “teatro político no dejó demasiadas huellas [...], y acaso sólo queden sus pintorescos nombres: Teatro del Tecolote, Matlatzincas, Zumbón, Zero, Zopilote, Fantoche, Torquemada, el Llanero Solitito, y un largo etcétera” (Moncada, 2010b).

⁵¹ El conflicto con Azar consistió en lo siguiente: aprovechando la visita en México del director argentino-venezolano Carlos Giménez, la entonces dramaturga y directora del Departamento de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Luisa Josefina Hernández, lo invitó a realizar un montaje con un grupo de estudiantes de esta institución. La obra titulada *Fantoche* —versión mexicana de *Canto del fantoche lusitano* de Peter Weiss, hecha por Jacobo Muñoz—, se estrenó en medio polémicas en el Foro Isabelino de la universidad a inicios de 1973. Las peleas comenzaron meses antes porque inicialmente Azar rechazó que el grupo se presentara en dicho foro, y cuando por fin se autorizó su uso, también se le notificó que tendría que pagar los sueldos y gastos de tramoya y taquilla, lo que ya no resultaba sostenible porque los participantes ya habían financiado con sus propios recursos otros aspectos del montaje. Luego de la primera presentación, el grupo de actores de la obra —todos pertenecientes al Taller de Actuación que dirigía Aimmé Wagner para el departamento ya señalado— cancelaron la siguiente función e hicieron una convocatoria pública que tuvo gran apoyo por parte de los alumnos de ese departamento, así como de artistas y activistas organizados. Esto llevó al grupo —ya entonces llamado Fantoche— a tomar definitivamente el Foro Isabelino donde siguieron dando funciones, pero gratuitas. Pese a que Azar intentó renegociar con ellos ofreciéndoles que los gastos de tramoya y taquilla entrarían al presupuesto de Teatro de la UNAM, además de prometerles las ganancias de la venta de boletos, el grupo le respondió con un pliego petitorio firmado por toda la comunidad del Departamento de Arte Dramático solicitando mejores condiciones para su profesionalización. Para iniciar las conversaciones con las autoridades, fueron elegidos representantes de dicha comunidad —tanto alumnos como profesores, entre otros, la propia Wagner y Héctor Mendoza. Además de que no se logró llegar a un acuerdo con Azar —llevándolo a su salida—, hubo también problemas al interior del grupo, lo que provocó una primera escisión entre ellos. Los que se quedaron formaron CLETA-UNAM (López, 2012, pp. 35-44).

Por su parte, López (2012) documenta cuatro proyectos —todos creados en la Ciudad de México— que, a su juicio, intentaron dar respuesta al contexto antes descrito, sosteniendo “diversos grados de interacción con las instancias gubernamentales y universitarias” (p. 19):

Tabla 19.

Proyectos de teatro alternativo en México durante los años 70, con base en López (2012, pp. 19-44)

Proyecto	Descripción
Teatro de la Compañía Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO) de Orientación Campesina ⁵² Alcance nacional, 1971-1978	-Promovido por Jorge de la Vega y dirigido por el poeta Eraclio Zepeda -Se orientó a los campesinos sobre temas agrarios, de salud, deporte y alimentación -Colaboraron brigadistas de la Escuela Teatral del INBA, así como estudiantes de la Academia de Teatro Andrés Soler -Cada brigada, conformada por seis actores, viajaba a un determinado centro de capacitación de CONASUPO. Llegó a haber 30 grupos teatrales en el sureste mexicano, en cinco lenguas indígenas distintas ⁵³
Teatro Popular de México Ciudad de México, 1973	-Se conformó un patronato en el que colaboraron diversas instancias públicas, privadas y sociales; también tuvo el apoyo del entonces presidente, Luis Echeverría. El patronato contó con un comité presidido por Carlos Bracho y, como jefe de repertorio, estuvo Rodolfo Usigli, con controvertida gestión -Se subsidió el costo de los boletos en varios teatros de la ciudad
Movimiento de Teatro Independiente Ciudad de México, 1973	-Alrededor de 80 creadores de la Ciudad de México se quejó por la mala gestión de la Unidad Artística y Cultural del Bosque del INBA (hoy Centro Cultural del Bosque) -El grupo se organizó por medio de un consejo que terminó administrando el espacio, quedando como presidencia la directora escénica, Nancy Cárdenas
Centro de Libre Experimentación Teatral y Artística (CLETA) Ciudad de México, 1973-1982	-Surge a raíz del conflicto entre Fantoche y Héctor Azar, en la UNAM -CLETA, marcado por las pugnas internas, tuvo tres momentos: como movimiento estudiantil universitario con reivindicaciones académicas (CLETA-UNAM); como movimiento artístico contracultural y marginal; y como movimiento artístico-político independiente relacionado con sectores populares y grupos obreros. En 1982, el grupo se transforma en OPC-CLETA

Ahora, respecto de los “directores-dictadores” de entonces (por ejemplo, Margules o de Tavira), éstos realmente no se preocuparon por retratar el momento político en un intento

⁵² Una experiencia de los años 20 que resulta un antecedente del teatro para indígenas y campesinos, fue la instrumentada por el Estado para promover la educación e integración de estos sectores al proyecto nacional; al respecto, Villegas (2011) señala que, en 1921, José Vasconcelos impulsó las Misiones Culturales de la SEP, en las que un grupo de maestros que se integraban a las comunidades indígenas para educarlos y hacer proselitismo dentro de “la nueva ideología socialista y transmitir conocimientos prácticos de historia, enfermería, medicina, agricultura, técnicas agrícolas, etc.” (pp. 137-138).

⁵³ Al concluir el programa se le sustituyó con Arte Escénico Popular, pero desde la Dirección de Culturas Populares. Durante el sexenio de López Portillo se amplía su abordaje (López, 2012, pp. 22-27) y, de esta iniciativa surgió también el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Oxotlán, Tabasco, dirigido por María Alicia Martínez Medrano (Moncada, 2010b).

por “marcar distancia y no confundirse con los ‘marginales’ del teatro independiente”; por otro lado, los dramaturgos de la época (por ejemplo, Carballido, Argüelles, Vilalta u Olmos) tampoco se interesaron en los temas de actualidad, excepto Vicente Leñero, quien no rehuyó a “la inmediatez de los sucesos, con una estructura dramática brillante y un cuestionamiento moral al sistema”, convirtiéndose así en una especie de “padre espiritual” de los afiliados en los años ochenta a la llamada “Nueva Dramaturgia” (entre otros, Óscar Liera, Jesús González Dávila, Juan Tovar y Víctor Hugo Rascón Banda), quienes sí recogieron las preocupaciones ideológicas y artísticas de los grupos independientes, aunque sin alcanzar a “formalizar en una auténtica estética revolucionaria” (Moncada, 2010b).

En estos años se agudiza también, como ya se señaló, lo que Jiménez (2000) denomina “el retiro de los públicos” y que, no sólo aconteció en México, sino a nivel global. Al respecto, esta retracción de los espectadores provocó varios reajustes en la oferta, entre otros, el “cierre prematuro de temporadas, la transformación de espacios antes dedicados al teatro para ser usados en otras actividades, incluidos estacionamientos, cines, cantinas, etc.; pérdidas económicas, y consiguientemente, una gran preocupación entre productores, directores, actores, escenógrafos, técnicos y promotores” (p. 57). Entre los factores que esta autora destaca de la crisis (además de los más obvios, aunque no por ello menos relevantes, como la pérdida del poder adquisitivo, un menor tiempo libre, largos traslados en la urbe, inseguridad nocturna, ofertas culturales sustitutorias ligadas al entretenimiento en los hogares o, por el contrario, a la asistencia a centros comerciales, cines o fútbol, entre otros), hay dos por demás interesantes: por un lado, el de los posibles efectos de vivir en metrópolis que se habían convertido en “ciudades espectáculo” o “ciudades drama” y que pudieron llevar a los ciudadanos a un embotamiento que los hizo rechazar ofertas desestabilizadoras como las del teatro artístico y preferir, en todo caso, las de corte más comercial; y, por otro, el de las escasas acciones de formación o creación de públicos, particularmente desde los productores teatrales, y que más que apuntar a un mejor diseño de las acciones de comunicación y mercadotecnia —cuestiones que, desde luego, son muy importantes—, tenía que ver con volver a hacer de los espectadores un constitutivo del hecho teatral (pp. 93-95, 293). Estos dos factores señalados por Jiménez estuvieron en el centro de las preocupaciones de un cierto tipo de teatro —entre otros, el de la escena expandida— que irrumpe, precisamente, en la vorágine de las últimas décadas del siglo XX y los inicios del XXI.

4.2.4. Archipiélago del teatro contemporáneo mexicano

Olguín (2010) señala que “el archipiélago teatral mexicano ofrece poéticas disímbolas, voces en contrapunto y fragmentación”, además de que en la actualidad “conviven cuatro generaciones [de teatreros] en activo” (pp. 9, 15). Esta pluralidad teatral, que sin duda es huella de sus condiciones de producción y reconocimiento, inició entre los años 80 y 90 del siglo anterior, cuando se dio la transición al subsistema de los discursos teatrales y teatralidades de la “posmodernidad y la globalización” (Villegas, 2011). Para Rancière es aquí donde se da la inflexión del giro ético al interior del régimen estético. De este modo, en las décadas ya señaladas, se construye este mosaico complejo que es también resultado de la irrupción del actual modelo de política cultural de corte neoliberal en México, esto en el correlato amplio de la modernidad tardía. A continuación, un breve repaso que evidencia estas emergencias en el decenio de los 80:

Tabla 20.

Acontecimientos teatrales en la década de 1980, con base en Aguilar Zinser (2010b, pp. 263-265)

Año	Descripción
1980 - 1990	Teatro experimental universitario Proyectos independientes de los principales impulsores del teatro en la UNAM: -Centro de Experimentación Teatral (CET) (1985-1990) de Luis de Tavira -Núcleo de Estudios Teatrales (NET) (1987) de Héctor Mendoza y Julio Castillo -Foro de Teatro Contemporáneo de (1991-2005) Ludwik Margules
	Antropología teatral -Eugenio Barba hace una gira por México y América Latina de gran resonancia
	Teatro campesino-indígena y comunitario -El Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Martínez Medrano presenta <i>Bodas de sangre</i> en el Bosque de Chapultepec y otros países con gran éxito (mediados de los años 80) -Surge el Grupo Teatral Tehuantepec (1986) de Marco Petríz
	Pantomima y expresión corporal -Se organiza la I Muestra de Pantomima y Expresión Corporal (1981), en donde se presentan grupos como Sombras Blancas y Acto Latino -Surge la Peña de los Mimos de Rafael Pimentel con sede en la Carpa Geodésica
	Investigaciones etnodramáticas -Se funda en la UNAM el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas (1981) con Gabriel Weiss, Nicolás Núñez y Óscar Zorrilla
	Jesusa Rodríguez - Funda el teatro-cabaret El Hábito (1990) -Alcanza gran notoriedad como directora de escena
	Centro Cultural Helénico - El CONACULTA lo funda en 1990 -Otto Minera, su primer director, lo abre a los jóvenes teatreros en los 90

En esta transición de subsistemas teatrales se da también un ambiente actoral al que Ortiz (2010) describe como de “confusión babélica”, por un lado, por la profusión de la oferta formativa que ya para este momento no se restringe a la universidad pública y, por otro, por la convivencia que se dio entre la vieja guardia (considerada ya entonces como formalista) y los nuevos profesionales de esas otras escuelas, de tal suerte que “sin estilo de conjunto o espíritu de articulación, sobreviene una mescolanza de interpretaciones de los maestros que da como resultado una miríada de sistemas en cada puesta en escena”, propiciando que los actores del teatro universitario pudieran:

proseguir la línea aprendida por sus maestros, pero con menos dolor de conciencia, pues [...] habían entendido que la pantalla podía ser una fuente de ingresos para sostener la verdadera carrera teatral. [...] [Y que] los nuevos actores [...] [pudieran] estar en diversas puestas en escena a las que (adiós Stanislavsky) sólo había que dedicarle el tiempo suficiente para que el oficio hiciera su parte, al cobijo del *mainstream*. (Ortiz, 2010, pp. 310-312)

Esta posibilidad que los actores tuvieron desde entonces de participar en varias puestas en escena de manera simultánea, además de actuar para los diferentes medios (cine, televisión), permitió que los modelos de organización teatral se fueran liberando cada vez más de la “base totémica” de los grandes directores para ser sustituida por la idea de “generación” o “colectivo”, haciéndose común que estos grupos fungieran como “una estrategia para conseguir recursos monetarios, [tener] identidad ideológica y visibilidad”, situación que resulta consistente con:

la tendencia mundial de crear redes de comunicación que construyen ideología y reconstruyen el tejido de convención de realidad. Así, los colectivos más jóvenes utilizan este modo de construcción como forma de poner distancia con la generación precedente y expresar su propio mundo. Es un procedimiento que, si bien tiene parentesco con el movimiento teatral latinoamericano de creación colectiva, da un paso más allá, puesto que no es meramente sistema de creación, sino medio para que la carga ideológica del colectivo no sea la capa de pensamiento dominante. Por el contrario, se busca que sea la colectividad anónima que rodea a un proyecto la que realmente tenga voz central. (Villarreal, 2010, p. 320)

Esta fragmentación ha estado también relacionada con las nuevas condiciones institucionales del país vinculadas con los cambios en las políticas culturales nacionales, no sólo públicas sino también privadas. Al respecto, por ejemplo, en el Capítulo 1 se mencionaba ya que en este periodo se crea al CONACULTA y el FONCA (1989) y, concretamente, desde

este último se comenzó también a impulsar el trabajo individual debido a que los apoyos se entregan desde entonces a proyectos específicos más que a agrupaciones (Ejea, 2011). Asimismo, se identifica en este periodo una “desestructuración del campo teatral” cuyos rasgos, entre otros, son: la falta de perfil de los teatros, la dispersión de la oferta teatral y las dificultades que tienen los creadores para darle continuidad a sus propuestas estéticas (Jiménez, 2000, p. 79).

Sumado a ello, como ya se señalaba con base en Ortiz (2010), se ha dado una multiplicación de las ofertas formativas dedicadas al teatro, cuyo modelo educativo atraviesa igualmente por un cambio. Sobre esto último, actualmente sólo cinco de los 32 estados del país (Baja California Sur, Chiapas, Durango, Tabasco y Tlaxcala) adolecen de una opción para estudiar teatro a nivel licenciatura, ya sea en universidades públicas o privadas; por otro lado, pese a que el crecimiento de los posgrados profesionalizantes en esta área ha sido más lento, existen ya algunas opciones: las maestrías en Dirección Escénica (de la ENAT), en Producción Escénica (de la Escuela Superior de Artes Visuales de Tijuana) y en Dramaturgia Escénica y Literaria (de la Universidad Autónoma de Baja California) (Be’er, 2018, p. 14).⁵⁴

La estructura y contenidos de los estudios teatrales a nivel licenciatura están siendo creados o adecuados respondiendo al enfoque de competencias que, según Fediuk (2015), se encuentra más centrado en los intereses del mercado que en los propiamente artísticos (por ejemplo, la autora señala que se han reducido las materias profesionales para incluir otras de formación general o de áreas complementarias, así como las relativas al servicio social y el trabajo recepcional con el fin de abatir el rezago en la eficiencia terminal). Por lo anterior, se ha sacrificado áreas como las del “estudio de la voz expresiva, la interpretación de textos en verso y prosa, [...] [y] las poéticas teatrales y actorales”, a la vez que los contenidos se han intentado adecuar a las actuales poéticas —híbridas y desjerarquizadas— que promueven un “personalismo sin referente a una determinada [...] técnica actoral”, enclavándose así en el “código ‘invisible’ y de las poéticas de la autenticidad” (lo invisible, lo oculto, son los intereses económicos que lo orientan y la autenticidad se refiere a lo singular, a lo subjetivo, a la falta de referente teatral, en los términos antes explicados) (Fediuk, 2015, pp. 64-66).

⁵⁴ Existen otras dos maestrías más orientadas a la investigación: la de Artes Escénicas (de la Universidad Veracruzana) y la de Investigación Teatral (del CITRU).

Asimismo, aunque hay características comunes, el teatro sigue siendo un “fenómeno de ciudades” ya que, en cada una, éste se comporta de modo particular, incluso en las diferentes zonas de la Ciudad de México; por ello, resulta imposible referirse a un “teatro mexicano” o a una “escena nacional” sin que haya un “mapa de localización” preciso (Villarreal, 2010, p. 317). Así, aunque siguen migrando creadores escénicos de todo el país a la Ciudad de México, fuera de la capital, el teatro con influencia a nivel nacional se localiza en regiones o grupos que comparten una visión del mundo: por ejemplo, el teatro del norte (compuesto, sobre todo, por obras de tema fronterizo y que de Ita [2010] identifica como uno de los más vigorosos e imaginativos “no sólo de México sino de Iberoamérica” [p. 214]) o el teatro indígena-comunitario (como el que se congrega en el Encuentro de Teatro Comunitario de la Región de los Volcanes, en el centro del país), aunque más allá de esas dos corrientes, “el resto de nuestra geografía teatral está compuesta de importantes aunque aislados acontecimientos que, en virtud de su excepcionalidad, funcionan como focos de integración de los creadores ya existentes” (Villarreal, 2010, pp. 317-318). Al margen de qué tan aislados estén o no, sí existen algunos referentes de carácter nacional, tanto institucionales como estéticos:

Tabla 21.
Referentes teatrales contemporáneos en México, con base en Villarreal (2010, p. 318)

Sede	Proyecto, personas	Descripción
-Itinerante	Muestra Nacional de Teatro, INBA (1979 a la fecha)	Punto de reunión de creadores prestigiados
-Ciudad de México	Compañía Nacional de Teatro, INBA (1971 a la fecha)	Referente del teatro nacional (sobre todo, con de Tavira [2008-2016])
-Varias	Encuentro Internacional de Escena Contemporánea - Transversales (1998 a la fecha) De Teatro Línea de Somba	Antes, Encuentro Internacional de Teatro de Cuerpo. Hoy es un espacio internacional de intercambio y formación para la producción escénica contemporánea
-Querétaro	Festival de la Joven Dramaturgia (2002 a la fecha), impulsado por Edgar Chías y otros creadores	Hecho para difundir a la nueva dramaturgia a nivel nacional
-Pátzcuaro	Centro Dramático de Michoacán (CEDRAM) (2003 a la fecha)	Proyecto de La Casa del Teatro (de Luis de Tavira) con apoyo de los gobiernos federal y estatal, para la formación teatral y teatro itinerante en los municipios michoacanos

Continúa tabla en siguiente página

Sede	Proyecto, persona(s)	Descripción
-San Luis Potosí -Ciudad de México -Ciudad de México	-El Rinoceronte Enamorado, de Jesús Coronado (1994 a la fecha) -Teatro de Ciertos Habitantes, de Claudio Valdés Kuri (1997 a la fecha) -Lagartijas Tiradas al Sol, de Luisa Pardo y Gabino Rodríguez (2003 a la fecha)	Agrupaciones y/o colectivos
-Ciudad de México	-Richard Viqueira -Gerardo Trejoluna	Directores
-Guadalajara y Veracruz (LEGOM) -Ciudad de México (el resto)	-Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (LEGOM) -Flavio González Mello -David Olguín -Luis Mario Moncada	Dramaturgos

Además de estos referentes, Villarreal (2010) destaca el trabajo creativo y de gestión de Edgar Chías, Luis Ayhllón, Noé Morales y Mario Espinosa quien, por ejemplo, desarrolló los programas México Puerta de las Américas (hoy México Encuentro de las Artes Escénicas [ENARTES]) y México en Escena, así como del ya mencionado proyecto El Milagro (1991) y Paso de Gato (2001), ambos con foros escénicos y fondos editoriales especializados en teatro (p. 323). Por su parte, Aguilar Zinser (2010b) menciona que en este mismo periodo han surgido varios directores exitosos que dejaron atrás “preocupaciones por el teatro político, de reivindicación social o indagatorio de honduras existenciales” como Antonio Serrano, Mario Espinosa y Raquel Araujo (p. 267).

¿Y los espectadores mexicanos? Dada la amplitud de las ofertas culturales, en este periodo los públicos se han configurado como sujetos “sincréticos y multimedia, que ejercen un eclecticismo propio de la posmodernidad” y, en esa medida, entre estos espectadores hay quienes procuran de forma mayoritaria un teatro comercial, en tanto una forma más de entretenimiento; mientras que otros, los menos, resultan “casi un *ghetto*” que, a pesar de no permanecer “ajeno o al margen de la cultura mediática o al espectáculo industrial, [...] tampoco se ha dejado atrapar por ellos, y por ende, sus posibilidades de disfrute de una diversidad de opciones estéticas son más amplias” (Jiménez, 2000, pp. 287, 227). Estas “preferencias y expectativas más o menos diferenciadas” de los espectadores han sido

descubiertas de forma reciente por los productores teatrales (Sánchez Caro, 2010, p. 294) y, en función de ellas, se han generado nuevas estrategias para vincularse con los públicos. Por ejemplo, en el caso de las propuestas más experimentales, se han creado nuevas prácticas de distribución como la siguiente:

El teatro en casas y departamentos ha sido una opción, tanto por la falta de espacios de presentación como por la elección de un discurso estético, para relacionarse de otro modo con los espectadores. El esquema vuelve al público programador, puesto que las obras se presentan en las casas de los propios espectadores. Sin embargo, [...] en el circuito teatral mexicano siguen sin crearse [suficientes] espacios [independientes] de pequeño formato, los cuales son siempre medios de generación de las pequeñas comunidades escénicas. (Villarreal, 2010, p. 324)

Por otro, señala Villarreal (2010), las estrategias han incluido el mejoramiento de los sistemas de producción y promoción, pero también la transformación de muchas propuestas teatrales, haciéndolas menos arriesgadas y más complacientes, alejando todavía más al teatro “de las discusiones del arte contemporáneo y la estética” (pp. 320, 324). Ortiz (2010) profundiza en esto que él llama “agotamiento estético”, señalando que se trata de una situación en la que convergen varios problemas: el de la generalizada reducción de los públicos, el incremento de la población teatral profesional —claramente derivada de la multiplicación de las ofertas educativas, como ya se señalaba— y un menor reparto de los espacios y apoyos gubernamentales, llevando a la comunidad teatral al siguiente dilema: seguir bajo la línea experimental (y continuar con los teatros semivacíos) o buscar nuevas maneras de atraer espectadores (p. 310). Para este autor, la balanza se ha inclinado hacia la segunda opción, llevando al teatro mexicano ante “el influjo de la tiranía del público”, en tanto que un sector amplio del mismo:

pareció interesarse otra vez por el teatro (pero no por eso volvió a las obras experimentarles como parecía decir el discurso de los que apostaron por ese teatro *light* [...]). Los dramaturgos creían haber hallado una nueva veta: pasaron del costumbrismo al *dramcool*. Los funcionarios comenzaron a justificar los presupuestos con parámetros cuantitativos. La puesta en escena pasó de privilegiar la calibración del director a capitalizar el esteticismo de la producción. Y en el caso de los actores significó, de nuevo, la relajación del oficio: adiós a la mística, saludos a la chamba. Si los trucos escénicos repetían las fórmulas probadas en las pantallas de cine y televisión (agilidad videoclíper de escenas, imperio del *gag*, esteticismo escenográfico), la actuación se acercó peligrosamente al tono cinematográfico autoimitativo de Hollywood o a los trucos efectistas de las telenovelas. (Ortiz, 2010, p. 311)

Esta reconfiguración de las ofertas teatrales puede enmarcarse en un mapa más nítido: se trata de la relación que plantea Sánchez-Caro (2010) para referirse a las tendencias de la dramaturgia mexicana producida recientemente y que, según se ve, podría extrapolarse a las puestas en escena en general, dramáticas o posdramáticas. Al respecto, este autor identifica tres tendencias: la innovadora, la conservadora y la renovadora que, a continuación, se detallan:

Tabla 22.
Tendencias de la dramaturgia contemporánea, con base en Sánchez-Caro (2010, pp. 282-294)

Tendencia	Descripción
Innovadora	Teatro innovador, con tintes comerciales, que convoca a públicos mayoritarios alrededor de obras —no siempre— de buena factura y contenidos actuales, dirigidos a sectores urbanos. Incorpora innovaciones técnicas y temáticas que las tornan aptas para triunfar en el mercado
Conservadora	Teatro continuista, compuesto por autores y textos indiferentes a los cambios sociales. Se insiste en rutinas del pasado, trasladando esquemas televisivos a las salas privadas con recursos escénicos elementales y contenidos orientados al entretenimiento
Renovadora	Teatro opuesto al sistema político-económico vigente que pretende modificar a la sociedad en sus bases sociales y estéticas. Hay tres sub-tendencias: la radical, la reformadora y la rupturista <ul style="list-style-type: none"> -Radical: hay combatividad ideológica. Su linaje proviene de la turbulencia política de 1968, influenciado por el <i>agit-prop</i> y enriquecido con procedimientos brechtianos. Se caracteriza por la urgencia de sus temas, el trabajo colectivo y la autoría difuminada -Renovadora: animada por la reforma social, atenta al presente, a la renovación de los códigos teatrales (realismo y sus derivaciones, naturalismo y costumbrismo), así como a la exploración de cauces expresivos -Rupturista: alejada del resto de la creación teatral, influida por el teatro del absurdo y las corrientes experimentales de los setenta. Hay un retorno al individuo, con una escritura personal en la que lo íntimo se proyecta en lo político. Se suma aquí al teatro posdramático

Como ya se ve, en México no sólo han emergido entonces tendencias estéticas interesadas en el éxito comercial, sino que hay otras que se proponen búsquedas estético-políticas que plantean relaciones distintas con lo real y con los espectadores, a la vez que suponen nuevos roles para la organización de su producción. Concretamente, sobre la tendencia rupturista (o “corriente subalterna”, como la llama Ortiz [2010]), el actual clima ecléctico ha fomentado una diversidad que también ha resultado positiva, en la medida que ha permitido el surgimiento de nuevos dramaturgos que, con adaptaciones de corrientes diversas, han generado dramaturgias narrativas (*narraturgias*) o dramaturgias rotas (con

voces más que personajes), llevando de nuevo a los actores a “reinventarse en su contingencia escénica” (Ortiz, 2010, p. 312). Para Obregón, se trata de una corriente que, de hecho:

pone en crisis a la gran institución teatral del siglo que se ha ido [...] esta corriente performativa aspira a generar una nueva forma artística entre las artes visuales y las artes de la escena; tal y como unos veinte años antes la misma corpórea intentó abrirse camino entre el teatro y la danza, [y que] responde desde luego a una intensa lectura de la realidad contemporánea, a una escucha de las necesidades expresadas espontáneamente con insistencia en el terreno de lo social y recogidas de modo propositivo en otros campos del quehacer humano y artístico, y al replanteamiento de estrategias escénicas (entre ellas, la presencia de lo real) capaces de desentumecer la conciencia de un espectador saturado de ficciones y representaciones propias de ‘la sociedad del espectáculo’, incluidas aquellas ‘basadas en hechos reales’.

En el fondo, la gran aportación de esta corriente [...] estriba —a mi entender— en el rescate del acontecimiento que constituye la esencia de las artes vivas y el énfasis en la experiencia sensible, intelectual, anímica que este produce en quienes lo atestiguan (Ortiz, 2010, pp. 312-313).⁵⁵

Lo que plantea Obregón es fundamental porque revela algunas de las marcas de este proceso de reconfiguración de las condiciones de producción y reconocimiento teatral, dejando entrever estos nuevos contratos entre creadores y espectadores. Al respecto, hay varios artistas escénicos mexicanos —algunos ya mencionados antes— que pueden identificarse bajo esta sub-tendencia rupturista o corriente subalterna, a los que Ortiz clasifica del siguiente modo:

Tabla 23.

Expresiones de la corriente subalterna teatral en México ligada a la tendencia renovadora, con base en Ortiz (2010, p. 313)

Corrientes estéticas teatrales	Ejemplos de colectivos y creadores
El teatro físico	Teatro Línea de Sombra; Gerardo Trejoluna
El teatro deconstructivo	Ricardo Díaz; Alberto Villarreal
El teatro de arqueología de la mirada	Teatro Ojo; José Antonio Cordero
El teatro documental	Lagartijas Tiradas al Sol; La Comedia Humana

En su libro más reciente sobre las teatralidades del siglo XXI, Ortiz (2016) denomina ya a estos discursos teatrales como de “escena expandida”, llegando así al punto de partida del estudio de caso en esta investigación. Al respecto, como ya se señalaba en el Capítulo 2,

⁵⁵ Ortiz (2010) cita directamente el texto “Memoria de espectador” de Obregón presente en la exposición *Mapas del tiempo, 32 años de teatro a través de la Muestra Nacional*, de la XXXII MNT 2009, en Culiacán, Sinaloa.

en el teatro expandido tanto el actor como el espectador (e incluso el director) se han desplazado de sus roles ya que la atención que antes se ponía en el actor y la escena ahora está colocada en el espectador y el contexto; por otro lado, los actores, ahora *performers*, ya:

no se ofrecen como personajes al servicio de una línea narrativa, sino como interventores en una secuencia escénica. Los así llamados *performers* pueden ser actores entrenados que ejecutan un fragmento de obra que, a su vez, está contenida dentro de un dispositivo que involucra un espacio real; o bien, puede ser gente real (no actores) que con su presencia intervienen en un dispositivo teatral; o bien, los propios espectadores pueden volverse los conductores del acontecimiento mientras los actores funcionan únicamente como guías del flujo del evento. (Ortiz, 2010, p. 314)

Aunque el teatro expandido es apenas una de las varias tendencias del teatro actual mexicano, se trata de una propuesta que, como ya se ha visto, abreva de una historia de discursos enclavados en búsquedas estético-políticas con expresiones muy concretas en este país ligadas, sin duda, a la incorporación de las vanguardias en la primera renovación teatral, así como a ciertas apuestas del teatro disidente e independiente, e incluso a ciertas líneas del teatro renovador de los últimos años del siglo XX. Esta escena expandida, sin embargo, no parte hoy de las apuestas de aquel pasado, sino del reconocimiento del actual contexto social y de sus nuevas posibilidades técnico-expresivas. De esta forma, desde la escena expandida se pretenden establecer relaciones diferenciadas con lo real, así como entre quienes la producen y la reconocen mediante la construcción de nuevos pactos de sentido. A la vez, esta manifestación del giro ético del régimen estético de las artes se enfrenta con condiciones institucionales muy distintas a las que encararon en otras vertientes del teatro artístico en México del siglo anterior. En el Anexo 10 aparece una síntesis de esta historia.

En esto último, el teatro comercial —identificable con las tendencias innovadora y conservadora que ya planteaba Sánchez-Caro (2010)— juega un papel muy importante. Más allá de su linaje con respecto de las formas teatrales del siglo XIX e inicios del XX, este “regreso” suyo percibido por varios de los autores aquí revisados implica apostarle, como ya se decía, a fórmulas mercantilizables y, por lo tanto, identificables con el modelo neoliberal de las industrias creativas, en donde el Estado pretende desentenderse de productos culturales como éste argumentando que los intereses privados pueden (y deben) hacerse cargo. Lo que está de fondo es que, si el teatro deja de ser percibido en términos amplios como un bien de mérito y se le equipara, de manera genérica, a uno de consumo, la subsistencia de las

propuestas teatrales de arte se pone en riesgo. Este conflicto no tiene salidas fáciles, porque tampoco es deseable volver al dirigismo Estatal de antaño.

En México, ambas visiones se debaten y, más aún: el archipiélago del teatro mexicano tiene su contraparte en las múltiples intervenciones gubernamentales existentes hoy, así como en las acciones de los sectores privado y social que buscan alentarlos. Es decir, hay una gran fragmentación entre las diferentes instituciones que lo animan y la perspectiva que se tiene en torno a los problemas teatrales (y sus soluciones). En el siguiente apartado se dará cuenta de ello, por un lado, a partir de la exploración de las relaciones entre economía del teatro y políticas públicas, particularmente desde el caso mexicano y, por otro, a partir de la interrogante alrededor de la organización y condiciones de los circuitos teatrales en el país, con acercamientos puntuales a sus principales fases: producción, circulación y consumo. Por supuesto, no existen datos puntuales sobre la escena expandida respecto a estos asuntos, pero mucha de su situación puede inferirse a partir de lo que a continuación se verá.

4.3. Economía y políticas públicas en México: la dimensión institucional del teatro hoy

Desde la racionalidad económica neoclásica el teatro es un producto cultural y, más particularmente, se trata de un servicio intangible, efímero y de carácter final, distinguiéndose de aquellos bienes tangibles, duraderos y que se ofrecen a intermediarios que luego desarrollarán algo más con ellos. Como en otros casos, la producción de los bienes y servicios culturales, incluido el teatro, requiere de recursos naturales, de capital y de trabajo, siendo la creatividad su componente esencial, pues ésta es la que posibilita la existencia de la cadena de valor que inicia con la creación del contenido y concluye cuando el producto es adquirido por el consumidor final (Towse, 2014, p. 21). Sin embargo, la gestión teatral se encuentra sujeta a presiones que comparte con otros ámbitos de las artes dado que:

muchas actividades artísticas asumen la forma de proyectos individuales (una función, una película), [y] las organizaciones que las producen deben ser extraordinariamente flexibles. La tarea inmediata es gestionar no los flujos continuos de producción, sino la producción secuencial de productos nuevos. Este esfuerzo permanente para comercializar prototipos es una de las características distintivas del sector de las artes (Colbert *et al.*, 2011). Estos métodos discontinuos de producción, además, afectan la gestión de los recursos humanos, que requieren de un fuerte liderazgo que motive la producción bajo estas condiciones. (Colbert, 2005, p. 383)

Se trata, por lo tanto, de una presión permanente por innovar que, sin embargo, se enfrenta con otra característica más del teatro y otros productos culturales, denominada por algunos economistas como “*nobody knows*”; esto es, como la permanente incertidumbre respecto a su posible éxito (ya sea con la crítica o el gran público) dado que siempre resulta difícil (sino es que imposible) predecir las preferencias en este ámbito (Caves, 2000). Lo anterior es un problema dado que el valor económico es el que posibilita la existencia de un determinado producto dentro de un mercado perfecto, pero ¿cómo se asigna este valor? De entrada, éste se expresa en la llamada curva de la demanda, o sea, en la cantidad de un determinado bien o servicio que una persona estaría dispuesta a comprar a distintos costos, habiendo antes evaluado su utilidad con respecto a su precio y el de las alternativas y teniendo en cuenta su ingreso. De este modo, en “el mercado del bien, la demanda es simplemente la suma de todas las curvas de demanda individuales y su conjunción con la oferta determinará el valor en un entorno de libre mercado” y es, en este escenario, en el que los precios terminan midiendo el valor de ese puntual producto (Towse, 2014, p. 5).

Pese a lo anterior, “no todos los aspectos del valor percibido pueden medirse por los precios del mercado, incluso en la visión neoclásica, y eso da pie a lo que los economistas llaman ‘falla del mercado’”, generalizada en el sector cultural, pues, aunque

algunos bienes y servicios generan placer (o utilidad) privado para el consumidor, otros son la fuente de beneficios culturales más amplios, algunos de los cuales pueden requerir la acción colectiva para asegurar su provisión. El valor cultural puede no estar siempre encapsulado en el precio y pueden necesitarse otras maneras de tenerlo en cuenta. Estos puntos forman la base del argumento económico de las políticas para subsidiar las artes y el patrimonio. (Towse, 2014, p. 5)

Las fallas de mercado, como se explicó en el Capítulo 1, afectan la eficiencia económica en relación con el suministro de los productos culturales y, por lo tanto, disminuyen la posibilidad de satisfacer las necesidades relacionadas con ellos. En un acercamiento más detallado que el que se hizo antes con base en Towse, se retoma el de Frey (2005), quien explora las fallas de mercado que se producen en las artes (incluido el teatro), tanto desde el punto de vista de la demanda como de la oferta. Como ya se verá, esta pormenorización es fundamental para entender la actual situación económica del teatro en México, la que sin duda presiona sus condiciones de producción y reconocimiento en el

marco del modelo político-económico neoliberal. A continuación, las denominadas “fallas de la demanda”:

Tabla 24.
Fallas de la demanda (y otros argumentos al respecto), con base en Frey (2005, pp. 74-76)

Fallas de la demanda	Economías externas en la producción y el consumo cultural	-La provisión de actividades artísticas puede beneficiar a quienes no están involucrados en su proceso productivo y a quienes no pagan por su consumo -Hay quienes valoran la opción de contar con un bien cultural, aunque no lo frecuenten y quienes, a pesar de no concederle ningún valor, sí lo consideran un legado para otras generaciones. Están también los que creen que la naturaleza experimental de las artes fomenta la innovación social
	Demanda sin mercado	-Aunque es siempre así, la naturaleza colectiva de los bienes culturales suele no excluir a nadie de su disfrute y el consumo de una persona tiende a no reducir el de los demás
	La cultura como un bien público	
Otros argumentos sobre la demanda	Falta de información	-Frecuentemente los consumidores están mal informados sobre la oferta cultural
	Irracionalidad	-También ocurre que los individuos subestiman la utilidad que les reporta la cultura
	Distribución de la renta	-Dadas las diferencias entre las clases sociales, el Estado debe financiar la cultura para hacerla asequible a todos
	Bienes de mérito	-Es deseable la provisión de mayores cantidades de actividades culturales que las que los consumidores desearían adquirir en el mercado

Por otro lado, en el caso de la oferta, Frey (2005) determina cuatro razones por las cuales la producción se aleja del funcionamiento ideal de un mercado. Éstas son las fallas y sus argumentos:

Tabla 25.
Fallas de la oferta, con base en Frey (2005, p. 77)

Fallas de la oferta	Competencia imperfecta	-Es común la presencia de productores monopolistas que ofrecen cantidades pequeñas a precios que están por encima de los costos marginales (es decir, de los costos extra ligados a la producción de una unidad adicional de un determinado producto). Y, a pesar de que lo anterior no ocurre en todos los ámbitos culturales, es necesario apoyar una oferta adicional, ampliando las posibilidades a menores precios
	Costos decrecientes	-La oferta cultural puede producir cantidades adicionales con un menor costo promedio y, en esos casos, el costo marginal termina siendo menor; no obstante, para alcanzar un precio eficiente (o sea, aquel que corresponde al verdadero precio en el que un producto es valorado socialmente), éste tiene que igualarse al costo marginal conduciendo a pérdidas. Entonces, si el precio se fija así, los oferentes necesitarán ayuda para cubrir la diferencia entre un costo (marginal) y otro (promedio)

Continúa tabla en siguiente página

Fallas de la oferta	Distribución de la renta	-En promedio, los artistas son más pobres que otros miembros de la sociedad y, por ello, existen razones para promover su ayuda
	Retraso en la productividad (Enfermedad de los costos)	-A los productores de las artes escénicas les resulta difícil aumentar la productividad de su trabajo y, pese a ello, se ven obligados a pagar incrementos salariales similares a los de otros sectores económicos. Por lo anterior, se da una tendencia a incurrir en déficits crecientes en la producción y, a largo plazo, las artes escénicas sólo pueden sobrevivir si un agente externo —público o privado— financia esas pérdidas

Aunque en el Capítulo 6 se profundizará en lo relativo a la distribución de la renta de los artistas y el retraso de la productividad en las artes escénicas —el teatro incluido, particularmente el artístico—, es relevante señalar que en varios lugares del mundo (entre otros, en países americanos y europeos) existen estudios empíricos que respaldan estas afirmaciones. En cualquier caso, como ya se indicaba también en el Capítulo 1, estas consideraciones en torno a las fallas de mercado, aunque controvertidas —y cada vez más, desde el punto de vista neoliberal— les dieron origen a intervenciones gubernamentales específicas en el sector cultural; es decir, son el sustento económico de políticas públicas puntuales en los diferentes ámbitos de la cultura. De este modo, las modalidades de la intervención cultural desde los ámbitos público, privado o social (regulación, provisión, redistribución y organización territorial) toman en cuenta, para su aplicación, los distintos momentos del proceso cultural ligados, a su vez, a la oferta y demanda de estos bienes y servicios (esto es, formación y capacitación, creación, producción, distribución, consumo y conservación de la cultura) (Nivón, 2006).

En el fondo, lo que orienta a las políticas culturales es la percepción y valoración social que se tenga de productos como el teatro; esto es, si se les considera como bienes de mérito o como simples *commodities* (bienes o servicios genéricos que se producen en masa, fácilmente mercantilizables). Como ya se argumentó en el Capítulo 1, en términos amplios, hay una transición respecto al modelo de política cultural que busca orientar el desarrollo simbólico en los países occidentales y que, en México, está todavía en ciernes. Este nuevo modelo refiere a una profunda transformación en el orden de lo político-económico en los años recientes y que, entre otros, tiene como argumento a las fallas de gobierno. En cualquier caso, como se decía antes, en el territorio mexicano existe un traslape respecto a varios

modelos de política cultural, incluido el ya señalado. El subsector teatral actual, sin duda, permite ver, a través de diversas marcas o huellas, estos traslapes y transformaciones.

4.3.1. Políticas públicas teatrales de alcance nacional

Como se ha dicho ya, la profusión de las instituciones de alcance nacional que conducen la política pública relacionada con las artes es amplia. Por ejemplo, el principal apoyo a la creación y la producción artística depende de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México (SC): el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y también se coordinan desde esta secretaría varios proyectos relacionados con las artes, entre ellos, dos vinculados a las artes escénicas: el Centro Cultural Helénico y el Festival Internacional Cervantino. Además, se encuentran las actuales labores que realizan los organismos públicos estatales y municipales, así como las de las universidades (por ejemplo, Difusión Cultural de la UNAM⁵⁶) y las de las entidades federativas que, en muchas ocasiones, tienen un alcance nacional. Sin embargo, desde su creación en 1946, el INBA es el responsable directo de esta tarea (al margen de su adscripción, primero a la Subsecretaría de Cultura, luego al CONACULTA y más recientemente, a la SC). El objetivo de este instituto, según aparece en su sitio web, es el de: “preservar y difundir el patrimonio artístico, estimular y promover la creación de las artes y desarrollar la educación y la investigación artística; tareas que el Instituto desarrolla en el ámbito federal” (INBA, 2019). El INBA debe responder con sus acciones a los mandatos de la *Ley General de Cultura y Derechos Culturales* aprobada en

⁵⁶ Como ya se señaló en el apartado histórico, la UNAM jugó un papel decisivo en el desarrollo teatral del país; no sólo por el impulso que le dio a la formación teatral (hoy, predominantemente a través del CUT), sino desde el trabajo que realiza la Coordinación de Difusión Cultural, cuyos objetivos hoy son los siguientes: “incorporar el arte y la cultura en la vida cotidiana de los universitarios y de la sociedad en general, promover un espíritu crítico desde el arte, e impulsar la creación de puentes entre la cultura y la ciencia”, según se informa en su página web. Ahí mismo se señala que su “centro de operaciones se ubica en el Centro Cultural Universitario, al sur de la Ciudad de México, donde se encuentran la emblemática Sala Nezahualcóyotl, la Sala Carlos Chávez, el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, la Sala Miguel Covarrubias, el Salón de Danza, el Museo Universitario Arte Contemporáneo [MUCA] y tres salas de cine: Julio Bracho, José Revueltas y Carlos Monsiváis”; además, al centro, norte y poniente, de la ciudad, hay otros espacios y proyectos que pertenecen a esta coordinación: la Casa del Lago Juan José Arreola, el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, el Museo Universitario del Chopo, el MUCA Roma, el Museo Experimental El Eco y el Antiguo Colegio de San Ildefonso (Cultura UNAM, 2019). Además de los espacios convencionales ya señalados —teatros, foros y salas—, hay que señalar que el Museo Universitario del Chopo, en los últimos años, ha abierto espacios para el teatro de escena expandida. Asimismo, Cultura UNAM desarrolla por medio de su Dirección de Teatro, el Festival Internacional de Teatro Universitario (FITU), los ciclos teatrales en torno a ejes temáticos, las presentaciones del Carro de Comedias, las obras y funciones ofrecidas a lo largo del año por los grupos beneficiarios del programa Incubadoras de Grupos Teatrales y las sesiones del proyecto Aula del Espectador, además de participar en el circuito de la Red de Teatro Estudiantil Universitario (Cultura UNAM, 2019).

2017 y alinearse al programa nacional de cultura en turno. Su presupuesto anual en 2018 fue de: 3,260,834,371 millones de pesos —similar al del INAH y la UNAM—, equivalente al 25% del presupuesto público destinado a la cultura; en 2019, como ya se había señalado, la SC tuvo una reducción presupuestal, lo mismo que el INBA (en éste último caso, el recorte fue del 5.4% con respecto al año anterior) (PEF, 2018, 2019). La visualización de la actual estructura orgánica de este instituto permite un primer acercamiento al modo en que interviene dentro del proceso ya señalado:

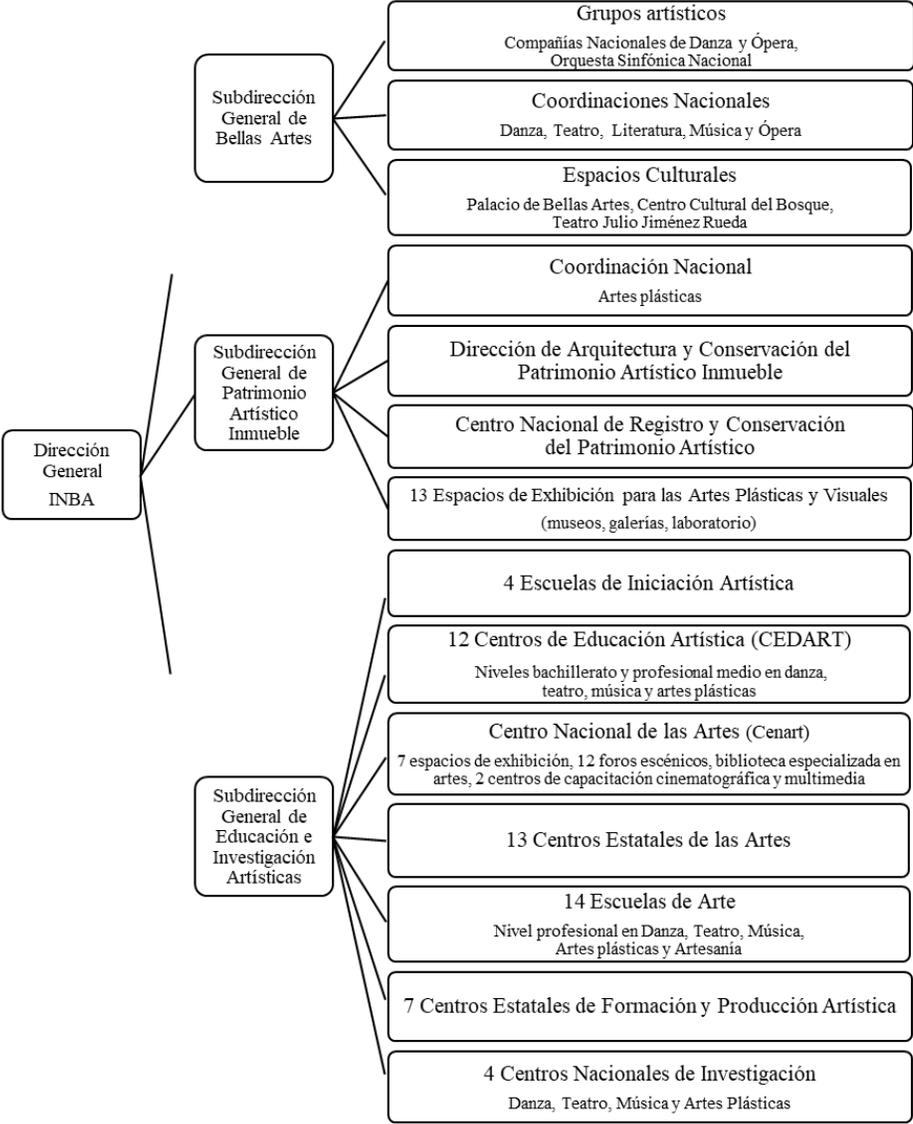


Figura 5. Estructura operativa del INBA, con énfasis en las subdirecciones que tienen como encargo directo la gestión artística, según su portal (INBA, 2019)

Concretamente, en lo relacionado con el teatro, los programas y las acciones públicas más relevantes a nivel federal que actualmente se desarrollan provienen tanto del INBA como

de la SC.⁵⁷ En el caso del INBA, el trabajo se concentra en la Coordinación Nacional de Teatro (CooNT), así como en la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) y en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli” (CITRU), estos dos últimos albergados y dependientes del Centro Nacional de las Artes (CENART). Por su parte, la Coordinación Nacional busca impulsar “programas de especialización y capacitación teatral”, así como estimular, promover y difundir “la creación y producción del teatro en México, vinculándolo con la sociedad y el mundo” (CooNT, 2019); el CENART, por otro lado, es una institución que pretende formar, investigar, promover y difundir “el arte, la cultura y la interdisciplina” y, para ello, cuenta con una amplia infraestructura (CENART, 2019).⁵⁸ Puntualmente, según se informa en sus páginas web, las acciones y programas de estos organismos del INBA que intervienen en los diferentes momentos del proceso teatral son las siguientes:

Tabla 26.
Programas y acciones para el fomento del teatro desde el INBA

Institución	Acciones y programas	Intervención y momento	Descripción
INBA Subdirección General de Bellas Artes Coordinación Nacional de Teatro Subcoordinación Nacional de Teatro	Producción de obras dirigidas a adultos	-Intervención indirecta a través de incentivos directos -Producción	Producción y coproducción de obras dirigidas a adultos seleccionadas mediante la Convocatoria Nacional de Programación y que, posteriormente, se presentan en las infraestructuras que esta coordinación administra en la Ciudad de México: el Teatro Julio Jiménez Rueda (1965) y el Centro Cultural del Bosque (CCB) conformado, a su vez, por ocho espacios escénicos: Teatro El Granero Xavier Rojas (1956), Teatro Julio Castillo (1957), Sala Xavier Villaurrutia (1957, 1964), Teatro Orientación (1958), Teatro de la Danza (1969), Teatro El Galeón (1972), Sala CCB (formalizada en 2010) y Plaza Ángel Salas (al aire libre). Al CCB se le considera como el mayor productor estatal de teatro en el país. Estos escenarios tienen actividad en todo el año

Continúa tabla en siguiente página

⁵⁷ El cálculo presupuestal total destinado al teatro resulta difícil de dimensionar, dada la profusión de su atención en las diversas instancias públicas culturales.

⁵⁸ Por ejemplo, el CENART cuenta con 12 espacios escénicos, cerrados y al aire libre, y con distintas características técnicas y dimensiones. En concreto, son los siguientes: Teatro de las Artes, Teatro Raúl Flores Canelo, Teatro Salvador Novo, Foro Antonio López Mancera, Foro de las Artes, Foro Black Box Experimental, Plaza de las Artes, Plaza de la Danza, Plaza de la Música, Auditorio Blas Galindo, Aula Magna José Vasconcelos y las Áreas Verdes. Asimismo, cada Centro Regional de las Artes dispone también de variados recintos para usos escénicos.

Institución	Acciones y programas	Intervención y momento	Descripción
INBA Subdirección General de Bellas Artes	Coordinación Nacional de Teatro	Subcoordinación Nacional de Teatro	Además de la programación anual habitual, se organizan: el Festival Otras Latitudes (2005), que presenta en la Ciudad de México producciones teatrales realizadas grupos del interior del país; el Ciclo De la Academia al Escenario” (2008), que presenta producciones de alumnos de instituciones como el CUT y la ENAT; el Ciclo de Teatro Europeo Contemporáneo (2011), en el que se realizan lecturas dramatizadas de autores jóvenes del viejo continente; y la Colección de Teatro Alternativo (2013), dedicado a propuestas escénicas no convencionales de grupos emergentes. Estos ciclos y festivales se presentan en los teatros del CCB, en la capital mexicana
		Programa de Teatro para Niños y Jóvenes	Programación anual del Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes “A trote” (2011) y el Gran Maratón de Teatro para Niñas, Niños y Jóvenes (2007), así como de ciclos cuatrimestrales abordando temas que varían de una temporada a otra. Todo se lleva a cabo en la Ciudad de México, en los teatros del INBA. A los grupos se les convoca para la producción y coproducción de sus obras, así como para la extensión de temporada en recintos del INBA o para que estos espacios sean su sede
		Publicaciones especializadas	Publicaciones varias dirigidas a especialistas en la investigación y/o la creación de teatro para las jóvenes audiencias
		Enlace con los Estados	Programa creado en 1947; hoy cubre las 32 entidades federativas. En él se elige, por convocatoria, una obra para que dé 60 funciones en su Estado, con un total de 2,560 funciones por año. El programa se hace en colaboración con la Secretaría de Cultura, el INBA, la CNT e instancias regionales, y busca el fortalecimiento de una nueva generación de públicos. Existe también un Programa de Teatro Escolar que atiende a la población estudiantil de la Ciudad de México
		Programa Nacional de Teatro Escolar	-Intervención directa -Consumo (también producción)
		Programa Nacional de Formación Continua	-Intervención directa -Formación
			El Programa “Práctica de Vuelo”, que es el más relevante, según se señala en el sitio, cuenta con varios diplomados en artes escénicas; uno es sobre Dirección Escénica y Producción, que se ha llevado a cabo en diferentes ciudades del país

Continúa tabla en siguiente página

Institución	Acciones y programas	Intervención y momento	Descripción
INBA Subdirección General de Bellas Artes	Coordinación Nacional de Teatro Enlace con los Estados	Muestras y Festivales -Intervención directa -Distribución (también formación y capacitación)	El proyecto más destacado es la Muestra Nacional de Teatro (MNT), creada en 1978 bajo el nombre de Muestra Nacional de Teatro en Provincia; sin embargo, en 1983 su nombre fue modificado al actual y se incluyó a la capital del país. En 2005 se estableció que el presupuesto sale del INBA, el CONACULTA (hoy SC) y del Estado anfitrión, porque año con año se realiza en una ciudad diferente. La MNT es anual y tiene una duración de 10 días y, en ella, se reúnen artistas, programadores nacionales e internacionales, críticos, académicos y espectadores, para presenciar una selección de obras que buscan ser representativas de la escena nacional. Asimismo, se incluye un programa de actividades de capacitación. Mediante una convocatoria pública anual, un cuerpo colegiado de cinco especialistas del teatro, elegidos por los titulares de las instituciones convocantes, se encarga de seleccionar los proyectos que integran la Muestra. Por otro lado, a partir de 2015 se propusieron líneas curatoriales (a veces excluyentes o repetitivas) que, en cada edición, son responsabilidad de los directores artísticos invitados. En 2016 se llevó a cabo el Primer Congreso Nacional de Teatro (un espacio comunitario de reflexión) dentro del marco de la MNT, iniciativa que en 2018 se llevó a cabo de forma independiente, organizada por la comunidad teatral con el apoyo del INBA. Las Muestras Regionales y Estatales de Teatro también se desprenden de este programa, así como el Festival de Monólogos “Teatro a una sola voz” (2004)
INBA Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas ⁵⁹	CENART	ENAT Intervención directa Formación y capacitación	Fundada en 1946, en el mismo año de creación que el INBA. Ésta surgió con el propósito de profesionalizar y sistematizar la formación de actores y escenógrafos. Su primer director fue el actor Andrés Soler. Su sede se encuentra actualmente en el CENARTt, en la capital del país. Cuenta con dos licenciaturas formalizadas en los años 70: Actuación y Escenografía (con tres orientaciones: Diseño Escenográfico, Diseño de Iluminación, Diseño de Vestuario o Diseño de Producción), así como una Maestría en Dirección Escénica (creada apenas en 2013)

Continúa tabla en siguiente página

⁵⁹ Las cuatro Escuelas de Iniciación Artística, así como los 12 Centros de Educación Artística (Cedart) de nivel bachillerato —y dos de ellas, también con nivel de profesional medio— cuentan igualmente con oferta para la formación y capacitación teatral. Lo mismo ocurre con los siete Centros de Formación y Producción Artística (en Campeche, Colima, Morelos, Michoacán y Zacatecas) y los 13 Centros de las Artes (en Baja California, Guanajuato, Hidalgo, Michoacán, Nuevo León, Oaxaca, Querétaro, San Luis Potosí, Sinaloa y Veracruz) (CENART, 2019).

Institución	Acciones y programas	Intervención y momento	Descripción
INBA Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas	CENART CITRU	Intervención directa Conservación	Creado en 1981. Se ubica en el CENART, en la Ciudad de México. Su labor consiste en investigar, compilar, organizar, conservar, vincular, actualizar y difundir información del teatro mexicano en relación con su propia historia y con los fenómenos escénicos mundiales. También organiza actividades académicas para especialistas del teatro (coloquios, talleres, conferencias, entre otras)

En lo que respecta al teatro renovador, incluida la escena expandida, se identifican sólo dos acciones y programas que lo promueven de manera sostenida:⁶⁰

Tabla 27.
Acciones y programas del INBA que impulsan al teatro renovador (incluida la escena expandida)

Institución	Descripción de acciones y programas
	<p>Colección de Teatro Alternativo</p> <p>Surgió en 2008. Se trata de “una selección y muestra de las teatralidades contemporáneas de jóvenes artistas [...] que, en su discurso escénico, van más allá del teatro”. Son proyectos que buscan integrar “otros elementos artísticos” y que, al combinarlos, “rebasan las fronteras del arte escénico”</p>
INBA - CNT	<p>Muestra Nacional de Teatro (MNT)</p> <p>Se creó en 1979 y, en 2015, su organización se modificó con base en nueve líneas curatoriales que organizaron la programación del siguiente modo:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Teatro producido por instituciones culturales (12.86%) 2. Teatro de producción privada (6.30%) 3. Teatro de grupos independientes (38.32%) 4. Teatro de creadores mexicanos producido en el extranjero (1.31%) 5. Nuevos creadores y teatro universitario (19.42%) 6. Teatro comunitario (0.79%) 7. <i>Fenómenos performáticos y de teatralidad lateral</i> (3.41%) 8. Experiencias teatrales que generen comunidad e infraestructura (2.89%) 9. Teatro y teatralidad en Aguascalientes (3.4%) 10. Sin registro de línea curatorial (11.29%) <p>Aunque varias de estas categorías son “excluyentes y hay proyectos que caben en dos o más categorías, [o hay] producciones que no se identifican con ninguna etiqueta” (Be’er, 2018, p. 8), la línea 7 alude claramente al teatro renovador. En la MNT 2015, las subcategorías de esta línea fueron: Teatro de corte experimental y posdramático (42%), Aproximaciones a la violencia y actualidad del país (33%), Perspectiva de género (17%) y Colectividad y prácticas de lo común (8%) (Telecápita, 2015).</p>

⁶⁰ Existen otras acciones de carácter más marginal o, por el contrario, más abierto. Por ejemplo, en la Maestría en Dirección Escénica de la ENAT hay un seminario en “Investigación teatral y nuevas corrientes” y, en el CITRU, hay varias publicaciones que abundan sobre estos temas. Por otro lado, en el CENART hay una línea de acción en torno a la interdisciplina desde la que se organizan varias actividades.

En cualquier caso, en estos programas y acciones —estén dedicados o no al teatro renovador—, se evidencia la todavía existente centralización en el país. Por ejemplo, los creadores que residen en la capital mexicana tienden a utilizar más las infraestructuras administradas por la CoONT y el CENART, a diferencia de aquellos que viven en otros estados. Hay, desde luego, algunos contrapesos como el Festival Otras Latitudes, el Festival de Monólogos “Teatro a una sola voz”, así como el Programa Nacional de Teatro Escolar. En la MNT se vislumbra el mismo síntoma y es que, a pesar de que cada año ésta se organiza en un estado diferente, “la mayoría de sus obras son de la Ciudad de México” (Be’er, 2018, p. 6).^{61 62} En lo referente a la formación artística, la ENAT se encuentra también en la capital y ofrece muy pocos lugares al año: 45 para la Licenciatura en Actuación y 15 para la de Escenografía, aunque —como se mencionó en el primer apartado de este capítulo— hay oferta educativa en 27 de las 32 entidades federativas, aunque no necesariamente pública.

Por otro lado, la Coordinación Nacional de Teatro orienta a la comunidad teatral respecto al Estímulo Fiscal al Teatro 226 Bis (EFITEATRO) que entró en vigor en 2011. Éste forma parte del estímulo fiscal EFIARTES que contempla también a la música, la danza y las artes visuales, además del cine. Dicho estímulo fue diseñado para los contribuyentes del Impuesto Sobre la Renta (ISR) que otorga el Art. 190 de la *Ley del ISR*, con el fin de apoyar —en este caso— a los proyectos de inversión para la producción teatral nacional. De esta forma, a través de EFITEATRO, los contribuyentes que aporten a dichos proyectos (que son autorizados por un Comité Interinstitucional conformado por representantes de la SC, el INBA y la Secretaría de Hacienda y Crédito Público [SHCP]) pueden obtener un crédito fiscal, equivalente al monto de su aportación y aplicable contra el ISR del ejercicio en el que se determine el crédito. Esta regulación permite la intervención estatal indirecta a través de un incentivo fiscal también indirecto, aplicado al momento de la producción.⁶³ Como en otros

⁶¹ Al respecto de éstos y otros programas nacionales de cultura penden hoy de un hilo dados los recortes de la administración morenista a nivel federal. Por ejemplo, en 2019 varias acciones y programas no fueron ratificados, por ejemplo, los apoyos a las Muestras Estatales de Teatro que, cuando menos en este año, serán responsabilidad de las diferentes entidades federativas.

⁶² Por ejemplo, en 2015, de un total de 381 inscritos, 152 eran de la Ciudad de México y, en segundo (27) y tercer lugar (26), de Jalisco y Colima, respectivamente. Esto con base en un estudio evaluativo que refiere Be’er (2018) realizado por Telecápita (2015).

⁶³ En resumen, se trata de “que una persona física o moral pueda destinar hasta 10% de su pago de ISR a la producción de una obra artística en lugar de darlo a Hacienda. Una obra puede obtener un apoyo máximo de 2,000,000 que es también lo máximo que un contribuyente puede aportar. La obra puede acumular esa cantidad con la aportación de varias empresas” (Be’er, 2018, p. 10).

apoyos, hay también una tendencia centralizadora ya que, por ejemplo, las obras beneficiadas en el periodo 2013-2016 fueron, en su mayoría, de la Ciudad de México (entre 25 y 35) y, muy pocas, de Oaxaca, Jalisco y Yucatán (menos de cinco, en todos los casos) (Be'er, 2018, p. 13). Por otro lado, aun cuando

los fines de EFITEATRO son loables pues suponen el estímulo a la producción artística, la participación socialmente responsable de las empresas, la generación de empleos, y en teoría ayuda a subsanar los recortes presupuestales federales en el ámbito cultural. [...] Conseguir una empresa interesada es uno de los primeros impedimentos para muchos creadores y limita la participación al apoyo a aquellos con contactos en el rubro empresarial. [Y] Dado que la convocatoria exige que los productores y/o creadores consigan a las empresas participantes, ha surgido una figura importante en el juego, el *broker*. Este es un intermediario entre la empresa y la compañía productora, que cobra una comisión —generalmente alta— por su labor. Esta figura no aparece en las reglas del programa, no está permitido asignarle un pago dentro del presupuesto, pero es *vox populi* que su labor se ha vuelto fundamental. (Be'er, 2018, p. 10)

De esta forma, quienes se benefician del dinero que se capta a través de este estímulo suelen ser, mayoritariamente, los *brokers*, los productores de obras comerciales y algunos teatros privados que cobran una renta segura por alojar las piezas seleccionadas, mientras que las “empresas que aportan el dinero a lo mucho se benefician con publicidad, cuando la obra en cuestión mete su logo, pero no todas las producciones dan el crédito adecuado” (Be'er, 2018, p. 10). Lo anterior podría estar generando una brecha todavía más amplia entre la Ciudad de México y otras entidades federativas, así como entre quienes producen teatro comercial y teatro de arte, lo que a todas luces iría en contra de lo planteado por las políticas estatales de descentralización y fomento a las expresiones artísticas.

Ahora, con respecto a los programas y acciones emprendidos desde la SC para impulsar al teatro, destaca particularmente el trabajo que se realiza desde el FONCA.⁶⁴ Éste fondo se creó en 1989, poco después del CONACULTA, en el marco de la “modernización” de la política cultural mexicana (Tovar y de Teresa, 1994). De hecho, este fondo fue propuesto años antes de su puesta en marcha: la idea salió a la luz por medio de un desplegado

⁶⁴ Otras acciones que impulsa esta secretaría están relacionadas con las labores del Centro Cultural Helénico (1990), ubicado en la Ciudad de México, integrado por el Teatro Helénico —con capacidad para 436 espectadores— y el Foro La Gruta, espacio experimental, así como por una capilla española de estilo gótico. Por otro lado, la SC coordina el Festival Internacional Cervantino (1953) en Guanajuato, hoy consolidado como un importante espacio a nivel latinoamericano para la exposición de la música, la ópera, el teatro y la danza (SC, 2019).

que se publicó en la revista *Plural* en 1975, firmado por 27 escritores y artistas, encabezados por autores como Octavio Paz y Juan José Arreola, quienes pedían que surgiera una “entidad que concentrara los estímulos destinados a la creación artística” (SC, 2019). Cuando por fin se concretó el FONCA, la pretensión era la de “establecer una nueva relación entre el gobierno federal y los creadores e intelectuales” ya que desde los años 70 la comunidad artística exigía transparencia en el manejo de los recursos, así como su democratización (Ejea, 2011, p. 124). Desde entonces, el FONCA es el instrumento del Estado más importante para la promoción de la creación artística en el país, particularmente desde el punto de vista de la intervención indirecta o redistribución. Pese a ello, como se señalaba en el Capítulo 1, al inicio de 2019 hubo voces que, desde la administración federal, cuestionaron la pertinencia de dicho fondo, suscitando un fuerte rechazo entre la comunidad cultural.

Actualmente, en las reglas de operación del FONCA se señalan los siguientes objetivos: “a) Promover el otorgamiento de apoyos, becas y estímulos económicos a los creadores del arte y la cultura, b) Estimular la creación artística, c) Preservar e incrementar el patrimonio y acervo cultural; d) Promover y difundir la cultura, e) Promover y apoyar la capacitación, equipamiento e investigación en Bibliotecas Públicas, f) Incrementar el patrimonio cultural, mueble e inmueble de la Nación” (SEP, 2013, p. 3). Se trata, por lo tanto, de un fondo que invierte en los proyectos culturales profesionales que surgen de la propia comunidad artística y, para ello, convoca a los creadores mediante la presentación de propuestas que, según cada programa, son evaluadas por Comisiones de Dictaminación y Selección formadas, a su vez, por otros artistas. El FONCA tiene tres niveles de funcionamiento: el nacional (fuertemente centralizado, según lo demostró Ejea [2011]), el regional y el estatal y, los fondos de estos dos últimos niveles se complementan con las aportaciones de las entidades federativas. Teniendo en cuenta lo anterior, las acciones y programas del FONCA que atienden directamente, a nivel nacional, a los creadores escénicos —incluidas las categorías que pudieran considerarse como de teatro expandido— son los siguientes y que, en todos estos casos, se trata intervenciones indirectas o redistributivas, centradas en la formación y capacitación, la creación y la producción artística:

Tabla 28.
Programas y acciones para el fomento del teatro desde la SC

Institución	Acciones y programas	Intervención y momento	Descripción
SC - FONCA	Creadores Escénicos	Intervención indirecta a través de incentivos directos	Esta convocatoria tiene la finalidad de propiciar condiciones favorables para la profesionalización, promoción y actualización curricular de los creadores escénicos, así como para la divulgación y difusión del conocimiento artístico y las habilidades técnicas. Hay apoyos para las siguientes cuatro categorías: joven en formación escénica, creadores escénicos A y B, y creador escénico con trayectoria. Se consideran las disciplinas siguientes: artes circenses, danza, música y teatro. En este último, sólo se considera la especialización en actuación
		Formación y capacitación	
	Apoyo a Grupos Artísticos y Profesionales de Artes Escénicas “México en Escena”	Intervención indirecta a través de incentivos directos e indirectos, cooperación regional	Este apoyo, creado en 2003, busca fomentar la continuidad a mediano y largo plazo de los proyectos escénicos. Brinda recurso económico a grupos artísticos profesionales con vocación por las artes escénicas (danza, música, ópera y al teatro). Hay dos categorías, cada una con tres subcategorías: a) grupos con foro escénico, ya sea con trayectoria ininterrumpida demostrada de 20 años en adelante, de 10 a 19 años o de 5 a 9 años; b) grupos sin foro escénico, con los mismos periodos de trayectoria ininterrumpida que en el caso anterior
		Producción	
México: Encuentro de las Artes Escénicas (ENARTES) ⁶⁵	Producción	Intervención indirecta a través de incentivos directos, cooperación regional	Creado en 2003 (antes, México: Puerta de las Américas). Se trata de una convocatoria anual para grupos y solistas mexicanos profesionales de danza, música, teatro e interdisciplina escénica, interesados en participar en el concurso de selección de coreografías, conciertos, obras teatrales y espectáculos escénicos interdisciplinarios que se presentan durante el Encuentro de las Artes Escénicas. Este encuentro cuenta con la asistencia de promotores culturales, directores de festivales, directores de recintos culturales, entre otros, que podrán conocer y dialogar con los grupos y artistas que, eventualmente, les interese contratar. Además, busca dar a conocer la producción mexicana de las artes escénicas en los ámbitos nacional e internacional, así como impulsar la profesionalización de los creadores como empresas culturales
	Distribución		

Para finalizar este recuento, es necesario precisar un proyecto más que está a medio camino entre el FONCA y la CooNT del INBA, esto es, la Compañía Nacional de Teatro (CNT), que opera a través de la intervención gubernamental directa e indirecta con el fin de

⁶⁵ El recorte federal en 2019 a la SC también afectó a este proyecto por lo que, al parecer, no se organizará este año.

promover la creación, producción, distribución y consumo teatral. Como se explicaba en el apartado histórico de este capítulo, el primer intento de una compañía se dio por parte de Celestino Gorostiza, entonces director del Departamento de Teatro del INBA, en 1961; sin embargo, fue 10 años después que Héctor Azar, titular de los Departamentos de Teatro de la UNAM y del INBA simultáneamente, la echó a andar en 1971. En 1977, bajo el encargo de José Solé, se oficializó su existencia mediante un decreto presidencial. En su sitio oficial, se explica que en 1989 —ya habiéndose creado el CONACULTA y el FONCA— se instaló en la CNT la figura del Consejo Consultivo para democratizar las decisiones respecto a la aceptación de propuestas, la creación del repertorio y la programación en los teatros.

En 2008, Luis de Tavira entró como su director artístico, integrando un elenco estable mediante el FONCA, ya que éste ofrece becas de residencia artística a los actores, renovables cada dos años, con un máximo de estancia por categoría. A partir de esa fecha se estableció una sede en la alcaldía de Coyoacán, en la Ciudad de México, y se conformó el equipo técnico. De Tavira dejó la compañía en 2016 y, desde entonces, tomó la estafeta Enrique Singer. Durante esos ocho años (2008-2016), según se informa en su portal de internet, se realizaron 54 estrenos en la Ciudad de México, nueve en el interior de la República Mexicana y dos estrenos en el extranjero, además de 164 temporadas, 98 giras nacionales y 32 giras internacionales; se realizaron también 2,416 funciones con un total de 394,898 espectadores en 100 teatros de 43 ciudades de la República Mexicana y en 31 teatros en el extranjero. Se trata, pues, de un proyecto cuyo impacto se concentra en la capital mexicana. De este modo, pese a los diferentes modelos que ha tenido esta compañía, ha habido múltiples voces críticas al respecto de su proyecto más general y que, sin duda, pueden resumirse en lo señalado por Obregón:

[La CNT está] basada en la convicción de que el país todo debe ser representado en una forma única de entender la escena, aquella que se autoproclama ‘el mejor teatro’ con ‘los mejores actores’ [...]. Ya hemos mostrado también el anquilosado concepto de lo Nacional que sostiene este proyecto profundamente centralista y su efecto descapitalizador para los teatros de los Estados; habría que añadir ahora la distancia entre las intenciones (seis o ‘al menos tres meses de gira’) y los resultados (4 ó 5 salidas fuera del D.F. de una o dos funciones, con obras cortadas o elencos parchados”). (Serrano, 2018, p. 27)

En esta breve revisión de las principales acciones de política teatral a nivel federal, destacan cuando menos un par de cosas: por un lado, la ya tan anunciada centralización de

los esfuerzos en la Ciudad de México y, por otro, la casi nula atención al consumo, lo que dificulta el avance de las otras fases del proceso teatral. Tampoco parece que, pese a la concentración de los apoyos en la producción, sean realmente complementarios y/o suficientes. Los resultados en este sentido, derivados del anterior entorno institucional en el ámbito federal —desde luego, en combinación con las condiciones propias de cada región, estado y/o municipio— son los que se desarrollan en el siguiente apartado.

4.3.2. Producción, circulación y consumo teatral en el país

La producción teatral profesional en México ha ido en aumento en los últimos años, según los anuarios de *Teatro de los Estados* editados por Teatromexicano.com.⁶⁶ Curiosamente estos recuentos no informan sobre la cantidad de obras que se produjeron en la capital del país, lo que sería indispensable para hacer un comparativo nacional. Aun así, diversos especialistas señalan que la Ciudad de México concentra la producción teatral del país, por encima de cualquier otro estado. Sobre el número de obras que se llevaron a cabo en las diferentes entidades federativas en 2015, sin contabilizar a la capital mexicana, la relación es la siguiente:

Tabla 29.

Producción teatral nacional según anuario Teatro de los Estados 2015, con base en Serrano (2015, p. 9)

Puesto	Estados (1-16)	Total	Puesto	Estados (17-32)	Total
1	Yucatán	186	17	Campeche	44
2	Veracruz	184	18	San Luis Potosí	42
3	Jalisco	166	19	Hidalgo	40
4	Aguascalientes	158	20	Zacatecas	40
5	Querétaro	153	21	Chiapas	39
6	Puebla	128	22	Quintana Roo	39
7	Nuevo León	118	23	Sinaloa	39
8	Estado de México	104	24	Comarca Lagunera ⁶⁷	36
9	Baja California	96	25	Colima	31
10	Chihuahua	77	26	Guerrero	30
11	Guanajuato	62	27	Tamaulipas	29
12	Michoacán	58	28	Tlaxcala	28
13	Morelos	54	29	Baja California Sur	21
14	Sonora	54	30	Durango	19
15	Coahuila	45	31	Nayarit	16
16	Oaxaca	45	32	Tabasco	12

⁶⁶ Para ser consideradas profesionales, éstas obras deben haber cobrado taquilla, participado en algún festival y/o haber recibido apoyos institucionales.

⁶⁷ Se señala que no se logró identificar si las obras eran de Coahuila o Durango, de ahí que se refiera así.

De este listado no es posible identificar a qué tendencias pertenecen estas obras, aunque si se toma como base lo presentado en la MNT de ese año (2015), tal y como ya se señalaba, por ejemplo, la cantidad de teatro expandido debió ser mínima. Por otro lado, en este mismo anuario se señala que en el periodo 2008-2014, en Jalisco se produjeron 821 obras teatrales profesionales (equivalente al 12% del total de los estados, que asciende a 7,083 piezas), siendo ésta la primera entidad federativa mexicana —luego de la Ciudad de México— que generó más puestas en escena durante ese lapso de tiempo. Luego de Jalisco está Veracruz con 558 y, al final del listado de los estados se encuentra Tabasco, con 39 obras en esos seis años (Serrano, 2015, p. 8). No obstante, en las entidades federativas mexicanas se reproduce también el centralismo y, por ese motivo, las capitales de los estados —o las capitales culturales de los mismos— concentran su producción teatral; en concreto, hay cuatro urbes, además de la Ciudad de México, que se consideran las “capitales teatrales” y que, en orden de mayor a menor producción, son Xalapa, Guadalajara, Mérida y Monterrey (Serrano, 2018, p. 43).

Ahora, respecto a la infraestructura teatral, el *Atlas de Infraestructura y Patrimonio Cultural de México* (CONACULTA, 2010a) señala que, hasta julio de ese año, había 567 teatros en el país (léase teatros convencionales, foros, auditorios y salas). Nueve años después, según el portal del Sistema de Información Cultural (SIC), esta cantidad aumentó a 677, es decir, hubo un incremento de 19.4%. En cualquier caso, como puede verse en las siguientes cifras del atlas ya señalado, se percibe de nuevo el fenómeno de la centralización en la Ciudad de México, así como una insuficiencia en la relación de los teatros por número de habitantes, cuando menos, respecto a otros países:

Los estados que poseen la mayor cantidad de teatros son: Distrito Federal [Ciudad de México] con 127 (22.40% del total nacional); Veracruz con 26 (4.59%), y Guerrero, Tamaulipas, Jalisco y Nuevo León cada uno con 23 (4.06%). En el otro extremo de la escala se encuentran los estados que poseen la menor cantidad: Tlaxcala y Nayarit cada uno con 3 (0.53%), Hidalgo con 6 (1.06%), y Zacatecas, Quintana Roo, Baja California Sur y Durango cada uno con 7 (1.23%).

Los 567 teatros se encuentran localizados en 172 municipios (7% del total del país). [...] En México hay 191,174 habitantes por teatro en promedio nacional. [...] En España esta misma razón es de 31,176 habitantes por teatro [...]. (CONACULTA, 2010a, pp. 128-129)

Por otro lado, según los resultados de 2017 de la *Cuenta Satélite de Cultura* (CSC), lo que se produce desde estos teatros y otros espacios que programan artes escénicas y

espectáculos sumó apenas el 5.5% del total de lo que el sector cultural contribuye al Producto Interno Bruto (PIB) a nivel nacional, que asciende a un 3.2% del PIB.⁶⁸ De hecho, la contribución de las artes escénicas y los espectáculos está muy por debajo de lo que se genera en otros ámbitos de la cultura, por ejemplo, los medios audiovisuales (37%), la artesanía (18.6%) y la producción cultural de los hogares (18.3%), aunque por encima de la industria editorial (3.7%), las artes visuales y plásticas (1.2%) y la música y los conciertos (1.1%) (INEGI, 2018, pp. 1,7). Ahora, en un informe que contó con la colaboración del personal del INEGI para la edición especial del anuario *Teatro en los estados 2007-2017*, se reportan los siguientes indicadores de la economía teatral correspondientes al año 2016.⁶⁹

Tabla 30.
Indicadores varios de la economía del teatro según la CSC 2016, con base en Serrano (2018, pp. 15-17)

	Artes escénicas y espectáculos (AAE)		Teatro	
	Cifra	Porcentaje (respecto de Cultura)	Cifra	Porcentaje (respecto de AAE)
Aportación al PIB nacional	33,837 mdp	3.3%	130 mdp	0.4%
Puestos de trabajo remunerados ⁷⁰	26,061	1.2%	437	1.7%
Gasto de la sociedad mexicana	De cada \$100 gastados en teatro, \$80 fueron desembolsados desde los hogares, \$15 por los no residentes (turistas) y \$5 por el gobierno en general			

Esta información, aunque valiosa, no responde a interrogantes importantes para este trabajo, dado que buena parte del teatro de arte que se produce en el país se desarrolla con apoyos gubernamentales de distinto tipo (intervención directa e indirecta, principalmente) y no desde el sector privado; es decir, a estos datos habría que sumarles a cuánto asciende la aportación económica del teatro que se produce con dineros públicos, así como la cantidad

⁶⁸Esta categoría “agrupa eventos y espectáculos culturales en vivo relacionadas con el teatro, la danza, la ópera, espectáculos artísticos y culturales en general (incluidos los deportivos), además de algunos servicios como los prestados por promotores y agentes, y el alquiler de espacios para presentar los eventos” (INEGI, 2018, p. 10).

⁶⁹ Según se explica, los resultados que se presentan sobre la economía del teatro con base en la CSC, sólo corresponden a los provenientes del sector privado, pues al parecer, no hubo manera de desagregar los resultados del teatro en el rubro de “Gestión pública en artes escénicas y espectáculos” (Serrano, 2018, p. 15).

⁷⁰ De esos 437 puestos, sólo 306 fueron empleos dependientes de la razón social para la que trabajaron, el resto fue personal subcontratado (Serrano, 2018, p. 16). De este dato se puede plantear la siguiente hipótesis: que aquellos que refirieron tener un empleo fijo en el teatro, son muy posiblemente los miembros del personal administrativo y técnico de planta de los teatros privados; los demás casos podrían tratarse de los artistas escénicos que trabajan por proyecto y que cobran por honorarios o facturan sus servicios.

de empleos que se generan a partir del área de la gestión pública teatral. En cualquier caso, las condiciones políticas y económicas del teatro hasta ahora descritas, propician unas determinadas formas de organización, que incluyen tanto a su producción como a su consumo. Al respecto, estas ofertas teatrales y su demanda se insertan en diversos circuitos o escenas que posibilitan que el proceso del discurso teatral se complete y, a la vez, que su cadena de valor se cierre. Ejea (2012) hace una caracterización de los circuitos culturales que, en general, resultan útiles también para describir al teatro:

Tabla 31.

Características básicas de los circuitos culturales (y teatrales), tomadas de Ejea (2012, p. 204)

	Circuito comercial	Circuito comunitario	Circuito artístico
Finalidad principal	Ganancia económica	Valía comunitaria	Innovación estética
Valor social	Valor de cambio	Valor de uso	Valor simbólico
Tipo de producción	Amplia	Restringida	Restringida
Consagración y/o éxito	Mercado	Comunidad	Expertos

Gracias a esta descripción se pueden distinguir algunos rasgos de cada circuito, aunque es importante aclarar que los cambios recientes en las políticas culturales (en su viraje neoliberal) así como en las búsquedas estético-políticas en las artes (desde su giro ético, en el régimen estético), trastocan al modelo analítico planteado por Ejea (2012). Lo anterior puede visualizarse con mayor claridad si a esta caracterización se le cruza con la tipología desarrollada por Villegas (2011) a propósito de las diferentes figuras organizativas que convocan hoy a los productores teatrales. Para clarificar aún más estas transformaciones, se muestran también las figuras organizativas del teatro del siglo pasado y que, por supuesto, se corresponden con otros momentos de la política cultural y apuestas estético-políticas, y de manera más general, con otras condiciones socioculturales, políticas y económicas:⁷¹

⁷¹ En la tabla se sintetizan las modalidades de los grupos teatrales que plantea este autor, obviándose la categoría que éste propone a propósito de las compañías independientes que se organizaban alrededor de la figura del maestro (director, director-dramaturgo, director-actor, actor) (p. 220), pues esa figura podía aglutinar a también a compañías comerciales, subvencionadas o de cualquier otro tipo.

Tabla 32.
Los grupos teatrales como modos de producción escénica, con base en Villegas (2011) y Ejea (2012)

Siglo	Organización de la producción (Villegas, 2011)	Circuitos (Ejea, 2012)
XX	Compañía teatral	Comercial
	Compañía tipo cooperativa	Social o comunitario
	Compañía subvencionada	Artístico
	Compañías independientes	Artístico
	Grupo como forma de existencia	Artístico, social o comunitario
XXI	Grupos parcialmente subvencionados	Artístico, social o comunitario
	Grupos por proyecto o flexibles	Artístico, social o comunitario, comercial

En esta relación se evidencia que, con los cambios económicos acontecidas en los años 80 y 90, las compañías financiadas por el Estado han perdido vigencia, de tal suerte que su subvención —si es que se mantiene— se vuelve de tipo parcial (Villegas, 2011, p. 223). Lo anterior supone que las compañías subvencionadas pertenecientes a alguna institución pública dejaron de recibir un subsidio total y, en el caso de las agrupaciones independientes, los recursos parciales que algunas de ellas recibían se volvieron más escasos, no sólo por los recortes presupuestales, sino también por el crecimiento de la oferta teatral, y que, por ejemplo en el caso mexicano, se visibiliza no sólo con los programas formativos en el ámbito teatral sino con el aumento paulatino de la cantidad de obras producidas reportado en los anuarios de *Teatro en los estados*.

Con base en lo anterior, se deduce otra cosa: que la figura de la compañía estable es cada vez menos frecuente. Esto es, como dice Villegas (2011), la “autofinanciación” se ha convertido en un deber para las compañías artísticas, sean institucionales o independientes (p. 223), asimilándose parcialmente al modelo de producción de los grupos comerciales. Esto coincide, por supuesto, con la paulatino retracción del Estado en materia cultural, así como con la irrupción del discurso del emprendimiento ligado al modelo de las industrias creativas. Más aún, en los tres circuitos —o lo que todavía es identificable de ellos— la búsqueda del financiamiento se persigue para la realización de proyectos específicos y, por ese motivo, los grupos tienden a ya no ser estables, pues los equipos varían de una pieza teatral a otra, según sus necesidades. Por otro lado, aunque es posible que el crecimiento de los programas de pregrado y posgrado en gestión cultural en el país esté teniendo un impacto positivo en los

modelos de producción teatral mexicano,⁷² la siguiente caracterización del teatro artístico jalisciense podría no ser muy distinta hoy, en términos de su precaria situación, no sólo en ese estado, sino en el resto del país:

El modelo de producción imperante [...] es el independiente, en donde el propio director o un grupo de actores asume el costo y se lanza al ruedo sin tener un productor ejecutivo en su equipo que les diseñe una producción adecuada a sus necesidades, intereses y, sobre todo, recursos. Pocas veces —y eso sí sólo en la capital [jalisciense]— alguna institución como la Universidad de Guadalajara o la Secretaría de Cultura estatal le entra al quite para poder armar una producción profesional. (Tello, 2007, p. 76)

Por último, y no menos importante, resulta fundamental abordar lo que actualmente se conoce a nivel nacional sobre el consumo teatral, aun cuando ya se han delineado algunos aspectos en torno a estos públicos en el presente subsistema teatral y, en general, en el desenvolvimiento histórico del teatro mexicano según sus diferentes etapas. Al respecto, lo primero a señalar es que la información existente resulta escasa: hay sólo dos encuestas de alcance nacional más o menos recientes que abordan este tema como parte de una exploración más amplia sobre las prácticas y los consumos culturales en México. En concreto, se trata de la *Encuesta Nacional de Prácticas y Consumo Culturales* (2004) y la *Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Culturales* (2010b), ambas encargadas por el CONACULTA.⁷³ Existen otras dos encuestas también del extinto consejo y que, sin embargo, no tienen este alcance: por un lado, está la *Encuesta a Públicos de Teatros 2007* (2008), cuyo objetivo fue describir las características de los espectadores que asisten a cuatro

⁷² Pese a este proceso, Marisa de León Cevallos (2012) señala que la profesionalización específica de los productores escénicos en el país, sigue siendo una asignatura pendiente en la política cultural mexicana, pues los esfuerzos en esta materia han sido mínimos.

⁷³ Ahora, en el caso de la realización de las encuestas nacionales, el SIC del CONACULTA estableció convenios con entidades externas. La de 2004 fue hecha por la UNAM; la de 2010, por Defoe Experts on Social Reporting (una empresa privada) y, la de 2012, por el INEGI. Como las tres se realizaron con criterios y alcances diversos, es muy difícil hacer comparaciones entre sus resultados. “Las dos primeras ediciones abordaron la asistencia a recintos culturales (bibliotecas, museos, sitios arqueológicos, casas de cultura, cines, teatros, librerías, etcétera), prácticas de lectura, exposición a medios audiovisuales (radio, televisión, video, música grabada, computadora e internet, etcétera), uso del tiempo libre y prácticas culturales, así como equipamiento cultural doméstico. En la primera edición, los datos se agruparon por regiones y por las tres principales ciudades del país, pero también es posible separarla por género, edad, nivel de escolaridad, ingresos y ocupación. La segunda edición, un retroceso en términos de todo lo logrado por la primera, ignoró el instrumento original y presentó sólo cuadros preliminares, que no permiten hacer cruces de información, y resultados parciales sin ningún análisis comparativo. La tercera estuvo conectada a la elaboración de la cuenta satélite de cultura por lo que puso mucho interés en el gasto de los hogares en cultura, pero descuidó los temas, universo y líneas de exploración de las anteriores, así que no es posible articularlas con el análisis de las anteriores” (Nivón y Rosas-Mantecón, 2016, pp. 13-14).

teatros de la Ciudad de México: el de las Artes y el Salvador Novo (CENART), El Galeón (Centro Cultural del Bosque) y el Helénico (Centro Cultural Helénico); y, por otro, está la *Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México* (2012) y que, al contrario de la anterior, hace una aproximación en exceso amplia debido a que la asistencia y el gasto en teatro están incluidos en macro categorías como las siguientes: “Sitios o eventos culturales”, “Espectáculo en la vía pública” y “Ferias y festivales artísticos y culturales”, pero sin mayores desgloses. Además, está por supuesto el estudio ya referido antes sobre los espectadores teatrales de la Ciudad de México, realizado por la antropóloga Lucina Jiménez y cuyos resultados se publicaron en el libro *Teatro & públicos: El lado oscuro de la sala* (2000). En ese último caso, aunque restringido a la capital mexicana y a casi 20 años de su publicación, se trata de un trabajo hasta cierto punto vigente y con una aproximación más completa, pues la autora no sólo encuestó a los espectadores, sino que sumó la observación participante de múltiples funciones y entrevistas a los teatreros para explorar sus concepciones en torno a los públicos.⁷⁴

En cualquier caso, hay una coincidencia en todos estos trabajos y es que el teatro no aparece como una actividad de participación cultural muy frecuentada. Al respecto, en las encuestas nacionales de 2004 y 2010, la asistencia al teatro estuvo por encima de la referida a espacios de música clásica, pero muy por debajo del cine (y de la exposición en general a los medios audiovisuales), y a su vez, más o menos a la par de la danza. A continuación, se presenta un comparativo entre los resultados de ambas encuestas referente a algunos aspectos de la asistencia al teatro:

⁷⁴ A pesar de que no se reporten aquí sus principales hallazgos, también vale la pena apuntar que durante los años 90 se realizaron los estudios pioneros en México sobre consumo cultural, con algunos resultados referidos al teatro. De este modo, de la academia, destacan los siguientes: *Públicos de arte y política cultural. Un estudio del II Festival de la Ciudad de México* (1991) (que, en particular, tiene un apartado sobre los públicos de las artes escénicas en el marco de ese festival) y *El consumo cultural en México* (1993) (que, entre otras cosas, contiene los resultados de una encuesta sobre prácticas culturales y usos del espacio público en la Ciudad de México), ambos coordinados por García-Canclini desde la Universidad Autónoma de México (UAM), y a los que le antecede otro hecho en 1989. Ahora, en el ámbito privado, están los estudios anuales de consumo cultural realizados por el periódico *Reforma* en la Ciudad de México, Guadalajara y Monterrey, de 1994 a 2004, aunque sus resultados ya no están disponibles. Finamente, entre los impulsados desde el sector público se encuentran, por un lado, los cuadernos de *Estadísticas Culturales* que publicó el INEGI desde 1995 hasta la aparición del Sistema de Información Cultural (SIC) en los años 2000; y, por otro, una encuesta nacional de consumo cultural hecha en 1993 y cuyos resultados aparecen en el libro *La cultura en México I. Cifras clave* (1996), coordinado por González y Chávez de la Universidad de Colima, con un apartado específico para arte y cultura, agrupados además por regiones (Nivón y Rosas-Mantecón, 2016).

Tabla 33.

Aspectos de asistencia al teatro en México según encuestas nacionales de consumo cultural, con base en CONACULTA (2004, 2010b)

Aspectos sobre la asistencia al teatro en México	2004	2010
Asistencia al teatro en alguna ocasión	39.6%	31.3%
Asistencia en el último año (12 meses)	13.9%	9.8%
Asistencia según escolaridad (universitaria)	29.8%	62%
Asistencia según ingresos (mayores ingresos) ⁷⁵	49%	60.7%
Lugar del país con mayor asistencia ⁷⁶	-Región centro: 53%	-Ciudad de México: 55.7%
Lugar del país con menor asistencia	-Región sur: 22%	-Tabasco: 15.3%
Motivos de asistencia ⁷⁷	-Por tema: 49.9% -Por pasar rato agradable: 42.4%	-Diversión/entretenimiento: 61.1% -Tarea escolar: 12.4%
Motivos de inasistencia	-Falta de tiempo: 40.5% -Falta de interés: 35.2% -Costo: 34.6% -Distancia: 32%	-Falta de tiempo/dinero: 20.6% -Falta de tiempo: 17.7% -Falta de dinero: 13.6% -Está muy lejos: 13.4
Calificación de la(s) obras(s) a las que asistió en el último año	No se preguntó	83.5% evaluaron lo que vieron con calificación de 8, 9 y 10 (0 menor-10 máximo)
Si se pagó por la(s) obra(s) vista(s) en el último año	No se preguntó	69.3%

Sobre estos resultados, de entrada, se evidencia que en seis años avanzó la inasistencia a las actividades teatrales, aunque ésta aumentó entre los sectores con formación universitaria y de mayores ingresos. Por otro lado, se mantuvo la tendencia entre los territorios con mayor y menor participación teatral en el país. Avanzó, por otro lado, el motivo de asistencia ligado

⁷⁵ En 2004, los mayores ingresos equivalieron a más de 10 salarios mínimos. En 2010, a 12 mil pesos.

⁷⁶ Aunque en 2004 sí hay información relativa a las ciudades, los resultados se presentan de forma estimada y, además, sólo se comparan entre sí, por lo que para hacer el contraste con 2010 resultó más adecuado referirse a las regiones.

⁷⁷ En 2004, la pregunta relativa a los motivos de asistencia se podía responder por la vía de opción múltiple; en la encuesta de 2010, se realizaron dos preguntas a propósito de este tópico: 1) el principal motivo para asistir a una obra de teatro y 2) lo primero que se toma en cuenta al momento de elegir asistir a una obra.

a la búsqueda de entretenimiento o diversión, mientras que las razones para la inasistencia se mantuvieron más o menos similares (aunque llama la atención que en los resultados de la segunda encuesta ya no aparezca el ítem de “falta de interés”). Finalmente, sólo en la última encuesta se les pidió a las personas que evaluaran la calidad del teatro que vieron recientemente y, aunque poco más del 80% le dio una buena calificación, cerca del 20% le dio una valoración inferior; en este caso, queda la interrogante respecto de si las obras referidas fueron o no profesionales.

En cualquier caso, para poner en perspectiva estos datos, vale la pena contrastarlos con los que arrojó la *Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales de España* de 2007, también de alcance nacional y realizada en un periodo similar al de los dos estudios del CONACULTA (Colombo, 2010, p. 85). Al respecto, entre otros datos, se encontró lo siguiente: 55% de los encuestados españoles especificaron que no iban nunca o casi nunca al teatro y, por otro lado, sólo 19% señaló que había ido al teatro en el último año. Ambas cifras son más positivas que las mexicanas (55% versus 65% si se promedian los resultados de 2004 y 2010 para México, y 19% versus 12%, respectivamente); aun así, la distancia entre un caso y otro, no es tan amplia, además de que en ambos países los resultados siguen arrojando una baja participación teatral. Sobre los motivos de la inasistencia en el caso español, las personas dijeron lo siguiente: 32% especificó poco interés, seguido por un 20% que alegó disponer de poco tiempo, y un 16% argumentó que había poca oferta. Si estos datos se comparan con el caso mexicano, la diferencia más destacable es que en éste último sí hay una marcada preocupación en torno a lo económico (o sea, en lo relativo al costo de los boletos y/o la falta de dinero), lo que acentúa la disparidad socioeconómica entre unos y otros espectadores; asimismo, en lo que coinciden, es en la falta de interés expresada en el teatro (32% versus 35% entre los mexicanos para el año 2004).

Por otro lado, y volviendo a la situación mexicana (aunque estas reflexiones igualmente podrían ser extrapolables a España), el anterior panorama revela no sólo la baja participación teatral, sino dos cosas más: la primera es que, desde el CONACULTA (y luego desde la SC), a este tipo de consumo se le ha considerado como una actividad a la que la gente “asiste”, ligada a su vez con un recinto o espacio identificado como “teatro”. Esto, por lo tanto, pudiera dejar fuera aquellas tendencias teatrales no convencionales y de tipo renovador (por ejemplo, la escena expandida). Además, se visibiliza el “espectador

imaginario o hipotético” que está presuponiéndose en los estudios ya señalados (Jiménez, 2000, p. 71), más bien identificado como aquel que va, se sienta y ve, en un rol casi pasivo.

La segunda consideración es que posiblemente los propios encuestados tuvieran también en mente a ese mismo “espectador imaginario o hipotético”, esto es, al que “sí asiste” o “no asiste” al “teatro” y, sobre todo, aquel que debería estar motivado o no a para someterse a ese determinado tipo de experiencias. En resumen, lo que está de fondo detrás de estudios como los ya señalados, no es sólo aquello que se refiere en sus resultados —y que, por supuesto, son sumamente útiles para trazar tendencias generales respecto a la participación teatral— sino, sobre todo, aquello que es pensable y esperable de la relación entre los públicos y el teatro y que, según se percibe, pareciera seguir muy ligada a una concepción convencional (o sea, al teatro de tipo innovador o conservador).⁷⁸ Si así fuera, todo ello podría fortalecer la hipótesis de que la ausencia de los espectadores tal vez redunde en “una pequeña señal” de que el teatro, ese teatro real y/o imaginario (o sea, el convencional) “ya no está ofreciendo al ciudadano común algo que le resulte vital” (Jiménez, 2000, p. 109).

4.4. Hacia el abordaje del caso de estudio: las huellas del contexto en la escena expandida

En este recorrido histórico y repaso institucional del teatro realizado en México durante los siglos XX y XXI, siguiendo a Verón (1998), se develan algunas huellas del contexto que lo condiciona y, a su vez, se muestran determinadas gramáticas que describen operaciones de asignación de sentido en la producción y reconocimiento de las materialidades de dicho discurso. Al respecto, la fragmentación y la mercantilización del teatro actual es la marca preponderante, así como el desarrollo todavía desigual entre la capital del país y el resto de las entidades federativas, situación que de cierta forma ha sido promovida por la intervención estatal. De las tensiones que aquí se producen, se han generado también otros modelos de producción (maneras de hacer) relacionados, a su vez, con nuevas formas de ser lo teatral (discursos), dando pie a la exploración de otros roles entre los sujetos que los hacen posibles (creadores, creativos, gestores culturales, espectadores) y, por lo tanto, a formas novedosas de entender y vivir lo social. El teatro expandido se coloca en esta vía, fraguando nuevos

⁷⁸ De hecho, en el trabajo de Jiménez (2000) esta percepción convencional respecto de los públicos también apareció entre los creadores y promotores teatrales ahí entrevistados.

pactos de sentido a la vez que insertándose en una estructura aún frágil, que no garantiza su sobrevivencia. En los siguientes capítulos analíticos se explorarán estas tensiones desde la indagación profunda de las formas de ser de este discurso teatral, es decir, desde sus materialidades y los significados que le atribuyen tanto sus productores como sus espectadores-participantes; asimismo, se detallarán las maneras de hacer de los sujetos que hacen posible a la escena expandida, así como a las figuras de la comunidad (o imaginarios de lo social) que las orientan. El caso, como ya se dijo antes, se construyó desde un contexto históricamente específico y socialmente estructurado, esto es, desde Guadalajara, Jalisco, y muy concretamente, desde la pieza escénica titulada *Ciudades imposibles* de la Compañía Opcional, bajo el supuesto de que el teatro en este país sigue siendo un “fenómeno de ciudades” (por supuesto, con rasgos comunes con lo nacional e, incluso, con lo global). Esta aproximación etnográfica, en cualquier caso, permitirá conocer con más detalles a las negociaciones de sentido que ahora mismo están llevándose a cabo, así como algunas de sus consecuencias, en y desde esta manifestación puntual del giro ético del régimen estético de las artes.

Capítulo 5. Las formas de ser de *Ciudades imposibles*: análisis de una pieza de teatro expandido

“En todas esas cosas pensaba el
hombre cuando deseaba una ciudad”
ÍTALO CALVINO
Ciudades invisibles (2010)

El teatro expandido, en tanto forma de inteligibilidad de las artes —en este caso, del giro ético del régimen estético—, se manifiesta por medio de precisas formas de ser de los objetos que desde aquí se producen y reciben. A su vez, dicho discurso teatral —visible a través de narrativas específicas como la de *Ciudades imposibles*— es resultado de puntuales maneras de hacer de los artistas, creativos, gestores culturales y espectadores-participantes, ligadas al mismo tiempo a concretas figuras de la comunidad. Por todo ello, la escena expandida promueve un proceso de comunicación que supone un reto para los propios productores y receptores por su carácter rupturista, ya sea por el modo en que trastoca sus propios roles o porque, en muchos sentidos, resulta irreconocible al interior de los sistemas culturales dominados por otros discursos teatrales, tal y como ocurre en México. Es decir, *Ciudades imposibles* se produjo y reconoció en un contexto —el tapatío— bastante similar al del resto del país, pese a sus singularidades, en donde el teatro expandido es apenas un discurso teatral emergente.

Las formas de ser de *Ciudades imposibles*, inscritas en lo que Villegas (2011) denomina como “subsistema de las teatralidades posmodernas y de la globalización”, revelan las contradicciones originarias del régimen estético que describe Rancière: la igualdad entre el arte y el no-arte, entre lo sublime y lo cotidiano, entre el saber-hacer y el “no importa qué ni cómo” (Infante del Rosal, 2017, p. 73). También está presente en esta pieza escénica la voluntad estético-política propia del giro ético —particularmente del giro *suave*— de “crear situaciones de proximidad propicias a la elaboración de nuevas formas de lazos sociales”; es decir, busca formas modestas de micro-política, irónicas y lúdicas, que construyan otros modos de confrontación y participación de la comunidad (Rancière, 2011, p. 149; 2005, pp. 11-12). Desde el teatro expandido, lo anterior se persigue a partir de muy diversos procedimientos y tópicos, como se explicó antes en el apartado teórico del Capítulo 1, con

base en Ortiz (2016).⁷⁹ En *Ciudades imposibles*, éstos se evidenciaron de forma particular y de ello versará el presente capítulo. Para dar cuenta de estas maneras de ser, por un lado, se aborda en este capítulo la narrativa de la pieza desde sus materialidades —en relación con su contexto— y, por otro, se ofrece una aproximación a la interpretación que de ella hicieron tanto sus productores como sus espectadores a través del método del “desmontaje”, con el objeto de aproximarse a los procesos creativos implicados en la pieza, muy particularmente, desde la investigación-creación (Diéguez, 2009).⁸⁰

5.1. Un modelo para el análisis de las maneras de ser (o de cómo leer el sentido que produce un texto de escena expandida)

Para analizar las maneras de ser de esta pieza de teatro expandido, se ha considerado entenderla como “un objeto cultural y una práctica discursiva en la que el proceso comunicativo utiliza una pluralidad de signos verbales, auditivos y visuales, mediatizados por el contexto cultural y social en el momento de la enunciación” involucrando, por lo tanto, “la competencia del destinatario potencial para descifrar el mensaje” (Villegas, 2014, pp. 247, 29). Se trata, entonces, de un material signifiante que forma parte de un discurso social más amplio, producido y reconocido en ciertas condiciones sujetas, a su vez, a gramáticas que describen determinadas operaciones para la asignación de sentido (Verón, 1998, p. 129). Su concreción a través de diversos soportes materiales, hacen de *Ciudades imposibles* un texto que puede denominarse como teatral-espectacular, esto es, como un texto autónomo del texto dramático (o literario), aun cuando no prescinda de él —es decir, hay que pensársele desde su interrelación posdramática, con base en Lehmann (2013)— y que, además, incluye “otras prácticas escénicas y visuales que, tradicionalmente, no se consideraban ‘teatro’” (Villegas, 2014, p. 10).

⁷⁹ En el caso de los procedimientos y tópicos, Ortiz habla de las performatividades (respecto del tiempo, el cuerpo, el espectador y los procesos), la emergencia de lo real (lo obsceno o lo abyecto, el afuera/adentro y la presencia de documentos y testimonios) y el espacio público y el giro social (2016, pp. 61-94).

⁸⁰ Para el desarrollo de este apartado, según se señaló en la propuesta metodológica del estudio, principalmente se documentaron y analizaron los constituyentes materiales de la pieza escénica, así como las interacciones alrededor de ella por medio de la técnica de observación participación, además de llevar a cabo una serie de entrevistas y encuestas dirigidas a los productores y espectadores de *Ciudades imposibles*.

La instrumentalización de un objeto cultural —en este caso, de un texto teatral— siguiendo a Villegas (2014), parte en primer lugar de aquello que ha sido comunicado, es decir, del mensaje e imaginario social que lo motiva, pero no entendidos como una verdad única u original, sino como una propuesta de sentido unitario que permiten los propios “indicios del texto y los códigos del intérprete”, ya que dicho texto pertenece siempre a una determinada tradición, ligada al teatro como institución, “que proporciona buena parte de los códigos culturales, estéticos y teatrales” (p. 30). Teniendo esto en cuenta, lo que este autor propone entonces es una estrategia analítica de tipo “pragmática”, dado que en su centro se encuentran los usos que desde el contexto se le dan al texto teatral (p. 29). Esta estrategia, toma en consideración los siguientes aspectos que son los que guiaron el análisis del *corpus* considerado para este apartado:

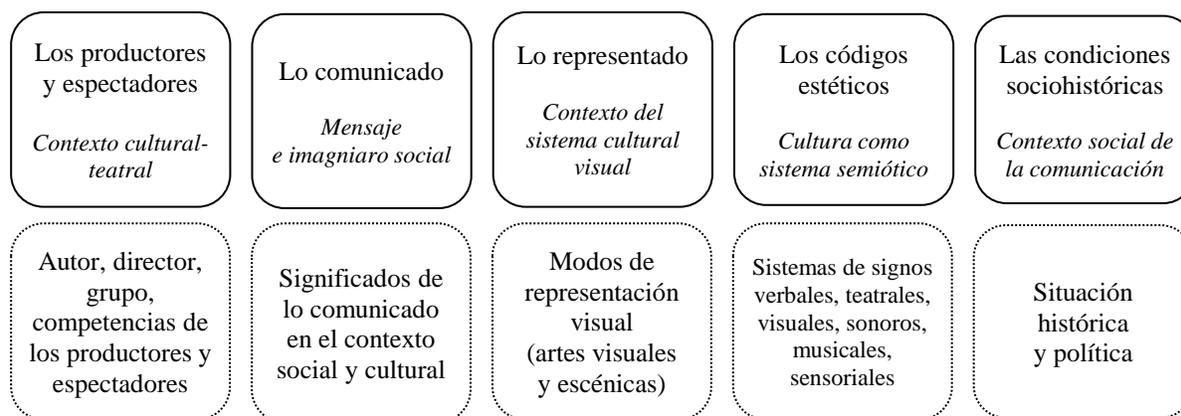


Figura 6. Síntesis de los aspectos considerados en el modelo analítico de los textos teatrales, según Villegas (2014)

La estrategia de Villegas (2014) coincide, por otro lado, con lo planteado por Lehmann (2013), en el sentido de que este último distingue también tres niveles de análisis de lo que él denomina teatro posdramático y que, como ya se señaló antes, hay vasos comunicantes entre esa categoría y la de escena expandida, por ejemplo, si se le entiende a la primera como abarcadora de la segunda: 1) el del texto lingüístico (“en el sentido amplio de la palabra”), 2) el del texto representacional o de la escenificación (con “los actores, sus adiciones paralingüísticas, sus reducciones o deformaciones del material lingüístico, sus figurines; la luz, el espacio, una temporalidad particular, etc.) 3) y el del *performance text* (“se relaciona con los espectadores, la ubicación temporal y espacial, el lugar y la función del proceso teatral en el ambiente social”) (pp. 148-149). Sin embargo, entre las propuestas

de Villegas y Lehmann, existe igualmente una diferencia, dado que, para el segundo, el teatro posdramático no es sólo un nuevo tipo de texto teatral, sino que en él se da un uso distinto de los signos teatrales que socava desde los fundamentos a los niveles lingüístico y de escenificación, “a través de la cualidad estructuralmente modificada del *performance text*. A través de él, el teatro deviene presencia más que representación, experiencia compartida más que comunicada, proceso más que resultado, manifestación más que significación, energía más que información” (p. 149).

Estas dicotomías que plantea Lehmann pueden reconciliarse con lo señalado por Villegas, si se leen desde la perspectiva de Rancière, en tanto que estas contradicciones se consideren como inherentes a discursos teatrales como el que aquí se revisará (inscritos en el giro ético del régimen estético), en vez de optar por uno de los dos polos. De este modo, por ejemplo, se puede señalar que la materialidad construida desde la pieza de *Ciudades imposibles* puede analizarse en tanto presencia y representación, experiencia compartida y comunicada, proceso y resultado, manifestación y significación, energía e información. Además, esto último adquiere sentido a la luz de los procedimientos y tópicos de la escena expandida (Ortiz, 2016) que, en el caso de *Ciudades imposibles*, se concretaron temáticamente no sólo en la materialidad de la pieza, sino también en las narrativas de los productores y espectadores que participaron en ella. A continuación, estas relaciones:

Tabla 34.
Matriz interpretativa de las formas de ser de *Ciudades imposibles*, con base en Villegas (2014), Lehmann (2013) y Ortiz (2016)

Procedimientos		Tópicos
Performatividades <i>Experiencia compartida y comunicada</i>	Teatro convencional y no convencional ⁸¹	-Investigación-creación como método -Actor como <i>performer</i> -Espectador como participante
La emergencia de lo real <i>Manifestación y significación</i> <i>Presencia y representación</i>		-Memoria y ucronía para pensar lo socio-espacial -Presencia de documentos como testimonios
Espacio público y giro social <i>Energía e información</i>		-Desbordamiento del espacio escénico

Teatro autónomo
y no autónomo⁸²

⁸¹ El tópico —o subcategoría analítica— relativo a la tensión entre el teatro convencional-no convencional, se refiere: al desdoblamiento del tiempo en el espacio, al lugar del acontecimiento escénico, a la relación entre proceso-producto, a la libertad creativa del actor (*performer*) y los nuevos pactos que se establecen con el espectador.

⁸² El tópico —o subcategoría analítica— relativo a la tensión entre el teatro autónomo-no autónomo, se refiere: a los contenidos de la pieza y sus formas de enunciación, así como a las relaciones que sostuvo con lo real.

Esto es, *Ciudades imposibles*, desde sus materialidades y desde la interpretación que de ésta hicieron los sujetos que la produjeron y reconocieron, fue experiencia compartida y comunicada, manifestación y significación, energía e información, presencia y representación. Esto fue posible a partir de los propios contenidos de la pieza y sus formas de enunciación y las relaciones que se sostuvieron con lo real, a través del desdoblamiento del tiempo en el espacio, el lugar del acontecimiento escénico, la relación entre proceso-resultado, la relativa libertad creativa del actor (*performer*) y los pactos que se establecieron con el espectador. De todo ello se abundará en los siguientes apartados, a partir de la estrategia analítica ya señalada.

5.2. *Ciudades imposibles*: las materialidades del dispositivo escénico

En este apartado se revisará la narrativa de la pieza desde sus materialidades, esto es, desde los significados presentes en lo comunicado, sus modos de representación y los sistemas de signos utilizados, pero puestos en relación con los contextos social y cultural desde donde se produjo *Ciudades imposibles*. De este modo, se abundará en las características del entorno teatral tapatío, con acercamientos a su historia y actualidad, así como de la producción escénica de la Compañía Opcional, creadora de la pieza. Después se analizarán los aspectos formales de *Ciudades imposibles* ligados a los procedimientos propios de la escena expandida —incluidos el mensaje y el imaginario social que lo acompaña— y se ofrecerá un acercamiento cualitativo a la experiencia de participación desde aquí generada a la luz del contexto social de la comunicación. En cada caso, se ofrecerá la posibilidad de ponderar las tensiones derivadas de las contradicciones originarias del régimen estético de las artes, y muy particularmente, del giro ético.

5.2.1. El contexto teatral tapatío (o del lugar de la producción)

En su columna de opinión “Aquí y ahora” del diario *El Informador*, el periodista y crítico teatral, Iván González Vega, afirmó que los tapatíos vivían “en una de las ciudades con mejor teatro independiente, de tipo profesional y experimental” del país (2017a). Meses después, en otra entrega realizada poco antes del inicio de la 21^o Muestra Estatal de Teatro (MET) 2017 en Jalisco, el periodista abundó en las características de ese teatro independiente, señalando que en esta capital no había “un ‘teatro’, sino ‘teatros’, en plural” y que, el “teatro ‘normal’” o “convencional” (ese que va de “las tragedias griegas hasta el teatro mexicano

contemporáneo” y que se refiere “al arte de representar situaciones dramáticas, o sea, donde un personaje está en conflicto con otros, consigo mismo o con el universo”) gozaba de “buena salud” (González Vega, 2017c). El vigor de este teatro convencional —constatable en su predominio de la cartelera local— podía manifestarse, según González Vega, en “numerosos formatos” que, más que imitar a la realidad optaban “por la cercanía con el público, la intimidad y la sinceridad cruda”, es decir, por “la sensación de verdad” que buscaban producir entre sus espectadores (2017a). Con base en esta descripción propuesta por el experto, el teatro convencional al que se refiere, es un teatro de tipo dramático, inspirado en el realismo que abreva de la primera y segunda renovación teatral del siglo XX mexicano. Siendo así, ¿por qué afirma entonces el especialista que en Guadalajara hay una pluralidad de “teatros”? Entre otras cosas, por la presencia en la cartelera de aquel año de obras para bebés, presentaciones circenses y piezas como *Ciudades imposibles*, que daban cuenta de esa diversidad (2017a). Al respecto, en una conversación posterior a las publicaciones referidas (I. González Vega, 17 de enero, 2017), el periodista abundó en aquellas tendencias teatrales no convencionales en Guadalajara, cuya manifestación advertía desde hace varios años:⁸³

- El teatro de títeres (o de objetos), cuyo principal representante es la compañía Luna Morena, creada en 2001. Este grupo echó a andar, desde 2005, el Festín de los Muñecos-Festival Internacional de Títeres en Guadalajara.
- El circo, cuyo logro más importante ha sido la consolidación de El Periplo-Festival Internacional de Circo en 2013 y el Foro Periplo en 2015. Ambos son iniciativas de un colectivo de artistas circenses, constituido ya como asociación civil.
- El teatro para jóvenes audiencias, en el que destaca el grupo A la Deriva Teatro, fundado en 2008, y su Festival de Teatro para Bebés (FITPA) que inició en 2016.
- El teatro posdramático —así se refiere a él González Vega—, en donde sobresalen como algunos de los iniciadores de esta tendencia en Guadalajara, Inverso Teatro (2006) y La Nao de los Sueños (2008). Actualmente hay otras agrupaciones, entre ellas: la Compañía Opcional (2010), Paralelo Teatro (2014), Future Husband

⁸³ La información compartida en la entrevista ya señalada, fue complementada con una breve indagación en la red guiada por esta conversación. De aquí que haya datos relativos a fechas, personas y/o proyectos específicos (particularmente en el inciso del teatro posdramático) a partir de sus páginas web y/o perfiles en redes digitales como Facebook.

(2015), Teatro Zona de Acción (2015) y Arrogante Albino (2017). Existen, por otro lado, los ya mencionados Encuentro Internacional de Artes Escénicas Contemporáneas (EINCE) (2004) y el Encuentro Internacional de Investigación de las Artes Vivas (ENIAV) (2016), cuyas ofertas nacional y extranjera han nutrido a esta tendencia.

Sobre esto último, hace casi diez años, la periodista cultural y productora escénica, Verónica López García (2010a), también ya había señalado que en el contexto tapatío estaban suscitándose “tendencias de vanguardia” en las que los más jóvenes demostraban “una intención notable por romper las barreras entre la ficción y la realidad, por cuestionar desde varias fronteras a la representación, así como por la integración de diferentes disciplinas”, aunque entonces eran todavía pocas en la ciudad. Hoy, esta tendencia (claramente de corte rupturista), tiene una mayor presencia en la capital tapatía, aunque dista todavía de ser la dominante. En cualquier caso, al respecto de este teatro, González Vega estima que en Guadalajara hay alrededor de unas 20 “agrupaciones” cuyo trabajo podría distinguirse bajo la categoría que él llama “posdramática”, identificables por apenas “uno o dos montajes, [...] [debido a] esa promiscuidad ya tan natural en el trabajo del actor” (I. González Vega, 17 de enero, 2018). A lo que se refiere el crítico teatral es a que estas agrupaciones son, en realidad, plataformas colectivas sumamente móviles y que van adaptándose según la necesidad de la pieza a desarrollar. De este modo, estos profesionales —no sólo los actores, desde luego—, colaboran de forma simultánea en varios proyectos (tanto convencionales como no convencionales) dejando a veces a esas plataformas en una latencia o posibilidad permanente de trabajo conjunto, lo que dificulta su identificación y censo.

Ahora, ¿cómo se origina el teatro dramático de arte tapatío, ligado al discurso teatral dominante mexicano proveniente de la primera renovación teatral? Éste tiene su origen en lo realizado por el director Rafael Sandoval en la Compañía de Teatro de la Universidad de Guadalajara, a quien de Ita (2010) describe como “un dictador de la escena que impuso un repertorio actual —Beckett, Valle-Inclán, Boal, Woody Allen— y creó un grupo estable en el que se formaron directa o indirectamente los directores del hoy escénico” (p. 220).⁸⁴ Rafael

⁸⁴ Sin embargo, los orígenes de la renovación teatral en la capital jalisciense datan de mediados de los años 50. Un hito, en este sentido, fue la apertura del Teatro Experimental de Jalisco (TEJ), impulsado por varios de los promotores del teatro artístico en aquellos años, varios de ellos con formación y experiencia teatral en la Ciudad

Sandoval, de origen sinaloense, “estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en la Ciudad de México, y tomó cursos de literatura dramática y dirección escénica con Salvador Novo y Seki Sano” y, en la capital mexicana conoció también a escritores como Juan José Arreola, Rosario Castellanos y Elena Garro, además trabajar con el director José Solé (López Marín, 2010, p. 190). Asimismo, Sandoval cursó en Inglaterra una especialización en administración de espacios teatrales y dirección teatral y, luego de su estancia en Europa, llegó en 1964 a Guadalajara donde montó primero un grupo teatral con empleados del IMSS y, después de que fuera invitado a impartir clases y reestructurar el plan de estudios de la carrera técnica en Actuación de la Escuela de Artes de la Universidad de Guadalajara, echó a andar ahí también un grupo de teatro. Para 1973, esa agrupación se oficializó convirtiéndose en la Compañía de Teatro de la Universidad de Guadalajara (CTUDG) (López Marín, 2010, pp. 183-185, 190). Unos años más tarde, en 1985, el Teatro Experimental de Jalisco (TEJ) se convirtió en la sede de la CTUDG y, aunque la compañía universitaria desapareció en 2007, fue ahí donde se formaron los directores y directores-actores “del hoy escénico” jalisciense —como dice Fernando de Ita— y que son, entre otros: Fausto Ramírez y Susana Romo (*A la Deriva Teatro*, 2008), Víctor Castillo (*Piedra de Sol*, 1995), Ricardo Delgadillo (*S Teatro*, 1982-2015), Miguel Lugo (*La Nada Teatro*, 2004), Sara Isabel Quintero (*La Casa Suspendida Producciones*, 2009), Miguel Ángel Gutiérrez (*Luna Morena*, 2005), Noé Lynn (*Teatro Clandestino*, 1995/2006, en la Ciudad de México), Circee Rangel (*La Valentina Teatro*, 2010) y Luis Manuel “Mosco” Aguilar —quien, además de director, es un importante escenógrafo de la ciudad— (*La Piedra de Sísifo*, 2017).⁸⁵

Este panorama del teatro tapatío actual se completa, por un lado, con otros directores o directores-actores de fuerte arraigo en la ciudad (muchos de ellos, de teatro “convencional”, ya sea de tipo innovador o renovador, pero que no participaron directamente en la CTUDG), entre otros: Antonio Camacho (con su compañía de títeres y teatro de calle fundada en 1980, *La Coperacha*); Daniel Constantini (formador de generaciones en el *Cedart* “José Clemente

de México: Tufic Marón, Luis Manuel Portilla, David G. Zumaya, Félix Vargas, Willy Aldrete, Daniel Salazar, Ernesto y Consuelo Pruneda, entre otros (Fregoso Centeno, 2010, pp. 92-112).

⁸⁵ La identificación plena de estos directores —o actores-directores— con la CTUDG fue posible a través de su mención en el artículo que versa sobre la historia de esta compañía que realizó López Marín (2010) en el libro *Teatro Experimental de Jalisco. 50 años*. Por otro lado, la información aquí referida sobre las actuales agrupaciones o colectivos que fundaron estos artistas se obtuvo por medio de una indagación en la red (sobre todo, de fuentes periodísticas, de los perfiles de Facebook de estos sujetos y/o de sus proyectos).

Orozco”); Moisés Orozco (ex director de la Compañía Estatal de Teatro y hoy director de la agrupación Tercer Grupo); Mauricio Cedeño (productor y director de teatro musical); Eduardo Villalpando (profesor de actuación en múltiples instituciones) y Mary Paz Gómez Pruneda (hija de Consuelo Pruneda y ex directora de Alebrije, el desaparecido grupo teatral del ITESO).⁸⁶ Por otro lado, de los dramaturgos activos en Jalisco, algunos son jóvenes y otros no tanto; al respecto, según Ramírez (2017), los primeros podrían considerarse como “contrapesos [...] que se incorporan a la dinámica estructura de la dramaturgia del estado”, mientras que los segundos son “voces consolidadas a fuerza de aparecer, publicar y escenificar, aunque no siempre” (p. 10). Al respecto, en su *Antología de dramaturgia jalisciense contemporánea*, Ramírez destacó once textos dramáticos de doce autores distintos (muchos de ellos, también directores y/o actores) que, por diversas razones, él estima como significativos: Jorge Fábregas (1968), Teófilo Guerrero (1969), Aarón Alba Martínez (1992), Viridiana Gómez (1985), César Sevilla (1985), Alejandro León (1986), Andrea Belén Sánchez Salas (1987), Ramiro Daniel (1987), Ana Gabriela Sánchez Bernal (1988), Oz Jiménez (1988), Juan Jo Rubio (1989) y David Jiménez Sánchez. Al respecto, vale la pena señalar que, según lo que se relata en sus biografías publicadas en el libro ya señalado, la mayoría se ha formado en la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Teatral de la UDG y, unos pocos se han acercado al teatro posdramático por medio de la formación continua, por ejemplo, Sánchez Bernal y Sánchez Salas (Ramírez, 2017).

En cualquier caso, se trata de una comunidad teatral pequeña, en donde todos los profesionales relacionados con este ámbito se conocen en menor o mayor medida, en la que conviven personas de diferentes generaciones y perspectivas teatrales y en la que, si bien prevalece un sentido de solidaridad, también abundan las rencillas derivadas de las diferencias ya señaladas o, incluso, por la cercanía de unos grupos u otros con los responsables de las instituciones públicas de cultura locales, estatales o nacionales del momento.

¿Qué motivó la pluralidad aquí descrita? Un factor importante fue el fuerte deseo de la propia comunidad de profesionalizarse y ampliar las perspectivas del teatro en la ciudad, particularmente de las generaciones más jóvenes, esto a través de la organización de muy

⁸⁶ Los datos señalados a propósito de las actuales agrupaciones de estos artistas —o de proyectos escénicos relevantes que han impulsado en la ciudad— se obtuvo por medio de una indagación en la red (sobre todo, de fuentes periodísticas y/o de los perfiles de Facebook de estos sujetos).

distintas propuestas de capacitación continua. También fue decisiva la circulación de propuestas escénicas por medio de la red, propia de la globalización, así como por la articulación de circuitos teatrales regionales y nacionales, con participaciones internacionales. Esta capacitación, en resumen, fue una de las desencadenantes de la llegada a Guadalajara de la diversidad teatral a la que González Vega se refiere y que, al parecer, estalló después de la desaparición de la CTUDG. Otro elemento corresponde a la apertura o rehabilitación de espacios por parte de las instituciones locales de cultura, así como a intervenciones públicas directas e indirectas: entre otras, regulaciones y financiamientos a la creación, algunas incluso fallidas (como las compañías estatal y municipal de teatro, desde la SCJ y la Dirección de Cultura tapatía, respectivamente). En cualquier caso, en esto último la Universidad de Guadalajara ha tenido un papel preponderante en esta nueva diversidad teatral, además de otros dos actores: la Coordinación de Teatro de la SCJ y la Dirección de Cultura del Gobierno Municipal de Guadalajara. Asimismo, la creación de festivales y encuentros como los antes señalados (organizados por agrupaciones independientes, pero en su mayoría con apoyos públicos), han promovido arriesgadas programaciones, así como residencias, laboratorios y talleres de capacitación para las artes escénicas. Al respecto, se comparte una breve semblanza de las contribuciones recientes de las tres principales instancias culturales públicas que han tenido repercusiones importantes en el contexto del teatro local.⁸⁷

⁸⁷ Esta relación se construyó con base en las entrevistas personales realizadas a los expertos en teatro: el ya señalado González Vega (17 de enero y 16 de marzo de 2018), el artista escénico e investigador, Adrián Nuche (30 de diciembre de 2017) y el académico e investigador teatral, Carlos Vázquez (19 de diciembre de 2019), así como a las gestoras culturales Lourdes González (29 de diciembre de 2017 y 15 de agosto de 2018) y Gabriela Escatell, quien además es actriz (28 de diciembre de 2017 y 15 de agosto de 2018). Asimismo, fueron consultadas durante todo el 2017 (y los dos primeros meses de 2018) las publicaciones de las columnas de opinión: “Aquí y ahora” en *El Informador* de González Vega, “De odiseas y espacios” en el *Diario NTR* de Lourdes González y la colaboración quincenal de López García, que aparece en la *Gaceta Universitaria* de la UDG, así como publicaciones varias del medio digital *Ágora GDL Teatro*. Por otro lado, también se revisó el libro *La realidad del teatro en Jalisco a principios del siglo XXI* (2005) de la periodista y productora escénica, Alejandra Tello, así como dos notas periodísticas suyas (2007, 2008), de López García (2010a, 2018), del periodista, dramaturgo y escritor Jorge Fábregas (2009) y de la investigadora y crítica teatral Alejandra Serrano (2017) que aparecen en la edición especial de *Teatro de los estados 2007-2017* (2018). Asimismo, fueron consultados los sitios web oficiales y páginas de Facebook de diversas instancias de la UDG, la SCJ y la DCG.

Tabla 35.

Participación de instituciones públicas en la diversificación y profesionalización del teatro jalisciense actual

Universidad de Guadalajara (UDG)	<p>La actual Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Teatral (LAEET), fundada en 1995, fue el único espacio destinado a la formación profesional de directores y actores en Jalisco hasta hace poco.⁸⁸ Este programa se ofrece solamente en Guadalajara, desde el Departamento de Artes Escénicas del Centro de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD), que cuenta con una pobre infraestructura escénica y una formación con arraigo en el teatro dramático y el realismo stanislavskiano. Aun así, desde 2016, este departamento junto con el de Artes Visuales, ha venido organizando el Coloquio Internacional de Arte y Sociedad, en el que las reflexiones sobre las prácticas artísticas contemporáneas comienzan a tener cabida. El programa profesionalizante que antecede a la licenciatura ya señalada fue fundado en 1953, pero como una Carrera Técnica en Actuación (ésta última todavía existe, aunque reformulada y bajo la denominación de Carrera Técnica Superior en Artes Escénicas para la Expresión Teatral). Por otro lado, la UDG ha impulsado recientemente una serie de infraestructuras escénicas de importancia en el Área Metropolitana de Guadalajara (AMG): el Conjunto Santander de Artes Escénicas (2017) (a donde se trasladarán los programas formativos en artes escénicas en los próximos años), el Teatro Vivian Blumenthal (2012), el Auditorio Telmex (2007) y el Teatro y Estudio Diana (2005); esto además de la administración del Teatro Experimental de Jalisco (1960) que, desde 1989, tiene a su cargo en comodato, en acuerdo con el Gobierno del Estado de Jalisco. En estos escenarios se ha programado, en los últimos años, no sólo oferta teatral local, sino nacional e internacional. Asimismo, la Coordinación de Artes Escénicas y Literatura, instancia dependiente de Cultura UDG, impulsó en el primer decenio de los años 2000 (particularmente en la gestión de Lourdes González e Igor Lozada, respectivamente), una serie de transformaciones en sus políticas relacionadas con el teatro: 1) la desaparición de la Compañía de Teatro de la universidad en 2008, para instrumentar un nuevo modelo de coproducción de obras en conjunto con compañías teatrales locales, siendo beneficiadas agrupaciones como Inverso Teatro y A la Deriva Teatro —que innovaron, respectivamente, en propuestas de teatro posdramático y para jóvenes audiencias— y 2) la profesionalización del gremio a través de la oferta de cursos y talleres con expertos a nivel nacional e internacional que incorporaron temas relativos a las nuevas teatralidades, poco abordadas hasta entonces en la ciudad. En la actualidad, la Coordinación de Artes Escénicas de Cultura UDG cuenta con Escenia, una plataforma a través de la cual reúne, organiza y analiza los proyectos escénicos que se postulan para recibir apoyos universitarios; además, Escenia cuenta con los Premios del Público a lo Mejor del Teatro, en este caso, del programado por la UDG; el premio no sólo se entrega a los creadores ganadores, sino que también hay recompensas para el público cuando votan —por ejemplo, ganar un año de entradas gratis a los teatros universitarios. En mayo de 2019, la UDG fue sede del Congreso Guadalajara 2019 de la Sociedad Internacional de Artes Escénicas (ISPA, por sus siglas en inglés), organizado con el propósito de estimular el mercado escénico local.</p> <p style="text-align: right;"><i>Continúa tabla en siguiente página</i></p>
----------------------------------	---

⁸⁸ Hay otros dos espacios de educación formal en Jalisco, principalmente para actores y directores: por un lado, el Centro de Educación Artística (CEDART) “José Clemente Orozco” dependiente del INBA, fundado en 1976 —junto con otros centros en la Ciudad de México y en diversas entidades federativas— y que ofrece formación a nivel bachillerato y profesional medio; por otro, está el Instituto de Arte Escénico (Inart), una escuela privada abierta en 2012 e impulsada por el Colectivo Transeúnte. La formación para la producción escénica, por otro lado, se ha ampliado indirectamente a través de la creación de las carreras de Gestión Cultural de la UDG (2006) y el ITESO (2010), la Licenciatura en Gestión y Producción de Espectáculos (2015) de la Universidad Libre de Música (ULM), la nueva versión de la Licenciatura en Artes (2015) de la Secretaría de Cultura de Jalisco y, a nivel posgrado, por la Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura del ITESO (1999) y la Maestría en Gestión y Desarrollo Cultural (presencial, 2005), y muy pronto también, por la Maestría-Doctorado en Gestión de la Cultura (virtual, 2019), igualmente de la UDG. Además, algunos tapatíos cursaron la Maestría en Promoción y Desarrollo Cultural de la Universidad Autónoma de Coahuila (virtual, 2013).

El rol de la SCJ del Gobierno del Estado de Jalisco, fundada en 1992, ha sido importante en la iniciación artística a través de los talleres —incluido el de teatro— de la Escuela de Artes del Instituto Cultural Cabañas. Por otro lado, la SCJ tiene bajo su resguardo los siguientes espacios dedicados a las artes escénicas: el Teatro Degollado (1866), el Teatro Alarife Martín Casillas (1976), el Foro de Arte y Cultura (1977) y el Ágora del Ex Convento del Carmen (pequeño foro con requerimientos técnicos básicos ubicado en este edificio religioso del siglo XVII y convertido en centro cultural luego de su restauración y adaptación en los años 60 del siglo pasado). Todos estos foros son teatros a la italiana (convencionales), están ubicados en Guadalajara y cuentan con equipamiento suficiente, aunque modesto, particularmente los tres últimos. Además, la SCJ organiza desde hace 23 años la Muestra Estatal de Teatro (MET) y, desde hace 22, el Encuentro de Teatro del Interior (ETI). En el marco de estos dos últimos proyectos, la actual administración cultural priísta (2012-2018), desde la Coordinación de Teatro de la SCJ, impulsó diversas iniciativas bien valoradas por la comunidad teatral local como: 1) la incorporación en 2015 del Encuentro de Creadores en la MET que, a solicitud de artistas escénicos tapatíos, ha permitido que un grupo de teatreros locales y nacionales —todavía pequeño y, sobre todo, conformado por jóvenes— se reúna para analizar sus problemáticas; 2) la suma a la MET de una serie de propuestas de profesionalización dirigidos a la comunidad teatral jalisciense, así como la asistencia de creadores escénicos nacionales e internacionales (España, Colombia, Argentina y Chile), ya sea para presentar su trabajo y/o para formar parte de los esfuerzos de capacitación; y 3) la revitalización del Encuentro de Teatro del Interior (ETI), pues se ha estimulado la presencia de directores y creadores tapatíos y de otras ciudades mexicanas en las diferentes poblaciones jaliscienses. Además, desde esta coordinación, se ha promovido desde 2014 la reposición y, posteriormente, la creación de nuevas obras en el marco del Programa Nacional de Teatro Escolar. Finalmente, impulsó el programa Jalisco a Escena (eco de México en Escena), iniciado en 2013 en sustitución de la Compañía Estatal de Teatro (creada en 2004), un apoyo económico para la producción y exhibición de montajes en tres categorías: público infantil o adolescente, dramaturgia contemporánea y teatro experimental; así como el programa DespertaLab, que permite experiencias de creación escénica a partir de una residencia artística en Barcelona —para los grupos del estado— y una en Guadalajara para las compañías de la ciudad catalana, con el trabajo conjunto de la Fábrica de Creación Nau Ivanow del Ayuntamiento de Barcelona y la SCJ. De manera más general, esta administración impulsó la *Ley de Mecenazgo Cultural* (2014), así como el Fondo Proyecto Jalisco (2014), en tres versiones que se concursan anualmente: Proyecto Producción, Proyecto Traslados y Proyecto Industrias Creativas. Estas medidas han promovido la producción y circulación del teatro y de otras prácticas artísticas. Por último, en la administración estatal anterior (2006-2011), se abrió una Licenciatura en Artes cuyo propósito era el de formar a artistas interdisciplinarios y, de ahí, varios creadores escénicos activos actualmente dieron clase o se formaron en sus aulas. Dicho proyecto no se consideró viable por la presente administración, llevándola a replantear sus propósitos y perfil de egreso en 2015, hoy más enfocado a cuatro formaciones especializantes optativas: enseñanza en las artes, gestión-promoción-difusión-comercialización, curaduría y crítica de arte.

Continúa tabla en siguiente página

La actuación de la Dirección de Cultura del Gobierno Municipal de Guadalajara también ha repercutido en el ámbito teatral local. El Laboratorio de Arte Variedades (LARVA), inaugurado en 2010, se ha consolidado como un espacio importante para los discursos artísticos contemporáneos, sobre todo, escénicos, que se producen o llegan a la ciudad. Al respecto, el LARVA no sólo proporciona un espacio para la presentación de dichos proyectos, sino que también coproduce a muchos de ellos. La Dirección de Cultura de Guadalajara administra igualmente el Teatro Jaime Torres Bodet, reinaugurado en 2015 con una fuerte inversión, luego de su cierre en 2013 debido a problemas estructurales en el edificio. Finalmente, esta Dirección promovió a inicios de 2017 la aprobación de la Tasa 0%, en respuesta a las múltiples presiones de la comunidad escénica local, luego del aumento del impuesto al boletaje vendido en espectáculos públicos que fue del 4 al 7% establecido en la *Ley de Ingresos del Municipio de Guadalajara*; la Tasa 0% supone la posibilidad de exención del impuesto por la venta de boletos de los espectáculos escénicos que se lleven a cabo en los espacios que ésta administra.

Según se ve, en estas acciones y programas locales hay —como en el caso federal— una clara fragmentación, además de una superposición de modelos de política cultural, sobre todo, los relacionados con la democratización de la cultura y el de corte neoliberal, más ligado al impulso de las industrias creativas. Por otro lado, se observa un cierto sesgo reciente hacia la provisión indirecta (por ejemplo, a través de propuestas de capacitación, coinversión o apoyos), aun cuando la provisión directa no ha desaparecido aún (ya no con compañías oficiales, pero sí en la organización de festivales y encuentros, así como en la administración de espacios, aunque ésta sea cada vez más precaria en los casos de la SCJ y la DCG, o tendiente a la inaccesibilidad por sus costos o reglas de operación, como en la UDG). Las tendencias teatrales impulsadas también han variado con el tiempo, destacándose recientemente las de tipo renovador. En cualquier caso, esta fragmentación dificulta la consolidación de la cadena de valor teatral a la vez que la sostiene apenas y, en cierta medida, ésta es igualmente artífice de la pluralidad que comienza a emerger. Pese a dicha diversidad y los cambios en el entorno teatral en el estado, actualmente se discute en el CECA la posibilidad de que Jalisco cuente, de nuevo, con una Compañía Estatal de Teatro (Carillo, 2019).

Por otro lado, los foros escénicos independientes de la ciudad han impulsado la creación y la producción teatral (por ejemplo, habilitando espacios para ensayos, cursos, talleres, laboratorios y residencias o empleando a profesionales de la comunidad), o su distribución y consumo, particularmente de aquellas piezas que no tienen espacio en los teatros gubernamentales y que son generalmente de pequeño formato. Estos foros suelen ser impulsados por los propios artistas escénicos, están constituidos como centros artísticos y culturales y, en la mayoría de las ocasiones, enfrentan problemas administrativos —por

ejemplo, la falta de un modelo y plan de negocios— que los han llevado, tarde o temprano, a la insolvencia económica (López García, 2010b). De este modo, hay foros independientes que, pese a su relevancia, han desaparecido en los últimos años, por ejemplo: El Caminante (2000-2016), del director Héctor Monteón; el Rojo Café (2002-2016), del músico y promotor cultural, Alfredo Saras; El Carromato (2010-2011), del ya fallecido director de la agrupación Thespis, Humberto Armas; La Casa Suspendida (2009-2014), de Sara Isabel Quintero; y el Sísifo, Teatro de la Sagrada Terquedad, que recién había abierto sus puertas en 2017, de Luis Manuel “Mosco” Aguilar (López García, 2010b; Ágora Teatro GDL, 2019).⁸⁹ Actualmente se encuentran abiertos y operando siete foros de este tipo, todos ubicados en el municipio de Guadalajara, entre las zonas Minerva, Centro y Olímpica, que es donde se localizan muchos de los espacios escénicos de la UDG, la SCJ y la Dirección de Cultura de esta ciudad. En el resto del AMG no hay foros —ni públicos ni privados— con características como éstas y, por lo tanto, las actividades teatrales se desarrollan en las instalaciones de centros culturales comunitarios, auditorios escolares, explanadas de parroquias, entre otro tipo de espacios.⁹⁰

Tabla 36.
Descripción de foros tapatíos independientes, con base en González Vega (2017b) y Ágora GDL (2019)

Apertura	Nombre del foro	Más información
2009	Teatro Laboratorio Rabinal	Sede de Teatro Rabinal, una agrupación de teatro físico
2012	El Forito	Dirigido por Carlos Oroná (director escénico)
2014	Tercer Grupo	Sede de Tercer Grupo, agrupación dirigida por Moisés Orozco
2015	El Periplo	Dirigido por Juan Méndez, integrante del grupo circense Bravísimo
2017	Teatro América	Dirigido por Antonio Camacho, de La Cooperacha. Forma parte de la Casa Reforma - Centro Cultural de la Niñez
2017	Taller de Villalpando	Dirigido por Eduardo Villalpando
2018	El Venero	Dirigido por Olga Valencia (actriz) y Javier Serrano (director escénico). Se abre luego de un primer periodo de actividad (1992-2001)

En este panorama de claroscuros, con una Guadalajara que, frente a otros municipios del AMG y del resto del estado, sigue concentrando la oferta, infraestructura y demanda

⁸⁹ Además de la consulta de las fuentes ya señaladas, se visitaron algunas páginas de Facebook de estos espacios, así como notas de prensa de los diarios locales relativas a la apertura y/o cierre de estos foros.

⁹⁰ Están, por otro lado, teatros privados dedicadas, en lo general, a presentaciones *amateur* o de tipo comercial —como las giras de OCESA Teatro—, por ejemplo, el Auditorio Charles Chaplin (2013) en el poniente de Guadalajara y el Teatro Galerías (1992) en la zona sur de Zapopan.

teatral, Jalisco fue la primera entidad federativa mexicana —luego de la Ciudad de México— en realizar más teatro entre los años 2008-2014, con 821 obras, siguiéndole Veracruz, con 558 (Serrano, 2015, p. 8). De este periodo, Serrano destacó de Guadalajara —que no de Jalisco— el aumento de la cantidad de obras, así como la consolidación en poco tiempo de muchos grupos jóvenes que conformaron “equipos de trabajo sólido y lenguajes propios”, haciendo de esta ciudad una de las “más interesantes teatralmente en el país, con obras muy diversas y de mucha calidad” (p. 7). Lo anterior se explica porque, aunque éste es uno de los ocho estados donde hay actividad teatral profesional continua en más de una de sus ciudades —en este caso, en Guadalajara, Lagos de Moreno y Puerto Vallarta—, en Jalisco ocurre lo que sucede en las otras entidades federativas del país, esto es, por mucho que se intente “hacer un recuento de lo que sucede en los estados, debemos admitir que en realidad es un recuento de las capitales [...]. [Se trata de] Ciudades que producen y consumen mucho teatro, que son influencia y referencia de su zona. En [ellas] los últimos diez años hemos visto crecer, madurar y surgir grupos y creadores que ya no dependen del centro [a nivel nacional]” (Serrano, 2018, p. 43). Por ello, la autora explica que ha resultado “natural darles un seguimiento más detallado a estas ciudades” y, advierte que, observar sus procesos, ayuda a entender lo que acontece teatralmente en otras urbes (p. 43). Como ya se dijo, estas ciudades son, en orden de mayor a menor producción: Xalapa, Guadalajara, Mérida y Monterrey, cuestión que, por otro lado, matiza el dato sobre Jalisco pues, aunque en esta entidad federativa se han producido más obras que en Veracruz, Xalapa hace más teatro que Guadalajara, a pesar de que la ciudad veracruzana es la más pequeña de las cuatro capitales teatrales y cuenta con menos apoyos en cultura (p. 43).⁹¹

Ahora, como se señaló en el segundo apartado del capítulo anterior, en Guadalajara —y otras ciudades del país—, los creadores escénicos se insertan cada vez menos en compañías fijas debido a que prefieren participar en proyectos simultáneos que puedan financiarse a través de múltiples fuentes: las que proporcionan los propios sujetos que participan en las producciones teatrales (y que pocas veces son cuantificadas en los presupuestos), las autogeneradas (por ejemplo, por taquilla), así como los provenientes de subsidios públicos o privados. Sin embargo, “el teatro profesional en los estados [incluido el

⁹¹ Al respecto, no habría que olvidar lo señalado en el apartado histórico del capítulo anterior, en el que se destaca el importante papel de la Universidad Veracruzana en el desarrollo teatral de esta entidad federativa.

de Jalisco y sus ciudades] sigue dependiendo en muy alto porcentaje de las instituciones, sean gubernamentales o universitarias” y, cuenta, además con “temporadas cortas, [...] [con] un promedio de ocho funciones” (de Ita, 2018, p. 11), lo que no siempre permite una recuperación de la inversión y, mucho menos, ganancias. Con base en estos señalamientos y, tomando en consideración el listado de tendencias teatrales que Serrano (2018) identifica en las ciudades mexicanas, se puede concluir que Guadalajara se alinea a lo que acontece en otros lugares del país, aunque con los debidos matices ya señalados:

Tabla 37.

Tendencias en el teatro de los estados en México, tomado de Serrano (2018, pp. 13-14)

Más teatro	Las obras en los han crecieron prácticamente el doble entre 2007 y 2017
Más licenciaturas	Existen más licenciaturas de teatro en el país
Mejor teatro	Ha aumentado el teatro profesional, cada vez más vinculado a las tendencias renovadoras, en parte por los programas federales de educación continua, pero también por los esfuerzos de instancias públicas locales y grupos independientes
Existencia de brecha generacional	Brecha generacional entre creadores escénicos con trayectoria que se formaron en las tablas y que no tienen intención de actualizarse y, en algunas ocasiones, estas diferencias los antagonizan con los más jóvenes
Fuerte presencia de dramaturgia mexicana	En mayor medida, el teatro que se lleva a escena es dramaturgia mexicana contemporánea
Existencia de dramaturgias propias	Existe una gran producción de dramaturgias propias en los estados, ya sea en creación colectiva o un solo autor
Teatro documental y autoficción	Aunque éste tiene más fuerza en la Ciudad de México, hay exponentes importantes en los estados y un interés generalizado
Surgimiento de espacios autónomos	Por la falta de espacios o su difícil acceso, han surgido foros independientes dedicados a la oferta comercial y, en menor medida, al teatro artístico. Suelen ser espacios no-teatrales intervenidos y vender alimentos y/o bebidas. Son comunes los “pop-ups”, que surgen y mueren con un único montaje
Mayor circulación	Aunque los presupuestos en los estados son reducidos y pocos cuenta con apoyos para la producción teatral, fuera del Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA), los productores teatrales le apuestas a presentarse en la Ciudad de México, aunque esto suponga más un gasto que un ingreso
Colaboraciones	Ha aumentado la colaboración entre creadores y creativos de diferentes estados, así como la tendencia a la movilidad y flexibilidad en los equipos de trabajo
Teatro jóvenes	Hay más teatro y de calidad para las jóvenes audiencias

Por último, es necesario destacar algunos aspectos del último eslabón del proceso: el consumo teatral en Guadalajara. Para dar cuenta de ello, por un lado, están los resultados para Guadalajara de la *Encuesta Nacional de Prácticas y Consumos Culturales* (2004). Además, existe la *Encuesta de consumo: hábitos y actitudes del público respecto al teatro*

en *Guadalajara 2015* (2015), llevada a cabo por Pilar Echeverría, especialista en mercadotecnia, y la compañía tapatía Locomotora Escénica, con el apoyo del Programa Estatal para la Creación y el Desarrollo Artístico (PECDA) de 2014, en la categoría “Investigación y gestión cultural”.⁹² A continuación, se muestra un comparativo de los resultados de ambos estudios (en la medida de lo posible, a veces contrastando datos iguales y, en otras, similares), así como de los resultados nacionales de dos de las encuestas encargadas por el CONACULTA: la del 2004, ya señalada, así como la del 2010 (*Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Culturales*). Además, de ésta última —la de 2010— se muestran los hallazgos para Jalisco:

Tabla 38.
Comparativo de encuestas de consumo cultural en México, con base en CONACULTA (2004, 2010) y Echeverría y Locomotora Escénica (2015)

Aspectos considerados sobre consumo teatral	2004		2010	2004	2015
	Resultados nacionales		Jalisco	Resultados locales (GDL)	
Sí ha asistido alguna vez al teatro	39.6%	31.3%	24.4%	-GDL: 35%* -MTY: 70%* -CDMX: 70% (% aproximado)	No se preguntó
Asistencia al menos en una ocasión durante el último año (12 meses)	13.9%	Ocasiones en las fueron en el último año: -68%, ninguna -21%, 1 vez -10%, 2 a 5 veces *	Ocasiones en las fueron en el último año: -53.7%, ninguna -34.6%, 1 vez -11%, 2 a 5 veces -0.5%, 6 a 10 veces *	-GDL: 13.9% -MTY: 43%* -CDMX: 26%* (% aproximado)	Ocasiones en las fueron en el último año: -14%, ninguna -36%, 1 vez -36%, 2 a 5 veces -9%, 6 a 10 veces -5%, 10 o más *
Y géneros (si aplica)		Géneros frecuentados: 47%, comedia 21%, drama y melodrama 15%, musical	Géneros frecuentados: 62.2%, comedia 22.6%, musical 21.5%, drama y melodrama		De los que no van: -43% practica alguna actividad artística y, de ellos, el 4% hace teatro
Asistencia según escolaridad (universitaria)	29.8%	62%	No se desagregó	No se desagregó	Estudiantes mayores de 15 años: 42%

Continúa tabla en siguiente página

⁹² En esta encuesta no se ofrece una nota metodológica detallada, por ejemplo, respecto al diseño la muestra, pero se infiere que es de tipo probabilístico y estratificado. De este modo, los resultados se dividieron en tres segmentos: el del público que sí asiste al teatro, el del público que no asiste al teatro y el de los creadores escénicos que producen las obras (cada grupo respondió a preguntas diferentes, por lo que el instrumento debe haber variado en cada caso).

Aspectos considerados sobre consumo teatral	2004	2010	2004	2015	
	Resultados nacionales		Jalisco	Resultados locales (GDL)	
Asistencia según ingresos (mayores ingresos) ⁹³	49%	60.7%	No se desagregó	No se desagregó	No se preguntó
Lugar del país con mayor asistencia	Región centro: 53%	Ciudad de México: 55.7%	No aplica	No aplica	No aplica
Lugar del país con menor asistencia	Región sur: 22%	Tabasco: 15.3%	No aplica	No aplica	No aplica
Motivos de asistencia ⁹⁴	-Por tema: 49.9% -Por pasar rato agradable: 42.4%	-Diversión, entretenimiento: 61.1% -Tarea escolar: 12.4%	-Diversión, entretenimiento: 75% -Por recomendación: 12.6%	No se desagregó	-Sinopsis: 53% -Recomendaciones: 42% -Actores: 32% -Publicidad: 27%
Motivos de inasistencia ⁹⁵	-Costo: 34.6% -Distancia: 32% -Falta de tiempo: 0.5% -Falta de interés: 5.2%	-Falta de tiempo y dinero: 20.6% -Falta de tiempo: 17.7% -Falta de dinero: 13.6% -Está muy lejos: 13.4%	-Falta de tiempo: 25% -Falta de tiempo y dinero: 18% -Está muy lejos: 13.9% -Falta de dinero: 12.6%	No se desagregó	-Horario: 68% -Precio: 40% -Ubicación: 36% -No se entera: 35%
Calificación de la(s) obras(s) a las que asistió en el último año	No se preguntó	83.5% evaluaron lo que vieron con 8, 9 y 10 (0 menor-10 máximo)	91.5% evaluaron lo que vieron con 8, 9 y 10 (0 menor-10 máximo)	No se preguntó	-No se preguntó en ningún caso. Sin embargo, aunque los que sí van al teatro están dispuestos a pagar el costo asignado del boleto, su precio es el segundo impedimento para asistir, posiblemente por la relación costo-beneficio que perciben
Los que pagaron por la(s) obra(s) a las que asistieron en el último año	No se preguntó	69.3%	77.3%	No se preguntó	

Como ya se adelantaba, resulta desafortunado que muchos de estos resultados no sean comparables, lo que habla también de una discontinuidad y fragmentación en el estudio de

⁹³ Como se explicó en el capítulo anterior, en 2004, los mayores ingresos equivalieron a más de 10 salarios mínimos. En 2010, a 12 mil pesos.

⁹⁴ En 2004, la pregunta relativa a los motivos de asistencia se podía responder por la vía de la opción múltiple; en la encuesta de 2010, se realizaron dos preguntas a propósito de este tópico: 1) el principal motivo para asistir a una obra de teatro y 2) lo primero que se toma en cuenta al momento de elegir asistir a una obra. En la encuesta de 2015, parece que se podían ofrecer más de una respuesta.

⁹⁵ En 2004, la pregunta relativa a los motivos para no asistir se podía responder por la vía de la opción múltiple; en la encuesta de 2010, se realizó una pregunta a propósito de este tópico: “¿cuál es la razón por la que no asiste a obras de teatro (o no asistió a obras de teatro en los últimos doce meses)?”. En la encuesta de 2015, parece que se podían ofrecer más de una respuesta.

los consumos culturales en general y del teatral, en particular. Pese a ello, son destacables algunos hallazgos para dilucidar algunos aspectos de la participación teatral en la capital tapatía. Por ejemplo, entre 2004 y 2015 pareciera haber aumentado el porcentaje de personas que asistieron al teatro, lo que podría estar relacionado con el aumento de la oferta en los últimos años. También llama la atención que en Guadalajara la asistencia frecuente al teatro es mayor que en Jalisco en su conjunto, lo que sugiere la disparidad entre la oferta y en donde la capital tapatía lleva la ventaja. Y, de manera más general, se evidencia lo que se señalaba en el anterior capítulo a propósito de las preferencias de los públicos ya que, tanto a nivel nacional como estatal, el principal motivo de asistencia es la diversión y el entretenimiento, igualmente consistente con el tipo de teatro más frecuentado: la comedia y los musicales. En ambos casos, y en Guadalajara también, coinciden algunas razones para no acudir, por ejemplo, las dificultades respecto al tiempo y a lo económico. Ahora, la encuesta sobre el consumo teatral tapatío llevada a cabo en 2015, abunda en otro tipo de resultados de interés para esta investigación:

- La población que más asiste al teatro son jóvenes entre 15 a 25 años.
- Existe una tendencia a disminuir el interés por asistir al teatro conforme aumenta la edad del público.
- Los foros más conocidos por la población son los institucionales, al contrario de los de tipo independiente. Los escenarios con mayor fidelización son el Teatro Alarife Martín Casillas y el Teatro Experimental de Jalisco (TEJ).
- Los canales de difusión con mayor impacto están relacionados con la socialización del producto: redes sociales y recomendaciones.
- El público que asiste al teatro lo considera como un espacio para socializar, tanto con sus acompañantes como con los equipos creativos y artísticos de las producciones (Echeverría y Locomotora Escénica, 2015, p. 14).

Al respecto, parece que en Guadalajara hay un grupo de espectadores muy acotado que asiste con mucha frecuencia al teatro (seis veces o más en el último año); es decir, unos pocos van mucho al teatro. Respecto a los dos foros que son los más frecuentados, es importante recordar que en el Alarife Martín Casillas de la SCJ se lleva a cabo una vez al mes, desde el 2013, el Miércoles de Teatro, cuya programación es de entrada libre; asimismo,

en el caso del TEJ, éste es reconocido entre la comunidad teatral local como el recinto de mayor prestigio debido a la calidad de su programación. Por último, pese a las dificultades expresadas para asistir —horario, precio, ubicación o la falta de información— entre los espectadores se percibe al teatro como un espacio de encuentro que posibilita la socialización, incluso previa, dados los canales de difusión a través de los cuáles se enteran de las ofertas. Muchos de estos aspectos, desde luego, se verán reflejados en el acercamiento a los espectadores-participantes de *Ciudades imposibles*.

5.2.2. Manifestación y significación: entre lo visible y lo dicho

En el contexto teatral antes descrito es en el que la Compañía Opcional produjo la pieza titulada *Ciudades imposibles*. Esta agrupación de creadores se encuentra activa desde 2010 y sus trabajos se han presentado en Guadalajara y varias ciudades mexicanas, así como en otros países, entre ellos, España y Argentina. La Compañía Opcional se dedica a la “investigación-creación de piezas y de contextos experimentales para las artes escénicas” (aristeomora.com, 2019). El equipo fundador está conformado por: Aristeo Mora (director de escena, mexicano), Cecilia Guelfi (dramaturga, argentina), Alejandro Mendicuti y Lara Ortiz (actores españoles), todos con formación teatral. La Compañía Opcional es, sin embargo, una plataforma de estructura flexible (de ahí lo “opcional”), en el sentido ya antes señalado, pues tanto los especialistas convocados como los roles que éstos desempeñan pueden modificarse según la pieza a desarrollar, ya que cada proyecto supone una particular “articulación de problemas, generación de preguntas, imaginación de soluciones”, explica Mora, quien concluye que: “hacemos teatro para ensayar respuestas sobre asuntos que nos preocupan” (A. Mora, 29 de diciembre de 2016). Antes de *Ciudades imposibles*, esta agrupación ya había producido trabajos que igualmente podrían considerarse como de escena expandida, entre otros:⁹⁶

- Trilogía “La fiesta del indio”, una obra compuesta por tres piezas teatrales que narran los recorridos geográficos de los integrantes de una familia mientras sus lazos se disuelven en el tiempo y la distancia que los separa. Las primera y segunda piezas se

⁹⁶ Esta información se construyó con base en las entrevistas sostenidas con Aristeo Mora en las siguientes fechas, además de la ya citada: 18 de febrero, 3 y 4 de mayo, 19 de julio y 19 de octubre de 2017; asimismo, fue consultada su página web personal (y que, a su vez, contiene detalles de los proyectos particulares desarrollados desde la plataforma de la Compañía Opcional).

presentaron en Guadalajara (*Primer recorrido y Árbol*, 2012) y, en Madrid, Guadalajara y Buenos Aires, la tercera (*Los perdedores*, 2012-2015).

- *Encuentros secretos* que, en 2013, ganó la convocatoria Jalisco a Escena en la categoría de “Teatro experimental”, por lo que recibió 200 mil pesos para su producción. En 2014, por otro lado, esta pieza obtuvo el premio a la “Mejor obra” en la 18° Muestra Estatal de Teatro (MET) de Jalisco, situación inédita para una pieza de escena expandida. El propósito de este trabajo fue el de visibilizar la relación de aprecio o desarraigo que comunidades concretas tienen con los espacios que habitan. En su primera versión, la Compañía Opcional trabajó por correspondencia con tapatíos interesados en el proyecto; en su segunda versión, ya en 2015, la agrupación hizo una residencia artística en el Museo del Chopo de la UNAM, lo que le permitió entablar contacto con los habitantes de la colonia de Santa María de la Ribera de la Ciudad de México para la generación de la pieza.
- *Nadie escribe el libro que desea escribir (NELDE)*, en homenaje a la obra del dramaturgo tapatío, Vicente Leñero, que se presentó por única ocasión en el Teatro Degollado, en el marco de la inauguración del 3° Festival de las Artes del Estado de Jalisco (FESTA) en 2015 y cuya producción estuvo financiada por el gobierno estatal jalisciense. Esta pieza planteó la pregunta sobre qué hacer con la herencia de éste y otros escritores jaliscienses y su impacto en la identidad cultural promovida desde las instituciones estatales.
- *Prácticas de la imaginación*, que se desarrolló en 2015, gracias a que esta pieza ganó la convocatoria Proyecta Producción de ese año, otorgado por SCJ. A través de diversos ejercicios teatrales, en estos laboratorios se reflexionó alrededor de cuatro territorios simbólicos de lo tapatío: la familia, el barrio, la escuela y la nación.

En este breve recuento de algunos de los trabajos realizados por la Compañía Opcional, al que se suma *Ciudades imposibles*, se advierte un interés recurrente en la interrogación de los imaginarios espaciales desde su vínculo con las identidades, la memoria colectiva y el cuerpo, siendo, por lo tanto, un *motivo* básico en sus trabajos.⁹⁷ Esta

⁹⁷ Según Villegas (2014), un *motivo* en un texto teatral puede tener varias funciones, por ejemplo: estructurar a la obra de manera total o parcial, ser portador o revelador de los mundos posibles —en este caso, de los productores—, caracterizar a los personajes —cuando se trata de una pieza dramática— o revelar el sistema de

preocupación la comparte, por ejemplo, con algunas piezas realizadas por la agrupación Mapa Teatro, de Colombia, y el colectivo Lagartijas Tiradas al Sol, de México.

Para el desarrollo de *Ciudades imposibles* fue necesario el trabajo de, por lo menos, 19 personas con perfiles profesionales muy diversos relacionados con el teatro, la música, las artes visuales, las artes audiovisuales, la arquitectura y el diseño, la gestión cultural, entre otros. En el desarrollo de esta pieza, el *motivo* antes referido se hizo presente una vez más, dado que *Ciudades imposibles* se propuso explorar a “la Guadalajara que nunca fue”, a través de la revisión de once proyectos urbanísticos fallidos: la Plaza Benito Juárez (1960), el Planetario “Severo Díaz Galindo” (1982), el Puente de las Damas (1994), la torre Torrena (1995), la escultura Arcos del Milenio (1999), el Centro Cultural y de Negocios (JVC) (2001), el Museo Guggenheim (2004-2005), la Villa Panamericana (2007-2009), el complejo comercial, habitacional y cultural Puerta Guadalajara-Iconia (2008), el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo (2009) y la Ciudad Creativa Digital (2012). Estos proyectos, a decir de la Compañía Opcional, consiguieron crear una narrativa para el porvenir de la capital tapatía:

inscribiéndose como imaginarios espectrales o como posibilidades del futuro en el pasado. [...] El interés por los proyectos fallidos radica en la potencia o resistencia de la memoria y del olvido de aquello que suponíamos sería la ciudad del futuro o la ciudad moderna, porque consideramos que es justo a través del rescate de estos olvidos que podemos plantear una crítica al proyecto moderno de ciudad, que ha fracasado una y otra vez en muchas partes del mundo. (Ciudadesimposibles.com, 2017)

La narrativa de *Ciudades imposibles* se construyó a partir de tres unidades significativas interrelacionadas en el texto teatral, que echaron mano de códigos y procedimientos propios de la museología, la publicidad, el periodismo radiofónico y televisivo, el arte contemporáneo —desde el arte conceptual, a partir de la instalación e intervención, así como del *performance art*—, además del cine documental y teatro-documento. De este modo, se invocaron teatralidades sociales específicas, por ejemplo, la política o la mediática:

imágenes en el que se funda el espectáculo escénico. Por otro lado, este autor sugiere distinguir entre motivos básicos y secundarios, según su jerarquía en una determinada obra, siendo los primeros los más relevantes (pp. 103-104).

1) Paso por la exposición temporal titulada “Museo de la Ciudad Imposible” que reúne, a su vez, tres elementos (ver Anexo 11):⁹⁸

a. Introducción a *Ciudades imposibles*. Incluye las indicaciones generales, una exhibición introductoria con una carta de la Compañía Opcional dirigida a los espectadores participantes y la información y mapa de los proyectos fallidos.

b. Instalación y audio-guía. Intervención de las exhibiciones de las salas permanentes de los siglos XIX y XX del Museo de la Ciudad de Guadalajara. En la audio-guía se introduce a un personaje, “Esteban”, que reitera los propósitos de la pieza, a partir de la interrogación de la ciudad y sus promesas no cumplidas.

c. “Colección fantasma”. Incorpora mensajes publicitarios radiofónicos y once exhibiciones, una por cada proyecto fallido. En estas se exponen materiales de diversa índole que denotan o connotan su relación con el proyecto en cuestión.

2) Paseo a pie por las calles de Independencia y Ocampo, ubicadas en el centro histórico de Guadalajara, también con audio-guía.⁹⁹ En esta última, “Esteban” narra tres acontecimientos alrededor de lugares emblemáticos de la ciudad: la creación de la Cruz de Plazas, la conversión del Hospicio Cabañas en museo y el movimiento del edificio de Teléfonos de México durante el ensanchamiento de la avenida Vallarta; este personaje asegura también que se realizó la Villa Panamericana —es decir, la sede de los deportistas en los XVI Juegos Panamericanos 2011 en Guadalajara— en el Parque Morelos, ubicado en el barrio en el que supuestamente él nació y que dejó por un tiempo debido a un viaje que duró varios años. “Esteban” explica entonces que esa es la historia que se va a contar a continuación, en el LARVA (ver Anexo 12).

3) Presentación de la “película en vivo”, que contiene elementos escenográficos, así como proyecciones audiovisuales —de carácter conceptual, por un lado, y por otro,

⁹⁸ Sólo en dos funciones, de las 18 existentes en su primera temporada, se sumó un cuarto elemento a esta unidad: la charla “Estudios imposibles”, en la que el investigador responsable de la investigación documental sobre los proyectos fallidos de Guadalajara, el arquitecto Fernando Mora —en una ocasión, acompañado de Aristeo Mora y, en otra, de Daniela López—, detalló el proceso que siguió para el rastreo de estos materiales. Por otro lado, del 28 de abril al 14 de mayo, esta unidad —la correspondiente al Museo de la Ciudad— se mantuvo abierta a los asistentes que acudieron al recinto, de tal suerte que estas personas tuvieron acceso al prefacio de *Ciudades imposibles*, así como a la instalación de las salas permanentes de los siglos XIX y XIX y a la sala que albergaba la “Colección fantasma” —para esos momentos, se habilitó también otra sala temporal en donde se encontraba expuesta la información de los once proyectos fallidos y que, durante las funciones, se mantuvo cerrada, ya que estos datos se entregaban de manera impresa como cédula de mano.

⁹⁹ Esto como parte del traslado del Museo de la Ciudad al Laboratorio de Arte Variedades (LARVA).

periodístico—, así como instalación y *performance*. La historia narrada se divide en tres momentos (ver Anexo 13):¹⁰⁰

a. Planteamiento: los *performers* inician dándole lectura en voz alta a algunas noticias que, en 2011, anunciaron la construcción de la Villa Panamericana en el Parque Morelos, en el marco de la realización de los XVI Juegos Panamericanos en Guadalajara, abren la pieza. Estas notas periodísticas de archivo que documentaron en aquel año la aprobación de la Villa en dicho parque, se mezclan después con elementos de ficción que introduce “Esteban” luego de que concluye la lectura de noticias. En la narración que éste hace, asegura que fue en ese sitio de la ciudad donde se construyó la Villa —y no en la cuenca del Bajío del Arenal, Zapopan, que es el lugar donde realmente se realizó. El relato de “Esteban” se apoya en imágenes de fotográficas de archivo que, por un lado, rememoran cómo era ese parque a inicios del siglo XX (cuando se llamaba La Alameda) y, por otro, de imágenes televisivas que supuestamente dan cuenta de la construcción de la Villa en este sitio, además de fragmentos de los comerciales gubernamentales que publicitaban a los Juegos, así como imágenes de la cobertura que hizo Televisa (la principal televisora privada a nivel nacional) de la inauguración.

b. Desarrollo: a través de dos figuras sociales (un par de madres y un joven de escasos recursos, todos ficticios), se narra la experiencia de quienes supuestamente compraron un departamento en el complejo de la Villa luego de que ésta fuera desocupada por los deportistas. “Esteban” funge como

¹⁰⁰ En varios medios, esta unidad se denominó por la propia Compañía Opcional como *Nadie escribe el libro que desea escribir (NELDE)*. Este título hace una referencia directa a la pieza con el mismo nombre que este grupo estrenó en 2015, en el marco de la tercera edición del FESTA en Guadalajara. Hay, como ya se explicaba, vasos comunicantes entre ese trabajo y el realizado en *Ciudades imposibles*; de ahí que varios elementos escenográficos, musicales y sonoros de *NELDE* se reutilizaron en esta pieza, aunque adquiriendo nuevas funciones. Sin embargo, la razón principal por la que se volvió a usar este nombre fue de índole administrativa; al respecto, aunque en el siguiente capítulo se explicará con más detalle esta situación, lo que ocurrió es que para sacar adelante a *Ciudades imposibles* con el presupuesto del Ayuntamiento de Guadalajara, se tuvo que simular que se trataba de dos proyectos distintos que recibirían, a su vez, dos financiamientos diferentes, pero de manera simultánea: uno, por parte del Museo de la Ciudad y, el otro, del LARVA. De este modo, en el primer caso, se financió al Museo de la Ciudad Imposible y, en el segundo, a *NELDE* —en acuerdo, por supuesto, con las directoras de ambos recintos. Sólo así se pudo garantizar la realización de *Ciudades imposibles*, ya que el municipio no contempla la posibilidad administrativa de la colaboración de dos de sus instituciones en un proyecto cultural compartido.

entrevistador de estas personas. Los relatos fragmentados compartidos por los *performers* conforme avanza la entrevista, se hacen por medio de una interpretación de tipo brechtiana (esto es, más bien desapegada y demostrativa) y, en ellos, las dos madres y el joven cuenta cómo la vida en este lugar cambia radicalmente para ellos cuando, al poco tiempo de mudarse, pierden su vivienda debido a una inundación producto de fallas estructurales de la construcción. Sin más alternativas, deciden ocupar los departamentos vacíos que nunca se rentaron o vendieron en la Villa que eran, además, los de mayores dimensiones y costos (desocupados porque no les interesaron a compradores de mayor poder adquisitivo). Ni la inmobiliaria ni los gobiernos local o estatal responden ante las pérdidas.

c. Conclusión: los habitantes de la Villa, pese a su organización, no vislumbran salida alguna a su situación. Sólo saben que los gobiernos estatal y municipal planean un nuevo proyecto en la zona centro de la ciudad que, nuevamente transformará la vida de quienes ahí habitan: la Ciudad Creativa Digital (de ésta, se señala que todavía está planeándose y que tendrá dimensiones mucho mayores a la del proyecto que realmente existe, anunciado en 2012 y cuya construcción está en marcha desde hace varios años).

Estas unidades significativas tuvieron diferentes manifestaciones materiales dependiendo de los espacios y fechas en que acontecieron las funciones en el año de 2017, según se muestra en la siguiente tabla:

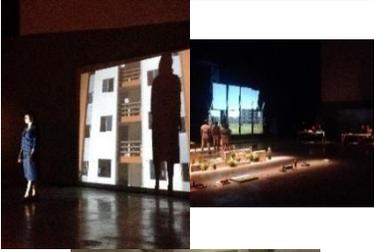
Tabla 39.
 Descripción visual de las unidades que conformaron a Ciudades Imposibles

Temporada	Fechas	No. de funciones	Organización de funciones	Espacios en los que se desarrolló cada unidad ¹⁰¹
Primera	28 de abril al 14 de mayo, 2017	18 (cada una para 30 personas como máximo)	Distribuidas en tres fines de semana (dos funciones cada viernes, sábado y domingo en el periodo indicado)	<p><u>Unidad 1:</u> Museo de la Ciudad Imposible</p> 
				<p>a. Introducción: patio central</p>  
				<p>b. Instalación y audio-guía: salas permanentes de los siglos XIX y XX</p>  
<p>c. “Colección fantasma”: sala de exposiciones temporales</p>  				
				<p><u>Unidad 2:</u>¹⁰² Paseo por Independencia y Zaragoza-Ocampo del centro histórico tapatío, con audio-guía</p>  

Continúa tabla en siguiente página

¹⁰¹ Todas las imágenes que aparecen en esta tabla fueron generadas por la autora de esta investigación con el propósito de describir —parcialmente, desde luego— los lugares en donde se llevaron a cabo las actividades, así como los objetos artísticos y las prácticas ahí suscitadas.

¹⁰² En el segundo fin de semana de la primera temporada hubo una variación en el itinerario ya que, en vez de tomar la calle de Ocampo, los espectadores fueron guiados por la calle Donato Guerra ya que, en su cruce con la Av. Vallarta se localiza la estatua de Jorge Matute Remus, en alusión al movimiento del entonces Edificio de Teléfonos de México. Sin embargo, el cambio no se sostuvo dado que por esa calle hay mucho tránsito vehicular, lo que dificultó la escucha de la audio-guía.

Temporada	Fechas	No. de funciones	Organización de funciones	Espacios en los que se desarrolló cada unidad
21° MET	8 de septiembre, 2017	2 (cada una para 50 personas como máximo)	Dos en una sola fecha	<u>Unidad 3:</u> “Caja negra” del Laboratorio de Arte Variedades (LARVA) 
				<u>Unidad 1:</u> Auditorio del Museo de la Ciudad (3 elementos juntos con modificaciones) 
38° MNT ¹⁰³	27 de noviembre, 2017	2 (cada una para 50 personas como máximo)	Dos en una sola fecha	<u>Unidades 2 y 3:</u> Sin cambios 
				<u>Unidades 1 y 2:</u> Lobby del Teatro del Bicentenario (4 elementos juntos con modificaciones) 
				<u>Unidad 3:</u> Teatro Estudio del Teatro del Bicentenario 

La selección de los espacios en donde aconteció la primera temporada de *Ciudades imposibles* —el Museo de la Ciudad y el LARVA— son igualmente significativos.¹⁰⁴ Por un

¹⁰³ El actor Miguel Sepúlveda no pudo participar en las funciones de la 38° MNT; en su lugar estuvo el actor y director tapatío, Gabriel Álvarez.

¹⁰⁴ En el caso de las presentaciones de *Ciudades imposibles* programadas en las muestras (estatal y nacional), éstas se llevaron a cabo en los espacios asignados por los organizadores según los requerimientos técnicos de la pieza. En la MET, se hizo un montaje *ad hoc* —con amplia libertad creativa— para reinterpretar la primera

lado, el Museo de la Ciudad, creado en 1992 y dependiente de la Dirección de Cultura del Gobierno Municipal de Guadalajara, se ubica en “una finca del siglo XVIII que formó parte del convento de las religiosas Capuchinas, quienes se establecieron en Guadalajara en el año 1761” (SCJ, 2019). Este museo tiene seis salas permanentes que “describen el devenir histórico, urbanístico, etnográfico y artístico de Guadalajara, así como de sus habitantes” y, en sus cuatro salas temporales, suele exponerse el trabajo de artistas plásticos jaliscienses; además, el recinto cuenta con un centro documental especializado en la historia de la ciudad, así como con un patio central y un auditorio en los que se organizan actividades diversas (SCJ, 2019). Se trata, pues, de un espacio que alude al pasado colonial de la ciudad y que se ocupa, por otro lado, de contar su historia desde el presente. La museología y museografía del museo permanecen prácticamente intactos desde su fundación, con un montaje más bien conservador, que privilegia a los objetos (por medio de vitrinas verticales) y los textos explicativos (con cédulas de pared) que los acompañan, lo que demanda ver y leer para la comprender del discurso museológico. *Ciudades imposibles*, por lo tanto, trastocó la narrativa del museo, intervino sus espacios, interrumpió sus historias y las superpuso con otras —reales y ficticias—, lo conectó sensorialmente con los cuerpos de los participantes y con las calles del centro histórico de la ciudad.¹⁰⁵

Por otro lado, el LARVA se ha vuelto conocido precisamente por lo que se destaca en su página de Facebook, es decir, por su programación para el “pensamiento, creación y experimentación contemporánea”, así como por ser un lugar “de inclusión de las diversidades” (al respecto, por ejemplo, en la última administración local [2015-2018] tuvieron mucha presencia en este foro los feminismos y la comunidad LGBT+) (LARVA, 2019). El Laboratorio, también dependiente del ayuntamiento tapatío, se alberga en un edificio *art déco* que, desde 1940 y hasta 1996, fue el Cine Variedades (SCJ, 2019). Como otros *black box* o “cajas negras”, este espacio —único en la ciudad— se caracteriza por tener cuatro paredes negras sin escenario, proscenio, telón frontal o gradería fija, es decir, sin los elementos característicos de los teatros convencionales. Además, cuenta con áreas

unidad de la pieza en el auditorio del museo y, lo mismo ocurrió en el lobby del Teatro del Bicentenario en León, Guanajuato.

¹⁰⁵ Esto se explicará en el siguiente capítulo, pero por lo pronto vale la pena adelantar que la directora del museo en 2017 era Alejandra Jaimes, proveniente del ámbito del arte contemporáneo y, en general, de las artes visuales. Su perfil, en definitiva, fue el que posibilitó que algo así aconteciera en este espacio cultural de corte más bien conservador.

expositivas, una biblioteca y una cafetería. En este caso, por lo tanto, resultaba más esperable que una pieza desarrollada por la Compañía Opcional se llevara a cabo aquí; no obstante, para quienes no sabían qué esperar de *Ciudades imposibles*, también se llevaron una sorpresa con esta “caja negra”, dado su formato no convencional.

A estos dos espacios culturales habría que sumarle la calle —particularmente en las “funciones” que se hicieron en Guadalajara—, es decir, la zona del centro histórico de la ciudad que conecta a los dos sitios. Al respecto, como ya se indicó antes, el traslado de los espectadores se hizo a través de las calles Independencia (que es donde está ubicado el Museo de la Ciudad) y Zaragoza-Ocampo (donde se localiza el LARVA), en un trayecto de seis cuadras. A lo largo de este recorrido —que se parecía más a un paseo turístico guiado, a la vez que introdujo la imprevisión y el azar— supuso para muchos de los espectadores residentes del AMG la re-visita a un lugar que muchos ya conocían, pero que desde la participación de esta pieza les demandó otro tipo de disposición intelectual-emocional y corporal, por ejemplo: caminar en silencio para escuchar la audio-guía o conversar con los acompañantes sobre la experiencia; evocar los espacios referidos en el audio y reflexionar sobre los cambios suscitados en ellos; captar las imágenes, sonidos y olores de las calles que estaban siendo recorridas; recordar de qué modos habitaron antes esos espacios; etc. Estas pequeñas arterias de la ciudad (Independencia y Zaragoza-Ocampo) están repletas, entre otros, de edificios coloniales, que albergan comercios muy variados (papelerías, mercerías, locales de comida, un mercado, sucursales bancarias, etc.), así como de tránsito vehicular (sobre todo, de automóviles y autobuses urbanos), por lo que la experiencia podía variar si los espectadores realizaban la caminata en viernes o sábado y domingo (en el primer caso, los comercios estaban abiertos y, por lo tanto, había mucha gente y vehículos transitando; en el segundo caso, las calles más bien se encontraban semivacías).

En la caracterización formal de esta pieza de teatro expandido, se advierte la tensión entre lo artístico y lo no artístico, o entre la autonomía y la heteronomía del arte, en la que, citando a Rancière (2009), el producto estético se vuelve idéntico al no-producto, el saber al no-saber y lo intencional a lo inintencional (p. 25). Más aún, la dicotomía aquí podría entenderse como la que existe entre el teatro/vida, e incluso, entre teatro/no teatro. Por lo tanto, una pieza como ésta pone en juego su relación con lo real. Para explicar lo que está implicado, vale la pena repasar rápidamente las búsquedas de los realismos escénicos durante

el siglo XX, con base en el trabajo de Sánchez (2013). Al respecto, éste plantea que, en su primera etapa, para el realismo de los primeros años del siglo anterior, resultaba imperioso alcanzar “la coherencia entre lo real y su representación”, tomando a “lo real como único criterio posible de verdad y asimilándolo al ‘mundo de las cosas’” (pp. 29-30). De este modo, en respuesta al teatro decimonónico (digamos, el perteneciente al sistema del discurso teatral de las burguesías ilustradas) se propuso el realismo crudo —o formal-material—, el realismo impresionista —o vivido— (por ejemplo, el de Antoine y Stanislavsky, respectivamente) y el realismo materialista —o el comprometido con la realidad social— (por ejemplo, el de Brecht y Piscator) (pp. 29-91). Posteriormente, y teniendo como base el trabajo de estos dos últimos directores y también el de Artaud, lo real irrumpió en la representación teatral recién autonomizada del texto poniéndola en crisis, esto a través de la anexión de la realidad de múltiples formas, entre otras: con la incorporación a la escena de espacios, objetos y actores “reales” (inspirados, por ejemplo, en el *ready made*); la participación de los espectadores en una experiencia vivida desde el cuerpo (en donde el trabajo del Living Theatre en los años 50 fue fundamental); en la introducción del azar y la imprevisión (aludiendo a los *happenings* desde las artes visuales); el reconocimiento de la autoría de los actores (influenciados por el *performance art*); y, por lo tanto, con una búsqueda más interdisciplinaria (pp. 107-157).

Luego, siguiendo con Sánchez (2013), alrededor de los últimos 20 años del siglo anterior, se diseminaron también otras formas de realismo: el “teatro-verdad” o el “teatro documental” (dándole cabida a lo irrepresentable, por ejemplo) así como los “teatros del encuentro” o los “teatros de la proximidad” (entre otros, a partir del trabajo realizado desde los teatros radicales latinoamericanos de los setenta, identificados en el capítulo anterior como los correspondientes al subsistema del discurso teatral de la nueva revolución); y, de todos ellos, surgieron recursos variados, por ejemplo: la creación colectiva, el uso del juego y la conversión de los espectadores en actores, así como el aprecio por el proceso tanto como el resultado (pp. 173-293). En resumen, tal y como lo advierte este autor, dichos teatros terminaron emparentándose con el arte relacional de los 90 que advirtió Bourriaud en el ámbito de las artes visuales y, a su vez, con el giro ético del régimen estético, en el contexto del arte posutópico planteado por Rancière (2005, 2011). Tal y como ocurre en el caso aquí estudiado —*Ciudades imposibles*—, en la “creación escénica contemporánea no ha sido ajena a la renovada necesidad de confrontación con lo real”, produciendo un novedoso:

interés por la representación y sus límites, así como por revisar las técnicas y procedimientos de relación del arte con su contexto inmediato. El realismo escénico de los últimos años no ha prescindido, sin embargo, de los instrumentos visuales, corporales y compositivos adquiridos después de un siglo de autonomía en cuanto medio artístico; al contrario, los ha puesto al servicio de las exigencias que se le han planteado para seguir siendo efectivo también en cuanto medio de comunicación. (Sánchez, 2013, p. 15, 317)

En *Ciudades imposibles* están presentes varios recursos y técnicas de los realismos del siglo XX, por ejemplo: las del teatro político alemán, a través de cierta descomposición de la estructura dramática, la esquematización y/o ampliación de la escena, la interpretación actoral “extrañada”; las del teatro documental, por medio de la incorporación de documentos y hechos verdaderos, en este caso, interrelacionados con lo ficcional; así como algunas que provienen de los teatros del encuentro, ya sea trastocando los roles de creadores y espectadores, introduciendo ciertas dosis de imprevisión, privilegiando los procesos y articulando el diálogo interdisciplinario. Más aún, en la pieza de *Ciudades imposibles* se advierte el compromiso ético brechtiano (es decir, con la realidad que está fuera del arte), pero renovado desde la apuesta micropolítica propia del giro ético suave. El siguiente apartado ayudará a reforzar esta afirmación.

5.2.3. Experiencia compartida y comunicada: entre el acontecimiento y el sentido

¿Cómo se conectaron entre sí las unidades significativas en los lugares donde se desarrolló la interacción para producir sentido? ¿Qué tipo de constitución material y simbólica se construyó alrededor del espacio-tiempo de *Ciudades imposibles*? La observación participante en la totalidad de las 18 funciones llevadas a cabo durante la primera temporada en 2017, permitió la construcción del siguiente relato sobre la experiencia de las más de 300 personas que participaron en la pieza. Esta narración ofrece la posibilidad de reponer lo ahí acontecido, por supuesto, desde un lugar situado —el de la investigadora que realizó este trabajo:¹⁰⁶

¹⁰⁶ Como ya se indicó, las unidades significativas que conformaron a la pieza tuvieron diferentes manifestaciones materiales dependiendo de los espacios y fechas en que acontecieron las funciones. Igualmente hubo variaciones a partir de los cambios que se fueron desprendiendo de la experiencia acumulada o los problemas técnicos que fueron sorteándose en su primera temporada, por ejemplo: la paulatina ampliación de las explicaciones iniciales sobre la pieza con el propósito de ofrecerle mayores certidumbres a los espectadores; el aumento de la iluminación de la “Colección fantasma” luego de que las lámparas LED comenzaran a presentar fallas; el envío de la audio-guía a los espectadores participantes para que éstos pudieran descargarla

Tabla 40.
Relato del recorrido por Ciudades imposibles

Unidad 1: Museo de la ciudad imposible	<p>Los espectadores fuimos convocados a participar de la “aparición” de varios proyectos arquitectónico-urbanísticos olvidados en la ciudad con el fin de interrogar sus promesas desde una perspectiva diacrónica, sincrónica y ucrónica. Así, en la primera parte de la experiencia, en este caso, en el Museo de la Ciudad, fuimos recibidos con una carta de la Compañía Opcional que revelaba estas intenciones, además de una cédula de mano (una sencilla hoja de papel, tamaño tabloide, impresa en blanco y negro) que contenía la información de cada uno de los proyectos fallidos y que, además, nos podíamos llevar a casa. La mayoría repasaba rápidamente los contenidos de ambos documentos, sin leerlos a profundidad. En este espacio, el patio central del museo, también estaba colgado por encima de nuestras cabezas un mapa (“¿es eso Guadalajara?”), que era una especie de bastidor cuadrado a gran escala que contenía sobre su superficie las maquetas de estos proyectos. Siempre éramos recibidos por miembros de la Compañía Opcional que nos ofrecían algunas indicaciones o pistas generales antes de iniciar: “nosotros somos...”, “la experiencia consta de tres partes que...”, “para tener acceso a la audio-guía hay que...”, etc. Este primer momento no demoraba más de cinco minutos. La “función” arrancaba cuando nos colocábamos los audífonos para escuchar el relato que nos llevaría por las salas permanentes de los siglos XIX y XX del museo, ubicadas en el segundo piso.</p> <p>Los espectadores fuimos convocados a participar de la “aparición” de varios proyectos arquitectónico-urbanísticos olvidados en la ciudad con el fin de interrogar sus promesas desde una perspectiva diacrónica, sincrónica y ucrónica. Así, en la primera parte de la experiencia, en este caso, en el Museo de la Ciudad, fuimos recibidos con una carta de la Compañía Opcional que revelaba estas intenciones, además de una cédula de mano (una sencilla hoja de papel, tamaño tabloide, impresa en blanco y negro) que contenía la información de cada uno de los proyectos fallidos y que, además, nos podíamos llevar a casa. La mayoría repasaba rápidamente los contenidos de ambos documentos, sin leerlos a profundidad. En este espacio, el patio central del museo, también estaba colgado por encima de nuestras cabezas un mapa (“¿es eso Guadalajara?”), que era una especie de bastidor cuadrado a gran escala que contenía sobre su superficie las maquetas de estos proyectos. Siempre éramos recibidos por miembros de la Compañía Opcional que nos ofrecían algunas indicaciones o pistas generales antes de iniciar: “nosotros somos...”, “la experiencia consta de tres partes que...”, “para tener acceso a la audio-guía hay que...”, etc. Este primer momento no demoraba más de cinco minutos. La “función” arrancaba cuando nos colocábamos los audífonos para escuchar el relato que nos llevaría por las salas permanentes de los siglos XIX y XX del museo, ubicadas en el segundo piso.</p> <p>En la audio-guía se reiteraban las intenciones de la pieza, su voluntad de “contar la historia de la Guadalajara que nunca fue, la historia de esa ciudad que nos prometieron”, en el entendido de que “lo que siempre nos están prometiendo es un <i>futuro mejor</i>. [...] [Y] Cuando una promesa no se cumple, aparece incertidumbre donde debería haber confianza. Y la incertidumbre, que se parece mucho al miedo, nos hace desear que alguien venga a decirnos que tiene la forma de hacer que el futuro sea mejor. Así que, contra toda lógica, cuantas menos promesas se cumplen, parece que más fácil es volver a prometer y que te crean”. El narrador en el audio —que más adelante descubriríamos que se llamaba “Esteban” —, era quien contaba esa historia en primera persona, al compás de una suave música electrónica con motivos impresionistas. Mientras, los espectadores recorríamos las salas ya señaladas entre los claroscuros de un archivo histórico —el del recinto— que parecía abandonado: sólo unas pocas vitrinas estaban iluminadas —no eran las mismas en cada “función”— y, el resto de ellas, permanecía en total oscuridad; también pasábamos entre algunos amontonamientos de las cédulas de pared, pues varias se encontraban descolgadas y recargadas unas sobre otras. La visita a estos espacios,</p>
--	---

Continúa tabla en siguiente página

directamente en sus celulares, ya que los MP3 comenzaron a fallar también. Por otro lado, como ya se señalaba, el relato aquí construido da cuenta de las regularidades observadas y se centra en las funciones llevadas a cabo durante la primera temporada de *Ciudades imposibles* (28 de abril al 14 de mayo de 2017). En el Anexo 14, se agrega el desmontaje hecho por el director escénico queretano, Juan Carlos Franco, en el marco de la 38° Muestra Nacional de Teatro, y que da cuenta de lo acontecido en las presentaciones.

interconectados por una entrada hecha *ex profeso*, resultaba desconcertante casi siempre: “¿de qué se tratan estas salas?”, “¿por qué las visitamos?”, “¿debemos leer, ver o escuchar?”. Algunos de los espectadores, de plano, no soportaban estar ahí sin conversar con sus acompañantes, pero cuando lo hacían, susurraban, como si estuvieran diciéndose un secreto —a no ser por los estudiantes de arquitectura que participaron por encargo de sus escuelas, dado que eran los más bulliciosos. No nos deteníamos ahí por más de diez minutos, pero la estancia en ese sitio parecía una eternidad. Una guía era la que nos avisaba que debíamos salir para visitar la otra sala, ubicada a unos metros de distancia.

En el traslado entre un lugar y otro, podíamos ver la monumentalidad del mapa colgante, que llegaba a impresionar a más de alguno. Al llegar a la sala temporal donde se albergaba la “Colección fantasma” —título que pocos conocieron— nuevamente éramos inundados por la penumbra. Ahí había, organizadas en una larga hilera, once exhibiciones relativas a los proyectos fallidos. Cada una estaba conformada por una estructura de madera de pino natural, de facción minimalista, que mostraba una serie de objetos e imágenes. Éstos —que sumaban pedazos de construcción, cosas olvidadas, basura, notas de prensa, maquetas, fotografías y *renders*— se iluminaban de repente por medio de un mecanismo que encendía y apagaba el interruptor de una pequeña lámpara LED. Esta iluminación — que a veces se apoyó con la luz de nuestros celulares— asemejaba la aparición espectral de las construcciones que contrastaba con el audio —a todo volumen— de lo que parecían ser los comerciales que anunciaban las bondades de cada proyecto, tal y como si éstos se hubieran realizado o se encontraran en óptimo estado.

*

Estar ahí adentro para muchos resultó también ambiguo: nadie nos indicaba qué hacer y tampoco había información a la cual recurrir, excepto la cédula de mano que nos habían entregado antes y que, en medio de esa oscuridad, era difícil consultar —si es que a alguien se le ocurría hacerlo. Algunos reconocían los proyectos, otros nunca habían escuchado hablar de ellos. En ocasiones lo que veían les producía admiración: “¡híjole, ve qué bien iba a quedar esto!” (por ejemplo, en el caso de los museos) o, por el contrario, indignación: “¡yo iba a ahí de niño!” (por ejemplo, en el caso del planetario); unos pocos, incluso, llegaron a creer que se trataba de proyectos realizados en su totalidad. A lo sumo, nos deteníamos otros diez minutos ahí, pero a diferencia de lo que se experimentaba en las salas de los siglos XIX y XX, aquí el tiempo trascurría muy rápido y no nos ajustaba para ver todo lo expuesto.

Cuando salíamos nos indicaban que nuevamente tendríamos que ponernos los audífonos para continuar con la audio-guía. Casi siempre, antes de abandonar el museo, nos pedían que fuéramos cuidadosos con nuestras pertenencias (bolsos, mochilas, celulares) debido a que los robos eran recurrentes en la zona. Ya afuera del museo caminábamos, primero, por la calle Independencia (hacia el oriente de la ciudad) y, después, girábamos hacia la derecha, por Ocampo (hacia el sur). “Estepan” nos acompañaba de nuevo contándonos sobre unas historias que escribió su abuelo documentado lo que le había ocurrido a tres sitios de la capital jalisciense: una tenía que ver con la construcción de la Cruz de Plazas, otra con la conversión del Hospicio Cabañas en un museo y, finalmente, una más relacionada con el ensanchamiento de la avenida Vallarta, propiciando el movimiento del edificio de Teléfonos de México. Mientras escuchábamos estos relatos, resultaba extraño caminar por la propia ciudad como si se la estuviera visitando; además, de repente todo parecía muy sucio, o muy oscuro, o muy ruidoso y esto último, a veces, dificultaba que pudiéramos escuchar bien a “Estepan” (lo que llevó a algunos a abandonar la audio-guía).

Durante la caminata, hasta cierto punto imprevisible y azarosa, a los participantes les llamaba mucho la atención el nuevo edificio del Mercado Corona, apenas inaugurado en 2015 luego del incendio que consumió a la anterior construcción. También era frecuente el olor a *smog* y, a veces, hasta el de los lixiviados que se acumulan al lado del mercado y que suele ser más penetrante por el calor propio de la primavera tapatía. Casi al llegar al LARVA, “Estepan” nos decía que apenas había regresado a la ciudad (de la que era oriundo) y que, al volver, se habían encontrado con grandes cambios. En concreto, nos decía: “cuando volví me instalé en la casa de mi abuela, que está muy cerca del Parque Morelos. Era el año 2011 y estaban a punto de celebrarse los Juegos Panamericanos. La ciudad que encontré al volver era muy diferente de la que recordaba. Sobre todo, el barrio de mi abuela, porque ahí habían construido unos enormes edificios que llamaron Villa Panamericana y que iban a alojar a todos los deportistas que estaban a punto de llegar. Rodeados de casas bajas y de un barrio que

Continúa tabla en siguiente página

solía ser tranquilo, al principio estos edificios parecían como fuera de lugar, sin embargo, con los años, nos acostumbramos a su presencia. Las personas que, después de los Juegos Panamericanos, llegaron a vivir a esos departamentos, se convirtieron en nuestros vecinos, y, desde entonces, les sucedieron muchas cosas que no eran en absoluto lo que esperaban. Igual que hizo mi abuelo, yo he pensado que esta historia, la historia de la Villa Panamericana del Parque Morelos, y de las personas que viven ahí, tenía que ser contada, y eso es lo que tú vas a ver ahora”. Luego, su voz se desvanecía entre la misma música de antes. Sobre esto último que señalaba, surgían nuevas dudas —siempre y cuando se estuviera medianamente informado—: “¿cómo que se construyó la Villa Panamericana en el Parque Morelos?”, “¿qué no está ahí la Ciudad Creativa Digital?”, “¿y la Villa que está por el Bosque de la Primavera?”.

*

Al llegar al *black box* del LARVA nos recibía la pieza musical que nos acompañó en otros momentos. En un extremo había una pequeña gradería en la que cada quien se sentaba donde quería. El escenario estaba al ras del piso, no estaba claramente definido y, de hecho, parecía fundirse con el resto del espacio. La iluminación era también sombría, casi tenebrista: las luces cenitales, cálidas y tenues, destacaban tres elementos escenográficos: por un lado, lo que parecía ser una instalación de múltiples objetos acomodados en cinco hileras, incluidos juguetes, medallas, un par de tenis, varias fotografías, una pintura de trazos infantiles, maquetas, plantas, prendas de vestir, una pequeña estufa encima de una mesa, una cafetera y una taza, un trapeador, una cubeta, lazos para colgar ropa atados de un par de postes metálicos. Por otro lado, se encontraban dos mesas donde había seis personas: dos en la primera (junto a un par de computadoras y una cámara de video) y cuatro en la segunda (acompañadas de micrófonos con pedestales). Todos tenían un vestuario discreto en color caqui que se mezclaba con los tonos de las mesas y la gran pantalla frontal, ambas hechas de pino natural (como el de las exhibiciones de la “Colección fantasma”).

La “película en vivo” daba inicio con la lectura en voz alta de fragmentos de noticias que referían algunos sucesos alrededor de la construcción de la Villa Panamericana en el Parque Morelos, impulsada principalmente por el Ayuntamiento de Guadalajara —entre mezclándose informaciones reales con ficticias. A la vez, sobre la gran pantalla —ubicada al centro del “escenario”, entre la instalación y las mesas— se proyectaban algunas fotografías que describían cómo era el parque a principios del siglo pasado, acumulándose luego en un recipiente de vidrio lleno de agua. Después, “Esteban” continuaba con el relato, contando cómo se había construido la Villa en el parque, mientras veíamos imágenes video-grabadas, primero, del supuesto proceso de construcción y, después, de la inauguración de los XVI Juegos Panamericanos 2011 —ésta últimas, correspondían a la cobertura que Televisa hizo del evento. Cuando los juegos concluían y las familias que habían comprado ahí departamentos llegaban a vivir a los edificios que antes habitaron los atletas, comenzaba la historia. “Esteban” entonces, dejaba de narrar lo sucedido y, en cambio, se daba a la tarea de entrevistar a un par de madres de familia de escasos recursos y a un joven (“Andrés”), hijo de una de ellas, todos inquilinos del complejo habitacional. En esas conversaciones, las mujeres y el joven le contaban a “Esteban” que el edificio se había inundado al poco tiempo de vivir ahí luego de una tormenta, llevándolos a perder sus pertenencias, así como los departamentos que recién habían comprado y que, ni la empresa inmobiliaria ni los gobiernos local o estatal, habían respondido ante los daños, llevando a la ruina al edificio. Los departamentos que sufrieron daños, además, eran los más baratos, ya que los de los pisos superiores —vacíos porque nunca fueron comprados por los más pudientes— no tuvieron perjuicio alguno; de ahí que algunos de los afectados los ocuparan enfrentándose con ello al constante hostigamiento de los constructores. Conforme avanzaba la narración, no lograba vislumbrarse nunca una salida para el problema de estos inquilinos; incluso, parecía que todo podría empeorar para ellos, dado que tenían una nueva transformación en la zona a raíz de la construcción de la Ciudad Creativa Digital.

“Esteban” fue interpretado por un performer: Alejandro Mendicuti. Otra performer les dio vida a las dos mujeres (Martha Reyes) y al joven “Andrés” lo interpretó Jonathan Yáñez, quien sólo apareció en la pantalla principal. Mientras transcurrían los relatos, otros dos performs (Natasha Barhedia y Miguel Sepúlveda) interactuaban con los objetos a los que “Andrés” y las mujeres aludían, como si fueran su desdoblamiento silencioso. Los acercamientos a sus movimientos podían verse en la pantalla principal (operada por Miguel Mesa) y, en ocasiones, cuando no eran transmitidos por una tercera persona en escena (Natalia Martínez, quien siempre llevó consigo una cámara de video), se convertían

en casi sombras. Cuando alguna de las mujeres aparecía para contar su historia, su presencia se potenciaba por medio de una pantalla lateral secundaria y su voz iba y venía entre grabaciones y su diálogo en vivo. “Esteban” también conversaba en vivo con “Andrés”: tardábamos en entender, quienes lográbamos hacerlo, que el joven que veíamos en la pantalla no estaba ahí pues había sido grabado. Las historias contadas estaban claramente interrelacionadas, pero se percibían como los fragmentos de un relato mayor al que apenas teníamos acceso. Pese a todo, estas interpretaciones —la del joven hijo de un matrimonio roto, el del par de mujeres de escasos recursos y la de un hombre que regresa a su ciudad luego de estar varios años fuera— eran casi inexpressivas, “extrañadas”: se fundían, como sus ropas, en el anonimato de esta historia extraña. Eran espectros de un futuro que, pese a que no llegó, de algún modo resultaba plausible. Este hecho, sin duda, generó siempre confusión entre muchos de los espectadores, quienes al salir generalmente lo hacían en silencio, en actitud reflexiva, posiblemente preguntándose por lo que habían visto: “¿esto que vimos fue real?”, “¿sí está habitada la Villa Panamericana?”, “¿qué es entonces lo que se construyó en el Parque Morelos?”.

El relato aquí compartido da cuenta del “estado de encuentro” que produjo *Ciudades imposibles*, es decir, de la presencia compartida que hubo entre “objetos, imágenes y personas” (Bourriaud, 2008, p. 17). Esta concurrencia resultó íntima, no sólo por la cercanía de los cuerpos de quienes participaron en cada “función” —dado el reducido tamaño de los grupos que, en promedio fue de 18 personas—, sino por la posibilidad de reflexionar en torno a la ciudad donde los participantes nacieron y/o viven, aludiendo a su memoria socio-espacial. En este sentido, la pieza escénica motivó, más que “espacio por recorrer”, una “duración por experimentar” (Bourriaud, 2008, p. 14), en este caso, alrededor de un conjunto de “apariciones” —del pasado, del presente y del futuro— que, si bien provocaron perplejidad y vacilación, también produjeron una toma de posición frente a la realidad ahí mostrada, una realidad —que no necesariamente verdad— con la que los espectadores se encontraban necesariamente implicados. Produjo, pues, una micro-situación que tanto los productores como los espectadores habitaron desde sus cuerpos y sus emociones (Lindón, 2009).

La potencia de *Ciudades imposibles* en el sentido ya expresado, fue reconocida en la 21° Muestra Estatal de Teatro (MET) al obtener la mención al “Mejor dispositivo escénico” (categoría nueva).¹⁰⁷ Al respecto, aunque no se ofrecieron explicaciones públicas sobre la creación de esta categoría por parte del jurado responsable de otorgar los premios,¹⁰⁸ ante la

¹⁰⁷ Por otro lado, Aristeo Mora recibió en la edición de esta MET, el reconocimiento al “Mejor diseño de iluminación” por su trabajo en *Ciudades imposibles*, lo mismo que Luis Fernando “Nano” Cano, de *Las lagañas de Oetl*, puesta en escena elegida como la “Mejor obra” de 2017.

¹⁰⁸ El jurado que seleccionó las obras ganadoras estuvo conformado por: Saúl Enríquez, actor y dramaturgo veracruzano de la compañía teatral El Ghetto; Antonio Zúñiga, actor, director y dramaturgo del grupo teatral Alborde Teatro de Ciudad Juárez; y Sandra Muñoz, actriz y directora de la compañía teatral Dosce Artes y Oficios de Tampico.

pregunta por su significado hecha por quien realiza esta investigación a Gabriela Escatell (responsable de la Coordinación de Teatro de la Secretaría de Cultura de Jalisco, así como de la organización de la MET en la administración priísta [2013-2018]), esta última respondió con base en lo que plantean Del Monte y Villegas (2014): esto es, que un dispositivo escénico en el contexto de la escena expandida “lleva a pensar y hablar en términos de acción, de presencia, de relación, sobre todo de relaciones” que articulan “una enunciación colectiva” —haciendo una clara referencia a las ideas de Guattari y Rolnik— (pp. 93, 99).¹⁰⁹ Siendo así, ¿qué relaciones pueden pensarse desde *Ciudades imposibles*? ¿Qué se puede enunciar colectivamente desde esta pieza?

De entrada, lo que se pone en juego es la idea de ciudad y de lo que, en concreto, se ha deseado y se desea para *esta* ciudad. Lo anterior es relevante a la luz de lo que señala Makowski (2003), quien dice que las ciudades constituyen una clave de lectura para ver, tanto las transformaciones de la vida pública como los correlatos de “las sociabilidades y sensibilidades del presente” (p. 89). Esta reflexión en torno al espacio público ligado a la ciudad lleva necesariamente al “problema de la ciudadanía”, en tanto lugar de “disputa, negociación y diferencia” (p. 101). Pensar entonces a la ciudadanía más allá del lugar común, supone cuestionar aquello que se entiende por espacio público, ya no como territorio de lo multicultural carente de conflicto, sino como un sitio de lo experimental e inestable, que permite ensayar otras formas de convivencia, precisamente desde la diferencia (p. 102). *Ciudades imposibles* permitió el bosquejo de estas ideas interviniendo materialmente varios espacios públicos tapatíos —el museo, las calles, el LARVA—, justo desde la experimentación y el ensayo que ofrece la escena expandida. Propuso, como ya se señalaba, una micro-situación para habitar a la ciudad, tanto como escenario de territorialidad prolongada en la biografía de los sujetos, a la vez que de denuncia de lo socio-espacial (Lindón, 2009, pp. 15-16). Al abordar esta dimensión de Guadalajara, esta pieza escénica propuso “pensar a lo público como espacio en donde concurren las formas de organización, de comunicación y de construcción identitaria” (Rabotnikof, 2008, p. 47).

Un aspecto clave para lograr lo anterior fue la figura del Parque Morelos (un parque, un espacio público), en tanto metáfora portadora o reveladora del “mundo posible” de

¹⁰⁹ Gabriela Escatell fue entrevistada en dos ocasiones: el 28 de diciembre de 2017 y el 16 de agosto de 2018; además, en este periodo sostuvimos variadas comunicaciones a través de redes sociales (particularmente, Messenger y WhatsApp).

quienes produjeron la obra, pues éste se muestra como la promesa rota de una modernidad que nunca llegó.¹¹⁰ De este modo, dicha metáfora ayuda a pensar a la ciudad en tanto espacio interconectado jerárquicamente, pues los proyectos fallidos son una reverberación de las preguntas que subyacen a esta jerarquización: “¿cómo se establecen [...] los significados espaciales? ¿Quién tiene el poder para convertir un espacio en lugar? ¿Quién lo cuestiona? ¿Qué está en juego?” y al, plantearse estas interrogantes, cambia “la forma en la que pensamos las relaciones entre cultura, poder y espacio” (Gupta y Ferguson, 2008, p. 237, 242, 249). En resumen, *Ciudades imposibles* desestabilizó lo que Watkins (2015) denomina el “imaginario espacial” (en este caso, de la capital jalisciense), trastocando muy particularmente los imaginarios relativos a las transformaciones espaciales de la ciudad, vinculadas a las narrativas que describen cómo los lugares han sido, deberían ser o serán (p. 513). Por eso es que en *Ciudades imposibles* se cuestiona también a la modernidad, temprana y tardía, ofreciendo una imagen que interpreta, desde una posición crítica, el devenir reciente de la capital jalisciense, en tanto un contexto donde privan cada vez más “las lógicas de mercados liberales y neoliberales o los modos dominantes de legalidad y de acción estatal”, inhibiendo el ejercicio pleno del “derecho a la ciudad” (Harvey, 2008, p. 23).

Estas lógicas se arraigan en la modernización de la urbe tapatía durante los siglos XIX-XX y es que, en tanto contexto social de la comunicación de esta pieza, es importante apuntar que, con la llegada del tren a Guadalajara en 1888, esta capital iniciaría el camino hacia lo que se conoce como su primera modernidad, concretándose en el desarrollo y/o la ampliación de las llamadas “colonias del poniente” (entonces las más pudientes: la Francesa, la Reforma, la Americana y la Moderna), erradicando “casi por completo el esquema de la casa hispano-árabe” con el fin de reproducir “los modelos anglosajones y franceses”, esto es, rodeando las viviendas de jardines y los paseos de amplias avenidas en oposición de las plazas y parques “de los barrios tradicionales” (del Arenal, 2010, pp. 27-28). La segunda modernidad tapatía llega en los 40 y se extiende hasta los años 70; de este modo, a partir de esa década, “la ciudad de Guadalajara experimentó un crecimiento urbano, económico y demográfico impresionante; comenzó a ser notorio que la infraestructura de la ciudad y los

¹¹⁰ Villegas (2014), con base en Elam, plantea que el mundo posible en el teatro “la imagen del mundo que funciona como referencia al imaginario social del texto y [a la vez] sirve al receptor como medida de lo posible y esperable dentro de la situación y la información proporcionada en el imaginario social fundador del texto” (p. 116).

modelos de producción locales serían insuficientes para sustentar este auge”; por ello, durante esos años, “la producción local comenzó a ser desplazada por un nuevo modelo, el de ‘sustitución de importaciones’” (Ruiz, 2013, pp. 34-35).¹¹¹

Este modelo, también conocido como de “industrialización sustitutiva de importaciones” (ISI) fue impulsado en México por la Comisión Económica de América Latina y el Caribe (CEPAL) y pretendía promover la industrialización del país con el fin de satisfacer las necesidades del mercado interno. Al respecto, este modelo tuvo varios efectos en la distribución espacial del territorio mexicano y su población, situación que por supuesto impactó también a Guadalajara:

[esta] protección engendró un modelo de desarrollo regional en torno a las megalópolis. En la medida en que el modelo de ISI implicaba una política de crecimiento industrial orientada hacia el interior en la que el mercado interno era el principal destino de la producción de las empresas del sector manufacturero, se incitó a las empresas industriales a instalarse en los grandes centros de consumo, hecho que propició un crecimiento rápido de las ciudades. Como las empresas que producían los bienes de consumo manufacturero se instalaron en las ciudades, las empresas productoras de bienes intermedios utilizados en la producción de bienes de consumo hicieron lo mismo, lo cual reforzó el crecimiento urbano. Por esa razón, se observa en las ciudades un crecimiento importante y simultáneo de los servicios comerciales, financieros y educativos, que alimentó un flujo continuo y ascendente de población proveniente de sectores como el agrícola y el minero (que fueron penalizados por la protección otorgada al sector industrial). (Guillén, 2013, p. 37)

La industrialización en esta capital comenzó incluso un poco antes, en la década de 1930, incluyendo diferentes ramas de la producción, aunque con “una orientación predominante hacia la producción de bienes de consumo” (Arias, 1980, p. 11). Un decenio después, esta vocación industrial continuó y, con ese proceso, se dieron fuertes inversiones públicas porque estos cambios “exigían la adecuación de los espacios para sostener la nueva infraestructura fabril” que, entre otras cosas, requerían de un “nuevo mercado comercial y el sitio por excelencia para desarrollarlo era el mismo centro de la ciudad” (Arias, 1980, pp. 35-36). El primer gran impulsor de estas transformaciones fue el entonces gobernador de Jalisco, José de Jesús González Gallo, en el periodo 1947-1953: bajo su auspicio, el centro histórico

¹¹¹ En la primera mitad del siglo XX, la población tapatía creció de 101,208 en 1900 a 380,226 en 1950. 20 años después, en 1970, ya había 1'199,391 de habitantes en la capital jalisciense (aunque en ese dato, se sumaron ya también las poblaciones de Zapopan y Tlaquepaque, debido a la inminente conurbación entre estos municipios; además, entre 1940 y 1970, la ciudad creció horizontalmente el doble de su tamaño) (Ruiz, 2013).

fue modificado profundamente: se ensacharon las calles de Alcalde-16 de septiembre, Juárez-Vallarta y Corona, entre otras —influenciado por el arquitecto Carlos Contreras—; además, se construyó la Cruz de Plazas, ideada por Ignacio Díaz Morales —aunque concluida por el arquitecto Vicente Mendiola, con modificaciones al proyecto original, durante la administración del siguiente gobernador jalisciense Agustín Yáñez (1953-1959) (Ruiz, 2013, pp. 41-50). Estos cambios depredaron gran parte del patrimonio arquitectónico de esta zona de la ciudad en aras de un progreso que le daría paso al automóvil, así como al espacio público, supuestos epítomes de la modernidad. Los principales renovadores de la arquitectura local de la época fueron el ya citado Díaz Morales, pero también ingenieros o arquitectos como Jorge Matute Remus, Julio de la Peña, Mathias Goeritz y Erich Coufal, entre otros (todos ligados a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara fundada en 1948) (del Arenal, 2010).

Los gobernadores que le siguieron a González Gallo, Agustín Yáñez (1953-1959) y Juan Gil Preciado (1959-1964), impulsaron más transformaciones en varias zonas de Guadalajara, entre ellas, precisamente la del Parque Agua Azul. Al respecto, a finales de los años 50, este parque se convirtió en un importante centro cultural y recreativo para la ciudad, ya que ahí se edificaron la Biblioteca Pública del Estado “Juan José Arreola”, la Casa de la Cultura Jalisciense y el Museo de Arqueología de Occidente —los tres edificios datan de 1959 y son obra de Julio de la Peña—, la Escuela de Pintura y Escultura en el Jardín del Arte (1961), el Teatro Experimental de Jalisco (1961) y la Casa de las Artesanías (1962) —los dos últimos de Erich Coufal. Por otro lado, en sus inmediaciones se construyeron la primera Terminal de Autobuses (1955), del arquitecto Miguel Aldana Mijares; el Mercado de las Flores (1958), del arquitecto Alejandro Zohn; la nueva Estación de Ferrocarriles (1959); el multifamiliar “Guadalupe Victoria” de la Dirección de Pensiones del Estado (1960), del arquitecto Guillermo Quintanar Solaegui; la Plaza Benito Juárez (1960) y el Condominio Guadalajara (1963), de Julio de la Peña; el Teatro del IMSS (1962), hoy Teatro “Ignacio López Tarso”, del arquitecto Alejandro Prieto; el Hotel Hilton (1963), del arquitecto Federico González Gortázar, entre muchos otros (Arenal, 2015, 2010; González Huevo, 2007a).¹¹²

¹¹² Además, buena parte de estos edificios fueron dotados de diversas obras de artistas plásticos como José María Servín, Pedro Medina Guzmán, Rafael Zamarripa, Luis Larios, Olivier Séguin, Roberto Montenegro y Carlos Mérida.



Figura 7. Ubicación del Parque Agua Azul (y del parque Morelos) sobre la Calzada Independencia, tomado de Google Maps

En el marco de esta segunda modernidad tapatía, el Parque Morelos fue también renovado, en esa ocasión, por el ingeniero Aldo Córdova Fermanni quien, a su vez, convocó al arquitecto Alejandro Zohn para apoyarlo en su propósito (Lozano, 2018). El nuevo parque se inauguró en 1967 e incluyó un conjunto escultórico para niños denominado *Juego*, del arquitecto Fabián Medina Ramos, además de una escultura ecuestre de José María Morelos y Pavón, del artista plástico Miguel Miramontes, por la cual se le dio el nuevo nombre al parque (Lozano Díaz, 2018). Antes, en 1934, Rafael Urzúa —referente del regionalismo y miembro de la llamada Escuela Tapatía de Arquitectura, junto con Díaz Morales y Luis Barragán— había intervenido también este espacio, que entonces se llamaba La Alameda (o Paseo Alameda).¹¹³ Sin embargo, el parque no era nuevo, pues sus orígenes datan de varios siglos atrás:

Durante la colonia, cuando existía el Nuevo Reino de Galicia, lo que hoy conocemos como el Parque Morelos era un bosque de álamos rodeado por el río San Juan de Dios, que se unía a Guadalajara por puentes situados en el poniente, sur y oriente de la ciudad. Después de terminar la Revolución Mexicana, el nuevo gobierno jalisciense puso su atención en reestructurar el lugar para hacerlo menos peligroso y transformarlo en un parque recreativo llamado el Paseo de la Alameda. (González Huezo, 2007a, p. 45)

La Alameda estaba conectada con el Parque Agua Azul por medio de lo que se conocía como el Paseo de San Juan de Dios que estaba a la vera del río con el mismo nombre, cruzado

¹¹³ Según el *Catálogo del Fondo Rafael Urzúa* (González Huezo, 2007b), el trabajo realizado por este arquitecto en 1934 en el ahora Parque Morelos fue demolido después.

por los puentes ya señalados, que comunicaban al oriente y el poniente de la ciudad (del Arenal, 2010, p. 23). Efectivamente, en 1910, hubo una reestructura mayúscula: este río, para entonces ya sumamente contaminado y, por lo tanto, foco de infecciones, fue entubado y, encima de él, se construyó lo que es hoy la Calzada Independencia (*El Informador*, 2009a). La intervención del arquitecto Urzúa durante los años 30 fue debido a que, luego de la construcción de dicha calzada, el parque de La Alameda se vio en el abandono y, por ello, se intentaba revitalizarlo (*El Informador*, 2009a).¹¹⁴ Luego de su remodelación a finales de los años 60, el Parque Morelos volvió a decaer junto con toda la zona de la Calzada Independencia que, como ya se apuntó, había sido central en la primera modernización de la ciudad; esta mengua ocurrió a pesar, incluso, de que las intervenciones urbanas para reanimar el área continuaron, por ejemplo, con la fallida Plaza Tapatía, inaugurada en 1982, cercana al Instituto Cultural Cabañas y el Mercado Libertad (o San Juan de Dios) (*El Informador*, 2012). Ya iniciado el siglo XXI, este parque seguía siendo un punto de referencia, pero más que por su gastronomía —otrora famosa por sus helados—lo era por los robos frecuentes, la prostitución y la venta y consumo de drogas.

Sin embargo, con la llegada del nuevo siglo (y del nuevo partido en el poder estatal y local, esto es, de Acción Nacional [PAN]), arribó también una nueva modernización para la ciudad, en este caso, la ligada al capitalismo neoliberal y, por lo tanto, a la acumulación por desposesión (Harvey, 2005) propia de la industria inmobiliaria. Este parque, una vez más, ha sido desde entonces objeto de intervenciones urbanas. Primero, el entonces alcalde tapatío, Alfonso Petersen Farah (2007-2009) determinó que ahí se haría la Villa Panamericana en el marco de los XVI Juegos Panamericanos de 2011, de los que Guadalajara sería sede. Con el fin de convertirla en un proyecto de repoblación del centro de la ciudad, se compraron las propiedades de los entonces pobladores de una parte de la zona; sin embargo, explica el escritor Juan José Doñán, “las fincas [adquiridas] se demolieron y los terrenos no se fincaron” y esta devastación provocó cambios profundos en el área, entre otros, la reubicación de “los profesores del centro escolar que está en la esquina del Parque Morelos, el Basilio Badillo, porque ya no hay quien inscriba ahí a sus niños” (Ornelas, 2015).

¹¹⁴ Al parecer, el parque terminó casi destruido hacia 1930, posiblemente por la construcción “de la Escuela Basilio Vadillo en terrenos fronteros, cambiando paulatinamente la imagen que alguna vez tuvo uno de los más bellos sitios de nuestra ciudad” (*El Informador*, 2009a).

La realización de la Villa Panamericana en el Parque Morelos se canceló porque así lo determinó la Organización Deportiva Panamericana (ODEPA) (*El Informador*, 2009b). Esta misma instancia luego decidió —con base en las propuestas presentadas— que la Villa se construiría en la cuenca de El Bajío del Arenal, en Zapopan, que fue la que finalmente albergó a los deportistas que participaron en los Juegos Panamericanos de 2011 (Hernández, 2018). Para llevar a cabo el desarrollo inmobiliario, y ante el déficit de recursos que tenía la organización de los juegos, el entonces gobernador de Jalisco, Emilio González Márquez, “destinó 927 millones de pesos —77.2 millones de dólares— del erario para apuntalar la construcción de la Villa Panamericana [en la cuenca]. Esta bolsa de recursos públicos se nutrió de los programas para promover viviendas populares, sí como de las destinadas al pago de jubilaciones y al gasto corriente del propio gobierno jalisciense” (López, 2011). Dichos recursos fueron entregados “como un préstamo a la empresa privada Corey Integradora, encargada de construir los dormitorios”, con la pretensión de recuperar la inversión luego de que los departamentos fueran vendidos a los particulares ya concluida la justa (López, 2011). La Villa, terminada en octubre de 2011, “es un complejo de 650 apartamentos [de lujo] y 6.5 hectáreas de jardines, [...] ubicado en una zona de recarga acuífera en El Bajío, a un costado del Bosque La Primavera, por lo que al terminar el evento deportivo el ayuntamiento de Zapopan decidió no entregar el permiso de habitabilidad” (Mendoza, 2015). La Villa ha estado vacía desde entonces y su mantenimiento y seguridad ha tenido un costo de “aproximadamente un millón de pesos al mes, [y] corre a cargo del erario público estatal” (Mendoza, 2015). Actualmente el gobernador de Jalisco, Enrique Alfaro, impulsó su venta para uso habitacional en medio de una gran oposición que cuestiona la legalidad de dicha transacción, la procedencia de los empresarios compradores y el impacto medioambiental de la medida (Serrano, 2019).

Por su parte, en los predios desocupados ubicados en las inmediaciones del Parque Morelos, está construyéndose desde 2012 la Ciudad Creativa Digital (CCD), desde su inicio envuelta en variados escándalos de corrupción.¹¹⁵ Entre los varios edificios que

¹¹⁵ Los abusos en CCD son múltiples, entre otros, destacan que: “la construcción del edificio principal se le otorgó a una empresa fantasma. [...] además de la simulación en el concurso para la adjudicación de la obra [...]. También están los cargos que por más de 10 millones de pesos fincó la Auditoría Superior del Estado de Jalisco (ASEJ) al Fideicomiso Maestro de Ciudad Creativa Digital. Por ejemplo, entre las irregularidades aparece que 250 mil pesos debieron usarse para financiar proyectos de innovación, pero funcionarios se los gastaron en restaurantes, viajes y hasta en un spa. Esto, sin contar la invasión de tres predios, en el corazón del

supuestamente albergarán las oficinas de las empresas y universidades tecnológicas, se prevé también la construcción de alrededor de dos mil viviendas, con una inversión que “se estima en 450 millones de pesos” (Gallegos, 2018). Mientras tanto:

Vecinos del barrio El Retiro en Guadalajara y de otras colonias aledañas al parque Morelos denunciaron las condiciones que viven en su entorno debido a la tala de árboles y la colocación de cemento en muchas áreas jardinadas, por la construcción del proyecto Ciudad Creativa Digital. [Lo anterior] causa inundaciones recurrentes. [...] con las lluvias, [también] el agua de drenaje brota de las alcantarillas, situación que ya se ha denunciado a las autoridades sin tener respuesta (Hernández, 2016).

Hacia finales del 2017, año en el que se estrenó *Ciudades imposibles*, en Guadalajara y otros municipios de su Área Metropolitana, estaban proyectándose o construyéndose alrededor de 100 torres habitacionales, dado que “Jalisco está dentro de los primeros tres lugares de inversión inmobiliaria porque los inversionistas que vienen de diferentes partes del país ven a Guadalajara como una oportunidad [...] [para] la redensificación y el repunte de la verticalidad”, esto según la entonces presidenta de la Asociación Mexicana de Profesionales Inmobiliarios de Occidente (AMPI Occidente), Rosa Celina Ruiz Velasco (Velasco, 2017). Además, la “tendencia de la dispersión urbana [en la capital jalisciense] no se ha detenido [y que fue la que inició al entrar el nuevo siglo]: todos los días se incrementan las construcciones en la periferia de la ciudad, sea en el valle de Tesislán, en la carretera a Colotlán, en la barranca del río Santiago o en la enorme planicie de Toluquilla” (del Castillo, 2019). Este crecimiento es parte de una política federal fallida “que le apostaba más a la cantidad, para cumplir con el número de viviendas, [...] relacionado con el interés inmobiliario, el desarrollo ligado al capital, lo que hizo que esa política se realizara en el lugar donde la tierra era más barata, sin equipamiento urbano, y desgraciadamente en algunos de los casos sin servicios” (del Castillo, 2019). Por otro lado, proyectos como los anteriores (por ejemplo, el Alameda o la Ciudad Creativa Digital), no son los únicos que recientemente se han planteado para volver a densificar el centro histórico tapatío a partir de procesos de

proyecto, un descuido que costó al fideicomiso casi 300 mil pesos para la contratación de un despacho que llevara la defensa legal, de los cuales 100 mil se utilizaron para el desalojo de los inmuebles” (Serrano, 2018). Previamente, la Auditoría Superior de la Federación (ASJ) había detectado también irregularidades “por más de 163 millones de pesos en la construcción del primer complejo de la Ciudad Creativa Digital [...] por obras que fueron [...] pagadas y no ejecutadas” (Torres, 2017).

“destrucción creativa” —o, mejor dicho, de desposesión y gentrificación—, pues como se dijo en el Capítulo 1, hay varias intervenciones similares en la zona centro de la ciudad.

Ciudades imposibles construyó un universo ficticio pero factible, reconociendo precisamente este contexto, y en esa realidad-no-verdadera, tanto los productores como los participantes vieron potenciada esa “competencia de cualquiera” a la que se refería Rancière (2014), es decir, a la posibilidad de tomar la palabra, en este caso, para repensar no sólo aquello que Guadalajara ha sido, sino también lo que es y lo que puede ser. Por ello esta pieza podría caracterizarse como “arte modesto” (propio del giro ético suave del régimen estético), ya que gracias a la re-disposición de los objetos, imágenes y personas que en él participaron, se hizo posible la creación de una situación dirigida a modificar la mirada y las actitudes con respecto a un entorno colectivo (Rancière, 2005, p. 11), en este caso, a la capital tapatía y sus proyectos fallidos.

5.3. Desmontaje de *Ciudades imposibles*: aproximaciones desde sus creadores y espectadores

La aproximación que a continuación se realizará a las narrativas de los sujetos que participaron en *Ciudades imposibles* —artistas, creativos, gestores culturales y espectadores-participantes— está inspirada en una práctica frecuente entre los encuentros y festivales de artes escénicas llamada “desmontaje”, que complementa a las presentaciones de los espectáculos. Su propósito es el de “promover la reflexión colectiva acerca de los procesos creativos implicados [en las piezas escénicas], con el objeto de conocer los procedimientos y opciones estéticas utilizados” (Ibarra, 2017, p. 151). En concreto, para el caso de esta investigación, interesa el tipo de desmontaje al que se refiere Ileana Diéguez en el libro *Des/tejiendo escenas* (2009), es decir, aquel que se refiere a aquellas creaciones escénicas con una poética de trabajo desmarcada de la “concepción tradicional de montaje [o puesta en escena], [...] [de] escrituras escénicas que no guardan una relación de dependencia con un texto previo” (p. 18), caracterización que sin duda incluye a *Ciudades imposibles*.

Esas piezas escénicas que describe Diéguez (2009), echan mano de la investigación como una “estrategia fundamental para desarrollar procesos experimentales de creación, al margen del patrón común, sin pretender reproducir el sistema teatral teológico [el dominado por la palabra, planteado en primera instancia por Derrida], sino más bien desmontando su

axiomática institucional” (p. 12). En estas prácticas de desmontaje señaladas por esta autora, se busca entonces producir un diálogo entre los artistas, los públicos especializados — críticos, investigadores, estudiantes— y los espectadores alrededor de la relación entre investigación y creación, ya que no sólo se reflexiona en torno a los resultados, sino también a los procesos de trabajo; así, “estas experiencias contribuyen a extender el horizonte de [las] estrategias poéticas, [y] ponen a prueba los tradicionales cánones, abren puertas, oxigenan los marcos” (p. 10). El desmontaje, en este sentido, está emparentado con los conceptos de “deconstrucción” (construcción, reconstrucción) o “desensamblaje” (destrucción), y aunque no hay método para llevarlo a cabo, lo que interesa es fomentar una “indagación consciente sobre los mecanismos que sostienen un discurso poético”, precisamente a partir de la interrogación por los procesos, así como por los resultados (pp. 14, 18). Ésta es la apuesta del siguiente apartado.

5.3.1. La investigación-creación como método de producción artística

El interés por el proceso y no sólo por el resultado artístico, es también característico del régimen estético. Calle (2013) visibiliza este desplazamiento a partir de tres paradigmas de producción que, según señala, surgieron junto con las vanguardias artísticas.¹¹⁶ Al respecto, Calle destaca un primer paradigma al que ella llama de “la obra única”, explicando que en él hubo un deslizamiento “del plano de la expresión y la representación al plano de la reflexión [...] en función de un saber-hacer”, de tal suerte que los artistas se comprometían previamente con su pieza en tanto “concepto y acontecimiento antes que en su realización como acto” (pp. 69-70). Luego, como derivación del paradigma anterior, surge otro relacionado con “lo discontinuo, lo plural, lo dislocado” y que, emparentado con la forma del *collage*, refiere a la tendencia del “apropiacionismo” y la invención o figuración de un “espacio otro, enteramente fragmentario”, llevando al artista a desplazarse “de manera libre entre el representar y presentar, entre la edición y el *ready-made*, entre el denominar y señalar, dislocando formas, jugando con el sentido y la referencialidad” (p. 72). Por último, esta autora apunta un paradigma más que surge hacia los años 90 del siglo anterior —situado en la emergencia del giro ético—, al que denomina “arte como archivo” y que supone:

¹¹⁶ Calle se refiere en este artículo, sobre todo, a los procesos productivos de las artes visuales; sin embargo, estos paradigmas que ella caracteriza pueden ser trasladados al ámbito de las artes escénicas, entre otras razones, por la condición interdisciplinaria de las prácticas artísticas contemporáneas.

aquellas experiencias artísticas que toman como punto de partida la lógica del archivo como sistema de memoria material. Los inventarios de imágenes, objetos, registros visuales, fotografías, documentos históricos, entre otros, constituyen un recurso fundamental en los procesos de configuración y puesta en obra [...] y muestran el deslinde de las prácticas artísticas hacia otras disciplinas como la historia, la etnografía, la sociología entre otras, a las cuáles tiende a desafiar en sus límites y metodologías proyectando derivas poco convencionales para construir, por ejemplo, las relaciones entre teoría y práctica. [...] De la esfera privada a la pública, del constructo documental al visual, del soporte físico al digital, las creaciones artísticas en clave de archivo comportan una operatividad dinámica, son registros de registros, mnemotecnias reactivas que abren otras posibilidades para reescribir la memoria. (Calle, 2013, pp. 73-74)

La Compañía Opcional es deudora de estos paradigmas y, muy particularmente, *Ciudades imposibles* puede concebirse como una pieza de teatro expandido que se produjo bajo el influjo del paradigma del “arte como archivo”. Lo anterior puede constatarse con la forma en que esta agrupación define su quehacer y en las implicaciones que tiene dicho enunciado en las formas de ser de *Ciudades imposibles*. Al respecto, un punto de partida puede ser la siguiente reflexión compartida en entrevista por Aristeo Mora, director escénico de esta pieza:

Rubén Ortiz encontró una etiqueta muy interesante alrededor de la escena expandida, pero en realidad, ese compendio de obras que él etiqueta así para mí no responden en su totalidad a las características de lo que nosotros hacemos [en términos generales, no sólo en *Ciudades imposibles*] y el posdrama [el teatro posdramático] tampoco... ni el teatro documental, porque igualmente hacemos ficción. Entonces, más que trabajar con la etiqueta y el lugar concreto —el partido, la tendencia o la estética determinada—, lo que hacemos es usar las herramientas de los otros colegas que estudiamos. Por ejemplo, podemos usar una herramienta de [Bertolt] Brecht, pero al mismo tiempo podemos usar una de [Rimini] Protokoll y también una de Mapa Teatro, y luego tomamos [herramientas] de otra de gente que no tiene que ver con el teatro, pero que tiene que ver con la música por ejemplo y, entonces, combinamos esas herramientas en función de los *soft skills* o de los deseos que tenemos como grupo. [...] más que de etiquetas, hablaría entonces de caja de herramientas, y de una colección que se está completando conforme avanzan las investigaciones, es una colección de herramientas, de reflexiones, de preguntas. Yo hablaría de algo así y pienso que este grupo tiene esa posición, porque tampoco ya es sólo la relación estable con lo que hacemos, sino que ya empiezan a aparecer desplazamientos muy concretos hacia la educación o hacia la arquitectura, porque vemos cómo las herramientas que desarrollamos ya no solamente nos sirven para hacer teatro. [...] Nuestra apuesta estética tiene que ver con ese tipo de desplazamientos y con esas posiciones frente a la idea del teatro, que son las de que no estamos afiliados a una tendencia, sino que trabajamos con las herramientas que sean necesarias para resolver los problemas que nos pongamos en frente. [...] [Ahora, se] puede ver perfectamente todas las

herramientas con las que trabajamos y darse cuenta que sí estamos de alguna manera muy influenciados por esas tendencias. Así, por más que nosotros digamos otra cosa, nos movemos y mantenemos una relación con el teatro de escena expandida o con el teatro documental, [...] porque si lo ves con mucha objetividad, estamos utilizando muchas herramientas que tienen que ver con eso, porque por el momento son con las que contamos, pero por eso sí creo que una de las apuestas ahora es empezar a trabajar cada vez más lejos, o no lejos, pero no solamente desde el teatro. (A. Mora, 3 de octubre de 2017, pp. 7-8)

Mora refiere aquí la existencia de un proceso de investigación desde el que la Compañía Opcional busca solucionar problemas a partir y más allá del teatro (es decir, de lo artístico y lo no artístico), identificando así el trabajo realizado con la necesidad de ampliar los márgenes de lo teatral y de su relación con lo real. Habla, igualmente, de la puesta en valor de ciertas herramientas (teatrales o no) que posibilitan la persecución del deseo (en tanto potencia política) por medio de la interrogación permanente. Alejandro Mendicuti (*performer* en esta pieza y miembro fundador), también en entrevista, ofrece un acercamiento a este proceso de investigación-creación que arroja igualmente claridades:

El trabajo de investigación es lo que ha caracterizado a la Compañía Opcional, [porque] éste lleva a que el proyecto llegue después de mucha investigación y de lecturas. Digamos que, por el camino seguido, casi te olvidas de lo que está haciendo o pretendiendo hacer la obra [escénica], porque al final eso es resultado de otro montón de cosas. [...] Cuando llegamos a la escena ya hay todo un lenguaje creado, un *background* compartido, una experiencia de esa misma investigación, de esas teorías, porque suelen ponerse en práctica en el camino de la indagación. (A. Mendicuti, 27 de julio de 2017, p. 17)

¿Cómo funcionó concretamente este proceso en la confección de *Ciudades imposibles*? Según se dijo antes, en esta pieza colaboraron 19 profesionales con perfiles disciplinarios muy diversos. En concreto, participaron:¹¹⁷

- 13 personas las que se encargaron directamente de su diseño y producción a través de las siguientes tareas: dirección de escena y gestión del proyecto (Aristeo Mora); producción general y gestión del proyecto (Daniela López); dramaturgia (Cecilia Guelfi); actuación-*performance* (Alejandro Mendicuti, Martha Reyes, Natasha Barhedia, Miguel Sepúlveda y Jonathan Yáñez); diseño, construcción y montaje de escenografía (Lucía Ortiz, Luis Montoya); diseño de piezas y espacio

¹¹⁷ Más adelante, en el Capítulo 5, dedicado a las *maneras de hacer*, en donde, entre otras cosas, se profundizará en los perfiles de los sujetos que participaron en la producción de *Ciudades imposibles*.

sonoro (Kenji Kishi); y realización y montaje audiovisual (Natalia Martínez, Miguel Mesa). Todos ellos formaron parte de la Compañía Opcional durante el proceso y varios, habían colaborado ya en otros proyectos de esta misma agrupación. Cuatro personas más apoyaron estas tareas desde la asistencia a la dirección y la producción (Carolina Massimi), el diseño de maquetas (Carlos Hernández), el diseño gráfico (César Rocca) y la vinculación (Verónica Rimada). Estos roles estuvieron asociados, en la mayoría de los casos, a las formaciones profesionales de estas personas, sin embargo, se desbordaron en la práctica cotidiana del trabajo grupal, cuestión que se abordará en el siguiente capítulo. Otra persona (Fernando Mora) condujo la investigación documental para *Ciudades imposibles*, realizada entre 2015 y 2016.

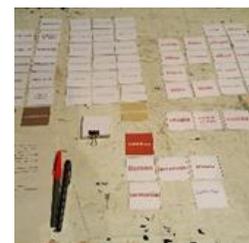
- Se contó también con la colaboración de otras dos personas en el diseño y la confección del vestuario de los *performers* (Fernando Villalpando y Estrella Reynoso), pero esto a partir del trabajo que realizaron para *Nadie escribe el libro que desea escribir* de 2015. De esa pieza también se reutilizaron algunos elementos escenográficos, así como una parte de la audio-guía y la música (realizadas por Ortiz, Montoya y Kishi, respectivamente).
- Además, las personas responsables de los dos espacios donde se llevó a cabo el proyecto y sus equipos, esto es, Alejandra Jaimes del Museo de la Ciudad y Lourdes González del LARVA, colaboraron en distintos momentos de la gestión y producción de la pieza de escena expandida. Por otro lado, hay que señalar que estos dos espacios no sólo fueron sedes de *Ciudades imposibles* en la primera temporada y las funciones de la MET, sino que también financiaron la producción de la pieza de manera parcial.

De las tareas realizadas, *Ciudades imposibles* fue resultado de un proceso de investigación documental que, como ya se decía, fue conducido por Fernando Mora (arquitecto, profesor-investigador de la UDG y padre de Aristeo), a través de la indagación de cada uno de los proyectos fallidos en fuentes bibliográficas y hemerográficas, así como en registros fotográficos y audiovisuales. El archivo conformado a partir de este proceso se intersectó con la creación, por ejemplo, de la dramaturgia y la realización audiovisual. Sin

embargo, hubo también una investigación estética con base en estos documentos para el diseño formal de las tres unidades significativas que formaron parte de la pieza. Para ello, la Compañía Opcional llevó a cabo tres laboratorios colaborativos —o colaboratorios— en los que participaron la mayoría de los creadores, creativos y gestores culturales responsables de la producción de *Ciudades imposibles*. Además, estos colaboratorios se abrieron a la participación de los públicos potenciales de la pieza, por ejemplo, estudiantes de arte y arquitectura (en este caso, por medio de convocatorias específicas que se reseñarán en el capítulo 5). La asistencia de estos públicos potenciales fue relativamente poca; aun así, se logró una colaboración entre productores y espectadores a través del intercambio de los roles e interviniendo en la autoría de lo que más tarde sería el resultado de *Ciudades imposibles*. A continuación, se presenta la relación entre las unidades significativas, los colaboratorios y los participantes, junto con una breve descripción de estos escenarios:

Tabla 41.
Relación entre unidades significativas y colaboratorios

Unidad	Colaboratorio	Descripción
1. Museo de la Ciudad Imposible (Museo de la Ciudad)	<p><u>Visualizador de ciudades</u>¹¹⁸ -8, 9, 10, 13, 15 y 17 de febrero, 2017</p> <p>-LARVA, Museo de la Ciudad</p> <p>-Participantes: 17 personas (4 externos, 7 colaboradores de <i>Ciudades imposibles</i>, 6 invitados a presentación de resultados)</p>	<p>El trabajo giró alrededor de la pregunta: “¿qué ciudad nos imaginamos para vivir?”. Así, a lo largo de dos semanas se llevaron a cabo dinámicas que permitieron visualizar experiencias, espacios y relaciones que los participantes imaginaron como los deseables para Guadalajara. Los ejercicios consistieron en la activación de la memoria y la imaginación espacial, así como en la construcción —manual y sonora— de una serie de artefactos “visualizadores” que materializaron los deseos de los participantes alrededor de la capital tapatía. Éstos —o fragmentos de ellos— se expusieron por un par de horas, a manera de instalación, en las diversas salas permanentes del Museo de la Ciudad</p>



Continúa tabla en siguiente página

¹¹⁸ Esta caracterización hizo con base en los materiales de trabajo que la Compañía Opcional desarrolló para el colaboratorio, así como en el relato escrito que uno de los participantes externos construyó a partir de su experiencia en este espacio a solicitud de quien realiza esta investigación. También se tomó en cuenta el relato de la observación participante de la sesión de presentación de resultados en el Museo de la Ciudad. Las imágenes fueron tomadas por la Compañía Opcional.

Unidad	Colaboratorio	Descripción
1. Museo de la Ciudad Imposible (Museo de la Ciudad)	<p><u>Animismo</u>¹¹⁹</p> <p>-7 al 10 de marzo, 2017</p> <p>-Museo de la Ciudad, restos de proyectos fallidos en el Área Metropolitana de Guadalajara (AMG)</p> <p>-Participantes: 14 personas (1 artista invitada para su conducción, 5 externos, 8 colaboradores de <i>Ciudades imposibles</i>, 11 invitados a la presentación de resultados)</p>	<p>Este colaboratorio fue conducido por una artista visual colombiana invitada, Adriana Salazar.¹²⁰ A partir de los métodos arqueológico y etnográfico, se visitaron los sitios de los proyectos fallidos de los que existía ya la investigación documental, reuniendo “piezas” que se refirieran a su presente. Posteriormente, hubo una puesta en común de las experiencias y reflexiones suscitadas a partir de la visita a los sitios, así como una selección y catalogación de los materiales recolectados. La historia de cada pieza fue (re)construida, ligada a los lugares en donde fueron encontradas. Finalmente, éstas se organizaron en “museografías animistas” en diálogo con el discurso museológico del Museo de la Ciudad, en una sesión abierta a invitados interesados en los resultados del colaboratorio</p>



Continúa tabla en siguiente página

¹¹⁹ La caracterización aquí compartida es resultado del relato construido a partir de la observación participante de quien realiza este trabajo durante la totalidad de las sesiones del colaboratorio. Asimismo, se tomaron como referencia los materiales de trabajo que la artista invitada preparó para los inscritos (ver Anexo 5). Por último, estas imágenes son también autogeneradas.

¹²⁰ Cuando Salazar vino a Guadalajara para dirigir el laboratorio, ésta se encontraba estudiando el Doctorado en Artes y Diseño de la UNAM, en la Ciudad de México. Su proyecto de tesis, resultado de un proceso de investigación-creación de tipo “arte como archivo”, consiste en dos piezas: el *Museo Animista del Lago de Texcoco* —“constituido por restos materiales de proyectos fallidos y actos de abandono, todos perteneciendo al suelo lacustre”— y la *Enciclopedia de las Cosas Vivas y Muertas* —que reúne aspectos del universo intangible de esta cuenca, un universo descrito como “igualmente político, social, histórico y afectivo”— (allthingslivingallthingsdead.com, 2018). Ambos trabajos se emparentan con *Ciudades imposibles*, además de su lógica constructiva, al atender la dimensión simbólica del espacio y de las historias que lo habitan.

Unidad	Colaboratorio	Descripción
3. Película en vivo (LARVA)	<p><u>Telenovela pirata</u>¹²¹</p> <p>-20, 22, 24 y 27 de febrero, -1° y 3 de marzo, 2017</p> <p>-LARVA, Museo de la Ciudad</p> <p>-Participantes: 12 personas (7 externos, 5 colaboradores de <i>Ciudades imposibles</i>)</p>	<p>En este caso, el trabajo se desarrolló alrededor de la siguiente interrogante: “¿qué situaciones de tu barrio crees que necesitan ser contadas?”. Con base en ella, los participantes construyeron éstos y otros relatos —fusionando la memoria y la ficción— a través de diversos ejercicios por escrito, orales y frente a cámara, parodiando al género de la “telenovela”. Se produjeron varios cortos que se presentaron en el Museo de la Ciudad.</p>



Estos procedimientos relacionados con el proceso de investigación-creación interpeló a los artistas, creativos y gestores culturales participantes desde varios frentes, rastreables en sus narrativas: por un lado, subyace lo que Calle (2013) señalaba a propósito de la dimensión reflexiva no sólo en torno a obra que produjeron, sino sobre el propio saber-hacer, enfatizando así la relevancia de lo procesual; por otro, se explicita de qué forma estas estrategias se articulan con lo que persiguen a partir de lo producido, en términos de su relación con lo real, evidenciándose así el giro ético (Rancière, 2011) y, de manera más puntual, la escena expandida (Ortiz, 2016). A continuación, se presentan algunos fragmentos de las entrevistas realizadas que dan cuenta de ello:

¹²¹ Esta descripción se construyó con base en los materiales de trabajo que la Compañía Opcional diseñó para el colaboratorio, así como en el relato construido por quien realiza esta investigación a partir de la observación participante en las actividades la primera sesión. Las imágenes aquí presentadas son autogeneradas para dar cuenta de lo ahí acontecido.

Tabla 42.
Caracterización del proceso de investigación-creación

<p>Martha Reyes, <i>Performer</i></p>	<p>[Aristeo] nos pedía nuestro punto de vista y, además, siempre tenía el tiempo de escucharnos a todos y de discriminar las ideas que nos parecían mejores entre todos para sacar algo, eso se me hizo súper chido, y creo que además aporta mucho al proyecto. Normalmente, en los montajes, el actor acata órdenes: “sí señor”, “no señor”, [pero] acá [en <i>Ciudades imposibles</i>] ya no dependes sólo de tus habilidades para la actuación o la interpretación del texto, sino también de lo que quieres y las ideas que tienes para desarrollar esto. Después de tanta reflexión, ya todos estábamos en el mismo <i>mood</i> después de un tiempo... Y luego: ‘¡a resolver todo esto en una semana’ [...]. Esto se me hizo más completo, [y] se me hizo un proceso también muy humano, que por primera vez importaba qué le íbamos a decir al espectador, más allá de: “nosotros queremos decir esto y es nuestra obra, si nos aplaude chido y si no, pues ni modo”. (M. Reyes, 19 de julio de 2017, pp. 24-25)</p>
<p>Natasha Barhedia, <i>performer</i></p>	<p>Si habláramos de una compañía nacional de teatro —incluso en la SITI Company de Nueva York [donde ella se formó antes]—, hay unos actores que generan material, pero desde marcos muy específicos que el director plantea a partir de su “brillantez”. Con Aristeo, por ejemplo, la manera en la que se genera el trabajo [es otra], cada uno puede traer su investigación dentro de la pieza y proponer cosas durante el proceso, en vez de limitarse a una estructura muy definida, de subordinarse al director y también al dramaturgo [...]. En este proyecto [<i>Ciudades imposibles</i>] tú decidías el nivel de colaboración que querías tener. [...] Pienso que Aristeo [Mora] es muy buen pedagogo porque es muy bueno facilitando herramientas para que tú puedas insertarte creativamente. Él nos ayudó a que generáramos el contenido y la metodología para la generación de ese contenido [...]. Un ejemplo de esto son los juegos que generamos para los laboratorios antes de que éstos se llevaran a cabo. [...] En cada caso tuvimos problemas puntuales para los que generábamos los juegos y luego los jugábamos y, después, seleccionábamos el material. (N. Barhedia, 18 de julio de 2017, pp. 23-24)</p>
<p>Kenji Kishi, artista sonoro</p>	<p>[...] me gusta mucho ese proceso [creativo de la Compañía Opcional], me interesa y, sobre todo, me hace aprender, porque va hacia [...] el lado del artista interdisciplinario y del artista que tiene un proceso de investigación y que dialoga con la realidad. Entiendo que un texto [dramático] también dialoga con la realidad [por ejemplo, en una obra convencional], [...] pero el diálogo [aquí] es desde un punto donde la ficción está tratando de meter algo [real] ahí. Acá es más complejo, es otro tipo de diálogo que se aborda desde la investigación, desde la descripción y desde la conversación con esa realidad. (K. Kishi, 25 de julio de 2017, p. 27)</p>
<p>Luis Montoya, diseñador y escenógrafo</p>	<p>Este proyecto [<i>Ciudades imposibles</i>] propuso una dinámica multidisciplinaria y un trabajo en paralelo con un lineamiento, más no una perspectiva estricta. Esto permitió que generáramos diversos puntos de vista y que hiciéramos trabajo de investigación. (L. Montoya, 25 de julio de 2017, p. 31)</p>
<p>Lucía Ortiz, arquitecta y escenógrafa</p>	<p>[...] el proceso implicó mucho trabajo, [...] se trató de un proceso artístico consolidado y fundamentado. Esto es bastante apreciable por la experimentación, por lo que puede llegarse a tener como resultado y por la experiencia de poder enseñar lo que se hace y compartirlo. [...] lo bondadoso del proceso es que te deja ser curioso, te permite explorar otras líneas de acción que muchas veces en las escuelas, por ejemplo, son direccionadas y que, en muchas ocasiones, fomentan la inseguridad. Y es que hablemos de la escultura o del arte urbano, éstos ya mutaron, ya son más un tema de colaboración, de interacción con el usuario, y eso es lo que se hace por ejemplo con los laboratorios, porque por más que tú tengas ya un hilo conductor, siempre es bueno cuestionarte si realmente eso es lo mejor. (L. Ortiz, 24 de julio de 2017, pp. 14, 16)</p>

Continúa tabla en siguiente página

Daniela López, productora escénica	[El que seguimos para <i>Ciudades imposibles</i>] definitivamente es otro tipo de proceso que lleva un director que dice “voy a montar este texto dramaturgico con tales actores”. Aquí fue otra cosa totalmente diferente y a mí, en lo personal, me gustan mucho porque yo lo siento más cercano a la investigación artística, y eso es algo que a mí me llama muchísimo la atención, me encanta pensar en la idea del arte como un proceso de investigación. Yo estaba encantada de que Aristeo quisiera trabajar conmigo porque sabía qué es lo que hacen, pero sabía [también] que eso era la dificultad número uno. (D. López, 31 de mayo de 2017, p. 15)
------------------------------------	--

En estas narrativas se visibiliza también, como parte de las tensiones entre arte y vida, el trastoque de los roles en el proceso de investigación-creación de la pieza. Y es que, sin llegar propiamente a la creación colectiva —dado que en *Ciudades imposibles* sí se partió de roles identificables con las figuras del director de escena, el actor o el espectador—, ciertamente hubo una dilatación de los papeles ligados a esas categorías precisamente por la acentuación de la dimensión reflexiva en el ejercicio creativo. En el caso concreto de los actores y espectadores, se advierte la búsqueda de una mayor autonomía: en los primeros, se trataría del paso de una actoralidad tradicional (centrada en la interpretación de un personaje) al de un *performer* (esto es, de un actor como autor) y, en el de los segundos, de un espectador pasivo a uno participante, no sólo por su disposición corporal en la pieza escénica sino, sobre todo, por su emancipación del efecto (Rancière, 2010). Los siguientes fragmentos retomados de las entrevistas muestran con mayor claridad estos movimientos relativos al sentido atribuido a dichos roles:

Tabla 43.
Caracterización de los roles en la producción del discurso teatral

Natasha Barhedia, actriz- <i>performer</i>	Como persona creativa, me parece que los actores muchas veces somos tratados como muebles y no tenemos tanta incidencia en el concepto de lo que vamos a generar, lo cual a mí me interesa mucho. Pienso que cuando generas tu propio trabajo como artista de la escena, no sólo como ejecutante de un texto, tienes más libertad [...]. [Por eso yo] no soy tanto una actriz, sino una artista de la escena o <i>performer</i> . Me choca decir eso, pero me parece más acertado, [...] [por] las connotaciones de una incidencia más creativa. (N. Barhedia, 18 de julio de 2017, pp. 8-9, 17)
Alejandro Mendicuti, <i>performer</i>	En el trabajo de la Compañía Opcional digo: “actor” y pronto corrijo: “bueno, <i>performer</i> ”, para abrir un poco más el término. Digo <i>performer</i> por pensar de una forma un poco más amplia, en la que no solamente sea lo actoral, sino que tenga que ver con poner el cuerpo, el de la presencia. Me parece un término más amplio [...] [que] difumina un poquito el contorno. (A. Mendicuti, 27 de julio de 2017, pp. 26-27)

Continúa tabla en siguiente página

Aristeo Mora, director de escena	<p>[En nuestro trabajo] podemos hablar de que el rol del espectador es otro y podemos hablar de colaboraciones entre nosotros, de un teatro que apuesta por una especie de democracia o de ensayo de democracia muy distinto al que se hace en otras compañías, aun cuando entendamos que siguen existiendo roles. (A. Mora, 3 de octubre de 2017, pp. 9-10)</p> <p>[Y, concretamente, sobre el rol del espectador] lo más interesante [...] en una cosa así es la conversación que se da en torno a la pieza, y, sí, la pieza tiene que estar bien hecha, tiene que condensar la experiencia y el punto de vista que tiene quienes la están haciendo [...]. Entonces, lo que yo esperaría de esos espectadores [de <i>Ciudades imposibles</i>] es que tengamos espacios para conversar, [...] que aparezcan personas interesadas en el tema que puedan aportar a la conversación y que me planteen a mí, a nosotros, preguntas que nos hagan repensar lo que estamos haciendo. [...] que provocara una conversación más compleja y profunda, que planteara preguntas que me ayudaran a pensar más todavía en esto, en otros aspectos que yo no estoy viendo. (A. Mora & D. López, 13 de enero de 2018, p. 4)</p>
Kenji Kishi, artista sonoro	<p>Hay una búsqueda por interpelar al público poniéndolo en otra situación, diferente a la de una función de teatro convencional que, de cierta forma, es más pasiva [...]. La intención, se logre o no, es que ese público no necesariamente se vaya preguntándose si su experiencia estética fue bonita o no, sino que se pregunte qué de ese tema se relaciona con su vida, qué de ese tema le puede interesar y qué de lo que vio en todos estos mecanismos para abordarlo fue efectivo para que se involucre o se relacione con ello. [...] Y por eso, un público que conoce o entiende más del tema, siempre se va a ver más interpelado, y siempre va a investigar más, y siempre se va a hacer más preguntas. Y al público que está acostumbrado a la idea del teatro más tradicional, puede despertarle otra cosa muy distinta. El hecho escénico quizá puede ser incompleto para ese público porque, deliberadamente —por lo menos en los <i>Encuentros secretos</i>, <i>NELDE</i> o <i>Ciudades imposibles</i>—, no hay una estructura que plantee cerrar esa experiencia [...]. Y en el proceso de eso también uno mismo se conflictúa [...] porque como artista venimos de las escuelas tradicionales en las que nos formados, donde te enseñan a [...] generar una experiencia catártica para el público. [...] pero, cuando lo que generas es un abismo, un espacio de preguntas, entonces también tú mismo dices: ‘¿estaré haciendo las cosas bien?’ o ‘¿sí vale la pena que haga esto?’. Ahí depende qué tipo de artista quieres ser. (K. Kishi, 25 de julio de 2017, pp. 29-30)</p>

5.3.2. Presencia y representación: los procedimientos para sortear la contradicción

Ciudades imposibles se construyó principalmente, como ya se señalaba, desde el paradigma del “arte como archivo” (Calle, 2013). De este modo, su proceso de investigación-creación les permitió a sus productores la anexión de la realidad desde una voluntad de verdad que no sólo confrontó a los espectadores que participaron sino también a quienes la produjeron. Como se dijo antes, Sánchez (2013) identifica de manera general a este tipo de teatros —en relación con lo real— como “teatro-verdad” o “teatro documental” y, con base en múltiples ejemplos, señala que, entre sus recursos, se encuentran los siguientes: lo ficticio para acercarse a lo verdadero, el testimonio como transición entre la historia y la memoria, el uso audiovisual como técnica de extrañamiento y la presencia de lo privado para hablar de lo público, etc. (pp. 173-226). Las materialidades de *Ciudades imposibles* constatan la presencia de varios de estos recursos para pensar a la ciudad y sus habitantes; igualmente, las narrativas

de los sujetos que participaron en el desarrollo de la pieza revelan estos procedimientos. De este modo, pensar a la ciudad desde la memoria y la ucronía en tanto lugares de encuentro, supuso no sólo prácticas de lo real, sino también prácticas de la imaginación.

Al respecto de lo anterior, Aristeo Mora profundiza en esta tensión preguntándose lo siguiente: “¿cómo seguimos contando ficciones, aunque sepamos que el mecanismo de representación ya no puede ser el de la ficción globalizante?”; es decir, “¿cómo construir una ficción que pueda contar mucho mejor lo que nos está pasando, lo que queremos decir” y, para responderse, el director acude al libro *El fuego y el relato* de Giorgio Agamben:

[este autor dice ahí que] la literatura es ese espacio ritual y ese espacio en el que se cuenta una historia. [...] nosotros, desde [este entendimiento de] la ficción [...], no estamos tratando entonces de ordenar la realidad con un fin cientificista, para objetivarla —como ocurrió con el realismo cuando se replicó en Estados Unidos—, tampoco estamos intentando estandarizar la realidad, porque no queremos que el ritual del teatro sea un espacio de aleccionamiento [...]. Lo que pretendemos es ordenar la complejidad y transmitirla con mayor sentido [...], encontrar la manera de que otras historias puedan ser contadas. Y con esto me refiero no a contar las historias que nadie cuenta, sino a que tenemos un problema enorme encima [...] que tiene que ver con toda la violencia que nos rodea, tiene que ver con cómo el capitalismo absorbió por completo nuestros cuerpos, tiene que ver con cómo no tenemos un Estado. Entonces, me pregunto: ¿cómo podemos contar y generar otro espacio para vivir?, ¿cómo podemos contar esas historias que no están siendo contadas en nuestras vidas? Eso es lo que yo pienso que habría que hacer, y el teatro entonces se convierte en un espacio en el que sí contamos esas historias, pero el ritual que queremos generar es el de un espacio de apertura de otras realidades, no sólo la apertura que la literatura te permite al imaginarlas, porque el teatro en cambio sí te permite practicarlas durante dos horas, o una hora, o quince minutos. [...] ése es el ritual del teatro que queremos hacer, producir el tipo de ficción que mantiene una relación con esta realidad de apertura, de ruptura, que agujerea esa realidad terrible. (A. Mora, 19 de julio de 2017, pp.16-18)

En *Ciudades imposibles* lo que se llevó a la ficción fueron las transformaciones socio-espaciales de la capital tapatía, particularmente las relacionadas a los macroproyectos urbanísticos impulsados por los gobiernos y los capitales privados. La construcción de las materialidades de la pieza desde esta tensión (lo real y lo ficticio) posibilitó a sus creadores conectar esa realidad con lo íntimo y también con lo público, pues el proceso les permitió articular la compleja trama de sus propias prácticas espaciales en la capital tapatía, junto a los significados, emociones y afectividad a ellas otorgadas, desde sus propias experiencias y biografías; esto es, la investigación-creación de *Ciudades imposibles* reveló también la

dimensión de sus productores en tanto sujetos-habitantes de esta ciudad, desde y a partir de sus cuerpos y sentimientos (Lindón, 2009, p. 13). Como se verá en algunas de las siguientes narrativas, hay ecos ligados a la memoria y la identidad, así como a la propia circunstancia de vivir, trabajar y resistir en la Guadalajara de hoy:

Tabla 44.

La irrupción de lo real en Ciudades imposibles desde sus productores

Aristeo Mora, director de escena	[...] muchos tenemos preguntas sobre cómo usamos la ciudad o qué hacemos con ella. Yo tengo muchos recuerdos en Guadalajara, en ciertas zonas de Guadalajara, y es terrible cuando esos recuerdos los borra alguien o desaparecen. Es fuerte darte cuenta que si te vas a otra ciudad esos recuerdos no están ahí y que entonces no puedes tener la misma relación [con el lugar], o sea, aparecen muchos otros tipos de relaciones, pero esa que tienes con la ciudad en la que naciste o creciste, no la tienes con ningún otro espacio... y ese espacio es muy importante para mi vida. Entonces intuyo que a la gente le puede interesar pensar en estos problemas sobre cómo se gestionan o qué les pasa a los espacios donde vivimos y por qué se transforman de la manera en la que se transforman y parece que no podemos hacer nada. Ahí hay algo que es personal, pero que siento que comparto con muchas personas. (A. Mora & D. López, 27 de abril de 2017, pp. 12-13)
Kenji Kishi, artista sonoro	En este caso [<i>Ciudades imposibles</i>] todos terminamos dialogando sobre la problemática de la urbanización y la construcción de la ciudad, o todos terminamos dialogando en torno a cómo podemos representar eso. Algo que no va desde la ficción como tal, sino de una realidad que muchas veces es ajena al teatro. [...] por eso, sí hay aquí otra implicación. (K. Kishi, 25 de julio de 2017, p. 28)
Luis Montoya, diseñador y escenógrafo	[<i>Ciudades imposibles</i>] fue una oportunidad de estudiar, mediante la posibilidad, hechos que involucran a los individuos desde una perspectiva ambigua. La pieza genera información y datos a partir de los cuales se puede crear una visión de lo que está pasando con la relación entre la gente y sus espacios de convivencia, la pertenencia a la ciudad o a sus espacios. (L. Montoya, 25 de julio de 2017, p. 31)
Lucía Ortiz, arquitecta y escenógrafa	[...] dentro del tema arquitectónico-urbanístico mucho se queda en el cajón porque se piensa que: “si critico a este arquitecto, me voy a quedar sin trabajo”, cuando son realidades [que todos podemos ver]. Hay muchos arquitectos que han estado involucrados en estos proyectos que no se han llevado a cabo [en Guadalajara]... puede ser por falta de recurso, pero al final, también te cuestionas si el haberlos realizado hubiera sido la mejor opción. [...] hubo varios del gremio que me cuestionaron [por colaborar en <i>Ciudades imposibles</i>], pero más que todo, hubo falta de interés de su parte, porque no asistieron, y eso es un poco para mí un reto y una pena, porque es muy importante ponernos a reflexionar, y más que reflexionar, visualizar estas realidades, de qué es lo que estamos haciendo con nuestras ciudades y hacia dónde es necesario ir. (L. Ortiz, 24 de julio de 2017, pp. 17-18)

Finalmente, la presencia fuera de los bordes de la caja negra (teatro) o, mejor dicho, el desbordamiento del espacio escénico —además de la irrupción de lo real en la escena— es característico del teatro expandido. Esta expansión supone no sólo la ocupación de espacios no convencionales (un museo o la calle, por ejemplo), sino también el abordaje interdisciplinario, por ejemplo, para la dilatación de la escena a través de otros medios como

los audiovisuales o de articular a lo teatral con fines extra-teatrales. Este procedimiento para investigar y crear posibilita, en términos de Ortiz (2016), el juego entre lo privado y lo público, la intrusión en lo cotidiano y lo habitual, la apertura del tiempo a giros inesperados y la construcción de nuevos espacios comunes desde un acontecimiento concreto. Se trata, pues, de otra manera de tensionar la contradicción entre arte/vida y, por lo tanto, en este caso, de crear una brecha entre aquello que puede considerarse o no teatro.

Tabla 45.
La problemática del desbordamiento del espacio escénico

Alejandro Mendicuti, actor-performer	[...] creo que aquí lo que sucede [en la Compañía Opcional], es que el fin último no es la obra. Creo que ese es el punto: que de pronto la investigación rebasa un poco a la obra. En otras investigaciones todo va orientado a lo que va a suceder en escena y aquí las investigaciones sí van a dar herramientas para lo escénico, pero se van hacia otros lugares también, y a eso a veces se le da incluso más importancia que a lo escénico, o va parejo [...]. Por ejemplo, con lo que hicimos en los laboratorios finalmente sí salieron herramientas de construcción para lo escénico, ahí sí definitivamente las usamos. Pero de pronto sí tenían otras utilidades o eran puntos de partida para otros posibles proyectos, o eran herramientas para hacer otras cosas [...]. Partimos de las herramientas de lo teatral, porque es lo que hemos estudiado, pero de pronto esas herramientas le pueden servir a un urbanista para hacer un estudio más sensible de una zona de la ciudad o para alguien que quiera trabajar con las problemáticas de los barrios [...]. A lo mejor es abrir otras posibilidades que están fuera de los formatos que ya están establecidos, pero partiendo de las herramientas que nosotros tenemos que provienen de lo teatral. (A. Mendicuti, 27 de julio de 2017, pp. 18-19)
Natalia Martínez, artista audiovisual	Me ha tocado que me digan que esto [<i>Ciudades imposibles</i>] no es teatro, pero ¿por qué no va a ser teatro? El teatro cambia, evoluciona [...]. [En todo caso] <i>Ciudades imposibles</i> es un falso documental escénico desde el punto de vista de lo cinematográfico y teatro documental audiovisual, si se le entiende desde lo teatral. Es posdrama. (N. Martínez, 28 de diciembre de 2017, p. 15)
Luis Montoya, diseñador y escénografo	Yo veía que estos proyectos [de la Compañía Opcional] tendían a ser una cuestión más plástica, pero tampoco llegaban a ser un <i>performance</i> ni una instalación, y además había una dramaturgia detrás. Por ejemplo, los <i>Encuentros secretos</i> era una obra de teatro, pero que partía mucho de los objetos que conformaban la pieza. [...] el proyecto mutó muchísimo de la idea inicial [...]. Las piezas de la Compañía Opcional no son para un teatro, [es decir] el teatro no es el mejor espacio para ese tipo de proyectos, porque la predisposición que tiene ahí el público es otra, la gente va esperando que le cuenten una historia y salir de ahí teniendo una experiencia y ya, y estas piezas plantean otra cosa —que está entre la instalación y la dramaturgia—, plantean algo que siempre se queda abierto. Hay gente que se abre a eso y hay gente que lo critica mucho [esta reflexión surge, sobre todo, de la experiencia de <i>NELDE</i> en el Teatro Degollado]. (L. Montoya, 25 de julio de 2017, pp. 21, 25)

En estas narrativas se evidencia entonces de qué modo la puesta en crisis de la representación convencional pone también en entredicho las categorías para autodenominar el propio quehacer, suponiendo para sus creadores —y como se verá más adelante, también para sus espectadores— no sólo un problema teórico sino también práctico:

En lo que hacemos sí hay una ruptura con la representación, hay una ruptura de las narrativas. Podemos decir también que las herramientas del teatro [en nuestras propuestas] ya no son sólo para el teatro y, por ello, esto es teatro expandido, teatro posdramático y teatro documental [...]. [Ahora] para mí es un conflicto hablar de expansión, porque suponemos entonces que nosotros somos el centro que está expandiéndose [...] y ¿por qué pensar en los problemas sólo desde el teatro? [...] pienso que la expansión de esto no es una expansión propiamente, sino que más bien se trata de una contaminación, de cómo el teatro se está contaminando o incluso, desapareciendo, fragmentándose y colaborando con otros lugares, convirtiéndose en una herramienta más, igual que ha pasado en otros momentos históricos —por ejemplo, el teatro de los constructivistas rusos o el teatro político alemán—. Pero, platicando esto con Mariana Gándara [directora de escena, dramaturga, artista interdisciplinaria, gestora cultural y docente], me decía que, para ella como gestora y programadora, sí es importante tener una etiqueta clara, porque no se pueden destinar recursos si no existen esas etiquetas. [...] entonces el problema no está en cómo teorizamos el teatro ni en cómo lo hacemos, el asunto está en cómo se produce esto. (A. Mora, 3 de octubre de 2017, pp. 9-11)

5.3.3. Energía e información: la potencia de la experiencia del espectador-participante

En *Ciudades imposibles* participaron 472 espectadores-participantes. En la primera temporada, fueron 316; en la 21° MET, se sumaron 56 y, en la 38° MNT, 100. En el primer caso, los perfiles de estos espectadores fueron agrupados en cuatro grandes categorías, ligadas a sus ámbitos profesionales y/o sus motivaciones para asistir. De este modo, por un lado, estuvieron los “Arquitectos, urbanistas y profesionales afines” y los “Artistas, comunicadores y gestores culturales” (en ambos casos, estudiantes o profesionistas) y, por otro, los “Públicos que buscan una oferta cultural diferente” y los “Familiares y amigos de los productores de la pieza escénica” (en las dos, con perfiles etarios y ocupacionales variables). Asimismo, de manera general, en las “funciones” de Guadalajara participaron prácticamente la misma cantidad de hombres y mujeres y, la mayoría, residía en alguno de los municipios del AMG, principalmente de la capital tapatía. Un corte más: una tercera parte fueron estudiantes (sobre todo, universitarios) y, el resto, son personas que estudian y trabajan, o que sólo trabajan, de los que, en su inmensa mayoría, cuentan con una carrera universitaria, es decir, que tienen un alto nivel educativo. Aunque en el Capítulo 6 se ofrecen más detalles sobre estos espectadores-participantes, por lo pronto estas grandes pinceladas sobre su perfil ayudan a situarlos desde su lugar amplio de enunciación para incorporarlos a este “desmontaje”. De esta forma, quienes participaron en las “funciones” en la capital tapatía, caracterizaron la experiencia de esta “duración” del siguiente modo:

Tabla 46.

*Descripción de la experiencia de los espectadores-participantes en Ciudades imposibles*¹²²

Como...	%
Reveladora, sensibilizadora, concientizadora	32
Interesante, fascinante, innovadora (temática o formalmente)	25
Reflexiva, posibilitadora de nuevas realidades	16
Íntima, nostálgica, conmovedora	9
Triste, indignante, oscura	9
Inmersiva, envolvente, integral	4
Otro (no le gustó, no estuvo de acuerdo con lo planteado, sólo le pareció entretenida)	4
No contestó	2

Estos espectadores describieron su experiencia en términos de lo que su participación en la pieza les hizo pensar, sentir y/o vivir. Fue el juego de lo real y lo ficticio lo que interpeló a muchos, incluso porque hubo quiénes no pudieron distinguir dónde comenzaba uno y dónde el otro. Esto es, el archivo incorporado y el relato construido produjeron un efecto de verdad que a algunos los llevó a confundir al falso documental con documento, creyendo que la historia de la “película en vivo” estaba fundamentada en testimonios reales sobre la construcción y suerte de la Villa Panamericana en el Parque Morelos (“yo no tenía idea de lo que pasaron esas personas tras la inundación”).¹²³ Para la mayoría, sin embargo, el artificio sí resultó evidente y, sin embargo, ello no le restó “realismo” o “compromiso” a la pieza (“como arquitecto hay una responsabilidad inmediata en este tipo de temas”). Este juego, por el contrario, fue el que les permitió hacer pensable a la ciudad en los términos del cambio urbano y sus consecuencias para quienes la habitan (“vi a mi ciudad desde un paso atrás...o desde uno más adelante”, “no era consciente de cuántos proyectos fallidos existen en la ciudad”). Asimismo, entre otros espectadores-participantes, la experiencia sobre y desde el espacio-tiempo producido por *Ciudades imposibles* generó un proceso inestable e incluso conflictivo de remembranza, así como de apropiación e identificación con la ciudad tapatía (“la historia, con muchos rasgos que conocemos, nos toca, se hace cercana... sacude”).

¹²² 368 personas —de las 372 que asistieron— contestaron las encuestas aplicadas de forma auto administrada al finalizar las “funciones” de *Ciudades imposibles* que se llevaron a cabo en Guadalajara durante 2017. Sin embargo, la descripción realizada en torno a la experiencia se desagregó, en algunos casos, por la amplitud de lo ahí señalado. De este modo, se contabilizaron 398 respuestas en total y, con base en esa cifra, se obtuvo el porcentaje.

¹²³ Luego de que la Compañía Opcional supo que había algunas personas que no lograban identificar que la “película en vivo” narra un relato ficcionalizado, durante la bienvenida e introducción, ponía al tanto de esta situación a los espectadores.

Finalmente, y no menos importante, el propio dispositivo escénico, desde sus recursos y procedimientos temáticos y formales resultó sumamente sugerente y disfrutable (“[estoy] sorprendida por la composición, el tema, el manejo de elementos”, “completa, precisa, intensa, novedosa”, “impresionante la diversidad de medios, nunca había estado en algo así”).

En las narrativas producidas a partir de las entrevistas grupales llevadas a cabo meses después de la experiencia, fue posible profundizar en otros aspectos relacionados con el reconocimiento de la pieza. Ahí, los espectadores comentaron con más detalle lo vivido y sus consecuencias, especificando qué aspectos fueron los más significativos (o no) para ellos desde su participación. Al respecto, hay una concordancia entre lo aquí señalado y las generalidades planteadas en la encuesta, descritas en la tabla anterior. A continuación, se comparten los relatos sobre la vivencia alrededor de los elementos centrales de las unidades significativas de la pieza. Las narraciones recuperadas concentran las coincidencias respecto a lo experimentado, en general, por los entrevistados:

Tabla 47.
Relatos alrededor de los elementos centrales de las unidades significativas de Ciudades imposibles

Kurt, diseñador, 25 años	No sé si eran las cosas del Museo de la Ciudad [refiriéndose a la instalación de las salas del siglo XIX y XX]. Yo recuerdo que las cosas estaban expuestas de tal manera que era difícil verlas. Como que estaban algunas pinturas enfrentadas o daban la espalda. [...] sí era un poco difícil ver esa parte. No sé si era un poco la intención. (Espectadores-participantes, 4 de noviembre de 2017, pp. 7-8)
Laura, comunicadora, 25 años	Yo me quedo más con la primera parte [“Colección fantasma”], porque además fui también a una conferencia que estaban dando en la que proyectaban todos los proyectos y hablaban sobre ellos [“Estudios imposibles”]. Todo eso se trató justo de los proyectos fallidos, pero como de los fantasmas que, pese a que no están físicamente, sí están de todos modos, porque al final todo mundo se quedó con ellos, todo mundo sabe que hay un arco [de los Arcos del Milenio] que no está ahí, pero está en las ideas o en el habla. Los cimientos de la torre que se iba a construir en Plaza del Sol [Torrena] ahí están... entonces, de alguna manera, no está, pero sí está. Son fantasmas de la ciudad que no llegaron a afectar físicamente en nuestro día a día, pero que de alguna manera sí afectaron lo que no somos y las posibilidades de lo que no llegamos a ser. (Espectadores-participantes, 3 de noviembre de 2017, p. 9)
Fabiola, gestora cultural, 22 años	Se me hizo increíble, porque salimos, fuimos en grupo y todos con audífonos, yo me sentía partícipe de una clase de <i>performance</i> , veía que la gente pasaba y nos veía y era obvio que estábamos nosotros juntos y que ciertas personas [los guías] cuidaban el tema de los semáforos y la seguridad, porque yo iba bobeando, porque es bien bonito el centro y se siente un montón de energía. Bueno, al menos, yo lo percibo así, como mucho movimiento y como no lo recorro muy seguido estando oscuro, entonces se me hizo lindo ver el mercado de noche y escuchar la voz de este chico [de “Esteban”]... para mí, una de las cosas que más rescato de la pieza es esa caminata de noche, estar ahí en el aire fresco, con gente que no conozco, y confiar en que voy a llegar a algún lugar. (Espectadores-participantes, 4 de noviembre de 2017, p. 7)

Continúa tabla en siguiente página

César, psicólogo, 30 años	[...] la siguiente parte de la experiencia luego del recorrido me maravilló [“Película en vivo”]. Se me hizo bastante creativa la forma de experimentar el espacio urbano a partir de una narrativa ficcional, pero que uno no siente ficcional. Por la cercanía que yo he tenido con esas problemáticas, yo decía ‘es que esa voz del futuro es muy probable que ocurra’, esto me hace sentir como si yo hubiera viajado al futuro, no como si esa persona hubiera viajado al pasado. [...] yo recuerdo que lloré cuando estaba ya casi por terminar la función. Porque mientras iba escuchando toda la experiencia ficticia y veía las noticias, iban dando cuenta de ello —esa fue otra parte que me gustó mucho—, iban pasando por diferentes planos la situación, por la vida cotidiana y material ahí, luego lo grabado, la perspectiva desde el poder, las noticias... Y recordaba muchos proyectos en los que yo he tenido oportunidad de colaborar por mi formación [...]. Entonces yo decía “es que esto sí pasa, y está pasando, y le está pasando todavía a los vecinos del barrio de El Retiro con Ciudad Creativa Digital. Y no nos damos cuenta, y nadie hace nada”. Y eso me resultó bastante frustrante, me dio mucho coraje, mucha tristeza. Recordé por ejemplo que cuando yo era niño mi papá me llevaba mucho a las nieves de ahí [del Parque Morelos], y la última vez que pasé vi que sólo quedaba el piso de la nevera a la que yo iba, un piso blanco con negro. Entonces, como que empecé a remover muchas emociones, y me dio mucho coraje, también mucha impotencia, pero al mismo tiempo ganas de hacer algo. (Espectadores-participantes, 4 de noviembre de 2017, pp. 12-13)
---------------------------------	--

Respecto de los recursos y procedimientos técnico-expresivos del dispositivo escénico, en las entrevistas se mencionó su preponderancia sin que éstos sobredeterminaran la experiencia de manera negativa, aunque los espectadores sí reconocieron el reto intelectual-afectivo que les supuso. Aquí dos ejemplos:

Tabla 48.
Relatos sobre los recursos y procedimientos técnico-expresivos del dispositivo escénico

Ruth, antropóloga, 55 años	A mí me faltó muchísimo tiempo para reposar cada maqueta, cada plano, yo quería entenderlos, quería leerlos, quería entrar, porque el montaje te hacía querer entrar. Pero no, todo fue demasiado rápido y yo creo que sí me sentí muy atropellada. Me quedé con las ganas de volver y luego sin la posibilidad de hacerlo. [...] Pero me gustó mucho esa parte, porque me reflejó la misma sensación de que así vivimos y así construimos la ciudad y así pasamos por las cosas, así de rápido [...]. Entonces esa parte me hizo un <i>click</i> muy curioso, porque dije “a ver, ¿ciudades imposibles?, pues sí, porque las vivimos así”, en esta prisa, en esta premura, no las disfrutamos [...]. Creo que también hice contacto con la experiencia de cómo vivimos la ciudad fragmentada, como de pedacitos de cosas, como que medio nos enteramos y medio entendemos y ya hay que seguir en otra cosa. El recorrido [por la calle] se me hizo una cosa increíble, me hubiera gustado hacerlo con más calma. Poder ir escuchando y poder ir integrando al espacio todo esto, sí sentí muy carrereado el tránsito, sobre todo, porque yo no había ido a la parte remodelada del centro [Mercado Corona y su andador] y fue la primera vez que conocí ahí. Entonces entre que quería reconocer y quería experimentar con el audio [...]. Y ya, en el auditorio, yo no había estado en una experiencia así, en donde estás viendo las escenas y viendo su construcción y todo. Esa parte se me hizo muy innovadora, muy interesante, muy creativo poder estar adentro y afuera. Me quedé con muchas ganas de que la historia dijera más, ¡dos casos no me alcanzaron! [...] porque eso sí me hace preguntarme cómo ha sido en otros lugares, [...] ¿cómo están viviendo esas personas ese espacio ahora?... Sí me gustó, se me hizo ciertamente una propuesta muy fina, pero muy desperdiciada por esta premura, [...] pero bueno, yo soy así. (Espectadores-participantes, 4 de noviembre de 2017, pp. 3-4)
----------------------------------	--

Nadia,
administradora
de proyectos de
tecnologías de
la información,
29 años

[...] tuvimos que poner muchísima atención a tantos detalles [en la “Película en vivo”]. Uno era lo que se estaba proyectando en la pantalla, otro era lo que se estaba haciendo en vivo, y muy en lo personal, sí me acuerdo que estaba pensando en cómo habían hecho esa sincronización tan casi perfecta, en cuanto a los tiempos y además la parte visual, las cámaras y todo, estaba perfectamente hecho, estaba muy, muy bien, los colores que utilizaban, la iluminación y, además, cómo cambiaban de la acción en vivo a lo que ya tenían pregrabado, porque había cosas grabadas. Entonces creo que mi enfoque estuvo un poquito destrozado, porque tenía que poner mucha atención a todos esos detalles y me gustaba hacerlo, y a lo mejor hasta por eso salí con mi mente un tanto aturrida [...]. Pero, me sorprendió muchísimo hasta la manera en la que los actores narraban, no se les iba ni una, hasta tuvieron que hacer un noticiero y leían sin titubear, eso me impresionó muchísimo. (Espectadores-participantes, 4 de noviembre de 2017, pp. 15-16)

En estas narrativas se advierten la puesta en marcha de los procedimientos de la escena expandida, según Ortiz (2016), ya sea con respecto de las performatividades (sobre todo, en lo relativo al deslizamiento del rol del espectador, llevándolo en este caso, a una participación más activa e implicada, no sólo en términos intelectuales, sino desde el cuerpo y las emociones); de la emergencia de lo real (mostrando aquello que estaba afuera de la escena, promoviendo el juego entre lo público y lo privado, e introduciendo documentos); y, finalmente, del desbordamiento de la escena hacia el espacio público desde lo que este autor denomina “giro social”. Tomando en cuenta estas características, sólo una persona de las entrevistadas (Rafael, artista visual, 24 años) reconoció a *Ciudades imposibles* como teatro de escena expandida, quien además conocía ya el trabajo de la Compañía Opcional. Otro espectador (Juan, gestor cultural, 44 años), dijo —sin llamarla escena expandida— que, pese a que cada vez más se están presentando productos híbridos, desde:

las categorías tradicionales, [*Ciudades imposibles*] sí fue un ejercicio escénico, aunque con muchas herramientas, con muchos medios. [...] Pero de entrada eso, fue una representación de una historia, [...] aunque no nos presenten todo tan realísticamente, no como sería en una producción más tradicional del teatro, [...] [con] todo más apegado a la realidad. Además, creo que sí lograron meter al público y plantear esta historia. (Espectadores-participantes, 12 de enero de 2018, pp. 7-8)

Para la mayoría, sin embargo, el componente interdisciplinario sí dificultó reconocer a esta pieza como discurso teatral, al menos, en un sentido convencional. Aquí ejemplos que ilustran lo anterior:

Tabla 49.

Sobre el reconocimiento de Ciudades imposibles

<p>Fabiola, gestora cultural, 22 años</p>	<p>Pues tiene que ver con los sentidos, tiene que ver con... qué complejo ponerle una categoría, ¿no? (se queda en silencio por unos segundos). Es que, [como] puesta en escena, no cabe, es muchas otras cosas. [...] Recorrido tampoco, aunque en parte sí, pero no. (Espectadores-participantes, 3 de noviembre de 2017, p. 18)</p>
<p>Alejandro, librero, 25 años</p>	<p>Yo lo que fui a ver fue un proyecto de ficción documental con una parte de <i>performance</i>, aunque sí lo puedo ver [también] como teatro, porque intervenimos en la historia y nos sentimos involucrados, pero al mismo tiempo no la afectamos. Pero, como decía, también puede ser una ficción documental, aunque no es muy claro si es ficción o si es documental, la línea es muy delgada... Entonces, yo diría que fue una experiencia (lo dice sonriendo). (Espectadores-participantes, 12 de enero de 2018, p. 7)</p>
<p>Nayeli, gestora cultural, 23 años</p>	<p>Yo lo definiría como una pieza artística experiencial o una pieza artística inmersiva, en cuanto a (que) no se define si es escénica o visual, o incluso plástica, porque no es que tú la estés modificando, aunque sí te acompaña y tú la acompañas, y entonces estás en el elenco, [...] la experiencia es en torno, adentro y afuera de ella [de la pieza artística]. (Espectadores-participantes, 12 de enero de 2018, p. 8)</p>

5.4. De las formas de hacer a las prácticas e imaginarios que las posibilitan

La constitución de *Ciudades imposibles*, en tanto dispositivo escénico, requirió de un proceso de investigación-creación que para los productores —artistas, creativos, gestores culturales— implicó un involucramiento con lo real en términos micropolíticos, incluido desplazamiento del sentido atribuido a sus propias prácticas de producción teatral y, muy particularmente, de sus roles (director, actor, espectador, etc.). Por otro lado, los procedimientos y tópicos abordados desde esta pieza de escena expandida, produjeron un “estado de encuentro” en los espectadores, con los productores, entre ellos y con lo real, modificando su percepción respecto a su papel en propuestas artísticas como ésta y a lo que teatralmente es posible lograr. En ello, fue clave la horizontalidad y la autonomía entre quienes participaron en esta “duración por experimentar”. En ese sentido es que *Ciudades imposibles* operó como un arte modesto, en términos de Rancière.

Sin embargo, al margen de sus diversas calidades y propuestas, trabajos como éste y otros de escena expandida (o, incluso, de teatro posdramático) siguen generando suspicacias entre los teatreros consolidados y de mayor arraigo en la ciudad, particularmente aquellos ligados al teatro renovador. Al respecto, un ejemplo: un reconocido director de escena jalisciense hizo la siguiente publicación en julio de 2019 en el muro de su perfil de Facebook, a propósito de la recién aparecida convocatoria para participar en la MET de este año lanzada por la Coordinación de Teatro de la SCJ:

¿Alguien me puede explicar qué significa esto?: ‘Compañías con trayectoria mayor a 5 años y de carácter no experimental’. Trato de traducir:

-usan Post-its

-un actor usa micro para decir algo

-hablan de su infancia incomprendida por no tener una Barbie

-hablan de la cartografía personal con su ciudad, país, rancho, descanso de la escalera u otros

-hacen machincuepas

-cantan pop noventero

Si usted no cumple al menos tres de esos requisitos puede (tiene que) entrar a la categoría referida. De nada

*Manual para estar en la MET

El tono irónico de esta publicación —que pareciera aludir a la más reciente producción de la Compañía Opcional titulada *Covers*— revela la confrontación no sólo generacional, sino respecto del posicionamiento estético-político entre estos diferentes teatros y sus hacedores. Desde luego, desde una perspectiva bourdeliana, esto no es sino una manifestación de las luchas por el capital simbólico al interior del campo cultural (y en este caso, del teatro en Jalisco). Sin embargo, desde una mirada comunicativa, lo que se visibiliza es la enorme distancia que separa aún a unas prácticas teatrales de otras y, sobre todo, la crisis de sentido que provoca cualquier cambio cultural, especialmente de aquellos que pretenden trastocar los marcos sensibles del mundo de lo social a partir de sus modos de ser.

El siguiente capítulo explora, finalmente, las maneras de hacer y las figuras de la comunidad ligadas a un discurso teatral como el de la escena expandida, concretamente, al de la narrativa construida por *Ciudades imposibles*. Asimismo, esas prácticas e imaginarios sociales de los artistas, creativos, gestores culturales y espectadores-participantes vinculados a esta pieza se ponen en relación con las gramáticas de producción y reconocimiento del escenario teatral tapatío vinculado, desde luego, con los niveles nacional y global. Más particularmente, se privilegian las relaciones de este contexto con las transformaciones recientes de la política cultural neoliberal donde, además, es el teatro convencional el dominante. Este acercamiento, sin duda, permitirá profundizar en las presiones que este modelo ejerce sobre los actores sociales que posibilitan discursos artísticos como la escena expandida, enclavados en el giro ético del régimen estético. Más aún, no sólo se ofrecerán pistas sobre esas determinaciones sino también de las resistencias que promueven estos agentes desde sus prácticas cotidianas ligadas a la producción y el reconocimiento de lo artístico.

Capítulo 6. Las maneras de hacer y sus figuras de comunidad: *Ciudades imposibles*, o de las relaciones entre la imposibilidad y el deseo

“[...] la ciudad de la que se habla tiene mucho de lo que se necesita para existir, mientras que la ciudad que existe en su lugar existe menos”

ÍTALO CALVINO
Ciudades invisibles (2010)

Se ha señalado antes que las formas de ser de los objetos artísticos —en este caso, de *Ciudades imposibles*— están conectadas con las *maneras de hacer* que los posibilitan, así como con las *figuras de la comunidad* que los orientan. Sobre esto, si bien se dijo que al régimen estético de las artes lo visibilizó el “modo de ser sensible” de sus productos —en tanto discursos— y que esas formas nuevas caracterizadas como “singulares” y “desligadas de reglas específicas” se fundaron con base en unas determinadas “contradicciones originarias” (Rancière, 2009, p. 26), igualmente hay que decir que en el actual momento posutópico de las artes —que es en donde se produce el llamado giro ético al que se refiere este autor en *El malestar de la estética* (2011)— son las mutaciones en las maneras de hacer y las figuras de la comunidad ligadas a la producción y el reconocimiento de lo artístico, las que hoy lo distinguen —al régimen y éste giro— con mayor nitidez.

Lo anterior no sólo es posible debido a que los procesos y los resultados artísticos tienden a fundirse —a través, por ejemplo, de la investigación-creación— sino también porque quienes los producen y reciben participan en ellos desde una ética o *ethos* que, particularmente en la vertiente *suave* del giro, busca promover “formas modestas de micropolítica” (Rancière, 2011, p. 149). Pero, ¿a qué se enfrentan estas concretas maneras de hacer y sus figuras de comunidad en el ya citado momento posutópico? De entrada, a un *consenso* —o un orden de lo común, según Rancière (1996)— que busca organizar a los aparatos y las prácticas sociales desde la racionalidad —o *policía*— del capitalismo neoliberal y que, como se señaló en el Capítulo 1, ha impactado en múltiples ámbitos de la vida social, incluidos los discursos y la puesta en marcha de las políticas culturales en los diferentes países, incluido México.

Las maneras de hacer que se abordan entonces en este capítulo se entienden, en términos amplios, como prácticas sociales que se realizan en unas determinadas condiciones, esto es, como acciones que median el sentido entre los sujetos y las estructuras posibilitando

la dinámica de producción, reproducción y actualización de lo social. Ahora, se trata de maneras de hacer que, debido a la reciente irrupción del giro ético —particularmente en el escenario social que fue seleccionado en esta investigación— se encuentran en proceso de institucionalización, pues aún están fraguándose los pactos de sentido que pretenden modular las relaciones entre las artes —entre las que se producen o no desde este giro—, quienes participan en ellas y el orden de lo común. En concreto, se trata de unas maneras de hacer que, en este caso, equivalen a las prácticas laborales y asociativas de los artistas, creativos y gestores culturales —independientes e institucionales—, así como a las prácticas de participación de los espectadores de *Ciudades imposibles*. En ellas convergen la supervivencia, el gozo y la indeterminación, en tanto modos de resistencias. A continuación, su caracterización.

6.1. Sobre el análisis de las maneras de hacer y sus figuras de la comunidad (o de cómo perseguir el sentido de las prácticas que hacen posible a lo artístico)

Para describir con precisión a estas maneras de hacer, resulta central entenderlas desde de Certeau (2000), quien reconoce la capacidad cotidiana de los sujetos de a pie para hacer algo con los imaginarios que consumen (por ejemplo, los del capitalismo neoliberal y su relación con las artes), en tanto que la presencia y la circulación de una determinada representación para nada indican lo que ésta “es para los usuarios. [O sea] Hace falta analizar su manipulación por parte de los practicantes que no son sus fabricantes. Solamente entonces se puede apreciar la diferencia o la similitud entre la producción de la imagen y la producción secundaria que se esconde detrás de los procesos de su utilización” (2000, p. XLIII). Siguiendo estos planteamientos, este autor señala también que los sujetos manipulan estos imaginarios a partir de lo que él llama prácticas o maneras de hacer de tipo *táctico*, en contraposición a las de tipo *estratégico* y que responden a las lógicas del poder:

Llamo ‘estrategia’ al cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un ‘ambiente’. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar propio y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta. La racionalidad política, económica o científica se construye de acuerdo con este modelo estratégico.

Por el contrario, llamo ‘táctica’ a un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Se insinúa, fragmentariamente, sin

tomarlo en su totalidad, sin poder mantenerlo a distancia. No dispone de una base donde capitalizar sus ventajas, preparar sus expansiones y asegurar una independencia en relación con las circunstancias. Lo ‘propio’ es una victoria del lugar sobre el tiempo. (p. L)

En resumen, para de Certeau (2000), estas maneras de hacer de tipo táctico son “éxitos del ‘débil’ contra el más ‘fuerte’ (los poderosos, la enfermedad, la violencia de las cosas o de un orden, etcétera), buenas pasadas, artes de poner en práctica jugarretas, astucias de ‘cazadores’, movilidades maniobreras, simulaciones polimorfas, hallazgos jubilosos, poéticos y guerreros”; por ello, las tácticas remiten a prácticas cotidianas como “hablar, leer, circular, hacer las compras o cocinar” (p. L) y se pueden incorporar a este listado otras tantas ligadas al uso del llamado “tiempo libre” así como aquellas asociadas al “tiempo de trabajo”. En el caso de *Ciudades imposibles*, las prácticas de tipo táctico que se revisarán en este capítulo serán las siguientes, a propósito de los relatos y las narrativas construidas para este propósito:

Tabla 50.
Prácticas de tipo táctico por parte de los sujetos que participaron en Ciudades imposibles

Prácticas de tipo táctico			Agentes
Prácticas laborales	Tácticas de supervivencia	Artes del gozo	Artistas, creativos, gestores culturales y espectadores-participantes
Prácticas asociativas			
Prácticas de participación cultural			
		Argucias de la indefinición	

Con base en lo anterior, se puede señalar que los procedimientos estético-políticos que modelaron los modos de ser de *Ciudades imposibles* fueron resultado también de prácticas laborales, asociativas y de participación cultural —identificables como maneras de hacer de tipo táctico—, posibles desde las puntuales trayectorias y posiciones de los sujetos que fueron parte de la pieza, localizables en unas determinadas condiciones socio-históricas e institucionales en las que ésta se produjo y reconoció (en este caso, del teatro tapatío). Esto es, en términos bourdelianos, los artistas, creativos, gestores culturales y espectadores-participantes de *Ciudades imposibles* estuvieron sujetos a múltiples presiones respecto de sus

aspiraciones y posibilidades que, por supuesto, se extendieron más allá de las experiencias concretas alrededor de esta pieza de escena expandida. Esas condiciones, en consonancia con lo señalado por Verón (1998), promovieron determinadas gramáticas —o reglas— de generación y lectura de este texto artístico en particular, que no sólo dejaron marcas y huellas en las materialidades de *Ciudades imposibles* —que fue lo que se revisó en el capítulo cuatro— sino, también, en las maneras de hacer y las figuras de la comunidad ligadas a la experiencia de producirla y reconocerla. En definitiva, estas presiones inciden en los pactos de sentido que están gestándose.

6.2. Tácticas de supervivencia: la creciente precariedad como condición

Lorey (2008) señala que quienes trabajan de forma creativa, “estos precarios y precarias que crean y producen cultura, son sujetos que pueden ser explotados fácilmente ya que soportan permanentemente tales condiciones de vida y trabajo porque creen en su propia libertad y autonomía, por sus fantasías de realizarse” (p. 74).¹²⁴ Y, frente a tal panorama, se pregunta: “¿Pero hasta qué punto es obvio que los modos de vida y trabajo precarios, que anteriormente se percibían como resistentes, tienen ahora una función hegemónica y gubernamental? Y ¿por qué parecen perder su capacidad para alimentar comportamientos resistentes?” (p. 72). Yúdice (2002) advierte lo mismo al señalar que la cultura, en el sentido en que se ha venido trabajando en esta investigación, es hoy “un terreno resbaladizo” para buscar el cambio social (p. 195). En las tácticas de supervivencia que se revisarán a continuación a partir de las narrativas de quienes participaron en *Ciudades imposibles*, se objetivan estas tensiones que los sujetos sortean frente a las estrategias provenientes de la racionalidad neoliberal; sin embargo, se visibilizan también las “trampas” que, desde los artistas, creativos y gestores culturales, hacen posible al giro ético del régimen estético de las artes, precisamente desde unas prácticas laborales y asociativas que maniobran desde esta precariedad, con un grado

¹²⁴ Lorey (2008), en general, se refiere en este texto a los “productores y productoras culturales” aludiendo no “solamente ni, en primer lugar, a los y las artistas”. Más bien, con este concepto no abunda sobre “un cierto sector (industria cultural), ni de una cierta categoría social [...], ni de una autoconcepción profesional. De lo que hablamos es de la práctica de atravesar una variedad de cosas: producción teórica, diseño, autoorganización política y cultural, formas de colaboración, empleos remunerados y no remunerados, economías informales y formales, alianzas temporales, una forma de trabajo y de vida sostenida por la idea de proyecto” (p. 57). Pese a su amplitud, el planteamiento es pertinente para referirse a los artistas, creativos y gestores culturales considerados en esta investigación.

importante de reflexividad que se debate permanentemente con esas “fantasías de realización”.

6.2.1. Dependencia a instituciones precarias (o de las tensiones de la “independencia”)

El paso de la visión no economicista a la mercantilización de las artes ocurrió debido a la irrupción del capitalismo neoliberal en los diferentes países, según se explicó en el Capítulo 1. La racionalidad que impulsa a este régimen político-económico, según se señalaba también, busca estructurar al mundo bajo la ley del mercado en aras de una privatización que precariza al entorno de lo común debido a su potencial rentabilidad (Rancière, 1996, p. 209). Sin embargo, las artes siguen sin poderse incorporar del todo a ese modelo, particularmente las artes escénicas. La llamada “enfermedad de los costos”, característica del teatro, la ópera, la danza y la música, es un claro ejemplo ello; por eso es que Frey (2005) la considera como una falla del mercado desde el punto de vista de la oferta.

Para profundizar en esta problemática hay que señalar primero que este concepto fue producto de un estudio realizado por dos economistas estadounidenses, William J. Baumol y William Bowen, cuyos hallazgos se publicaron en 1966 en el libro *Performing Arts - The Economic Dilemma* (considerado, por cierto, el trabajo fundacional de la subdisciplina de la economía cultural). Al respecto, en un artículo que apareció poco después, Baumol (1967) delineó los principales resultados de la investigación:

- a) desde mediados del siglo XVIII, los ingresos de los artistas escénicos estadounidenses habían incrementado más lentamente que los de otros trabajadores;
- b) los salarios de los estos artistas constituían, por otro lado, entre el 70 y 80% de los costos de operación de una organización escénica;
- c) y, sin embargo, los costos de producción de este tipo de obras crecían de manera constante y más rápidamente que en los otros ámbitos de la economía (pp. 47-48).

Según Baumol, la explicación detrás de este fenómeno es la siguiente: que las artes escénicas forman parte del sector económico no progresivo, en oposición al sector progresivo; esto significa, en otras palabras, que hay dos tipos de actividades en la economía, aquellas que son tecnológicamente progresivas y aquellas que no lo son. En las primeras, la

productividad de una persona por hora aumenta conforme pasa el tiempo gracias a los avances de la tecnología, mientras que en las segundas esto no sucede así (u ocurre muy mínimamente) (pp. 48-49). De este modo, cuando incrementa la productividad en alguna rama del sector progresivo, idealmente con los años también incrementan los salarios de sus trabajadores mientras que, en el sector no progresivo, los empleados se hacen cada vez más pobres cuando sus salarios no aumentan (p. 49). El cambio tecnológico es posible en el primer caso —en el sector progresivo— debido a que el trabajo es sólo un medio para lograr un determinado producto y, en el segundo —en el sector no progresivo—, el trabajo *es* el producto final. De este modo, se vuelve prácticamente imposible sustituirlo por una determinada tecnología o de volverlo más productivo (de manera significativa, por supuesto) sin que eso no tenga afectaciones en la calidad de dicho trabajo-producto (p. 49). Baumol concluyó aquel artículo de 1967 señalando que, de no recibir subsidios, públicos o privados, las artes escénicas estaban condenadas a extinguirse (p. 50).

Este planteamiento, sumado a los de las fallas de la oferta y la demanda en las artes, forma parte de los argumentos económicos que fundamentan la intervención del Estado en el mercado artístico a través de puntuales políticas públicas, ya sean de regulación, provisión directa o indirecta, o de organización y cooperación. No obstante, a pesar de su actualidad, los hallazgos de Baumol parecieran haberse olvidado —o nunca haberse conocido— en países como México, particularmente hoy que está impulsándose la figura de las industrias creativas en todos los ámbitos de las artes. Y es que, a través del caso aquí estudiado (*Ciudades imposibles*), se hacen visibles algunos de los rasgos de esta “enfermedad de los costos” y que, en parte, son los que explican tanto la precariedad de los agentes que financian a las artes escénicas en este país (y que son, principalmente, las instituciones públicas de los diferentes niveles de gobierno) así como la de las propias agrupaciones artísticas, sean organizaciones flexibles o no, tal y como ocurre con la Compañía Opcional. Esta precariedad está ligada, por supuesto, a las limitadas capacidades financieras de estos actores, sumada también a las dificultades que estos enfrentan en el proceso administrativo para la consecución de los objetivos de la producción artística (desde las típicas acciones de planificación, organización, dirección-comunicación y control). Este aspecto es particularmente relevante, por un lado, porque en la actualidad los creadores son entendidos por las instancias gubernamentales mexicanas como proveedores y, por lo tanto, como

entidades económicas —lucrativas o no— que prestan un servicio; y, por otro, porque esas mismas instituciones culturales están obligadas a proveer una programación con recursos humanos, financieros y materiales escasos en los que, además, tienen poca injerencia.

Al respecto, *Ciudades imposibles* fue desarrollada por la Compañía Opcional en 2017, aunque la investigación que sirvió como base para la conformación del archivo documental de los proyectos fallidos tapatíos inició desde mediados de 2015. En 2016, por otro lado, se llevaron a cabo las gestiones para conseguir el financiamiento y los espacios que permitirían la puesta en marcha de la pieza. De este modo, Aristeo Mora —gestor y director artístico del proyecto— y Daniela López —gestora y productora de *Ciudades imposibles*— consiguieron el subsidio que hizo posible la materialización del texto teatral por parte de dos instituciones públicas, ambas dependientes del Gobierno Municipal de Guadalajara: el Museo de la Ciudad de Guadalajara, dirigido en aquel momento por Alejandra Jaimes y el Laboratorio de Arte Variedades (LARVA), encabezado entonces por Lourdes González. Aristeo Mora ya había trabajado con ambas gestoras culturales en proyectos anteriores: con Alejandra Jaimes, cuando ella co-dirigió de 2011 a 2015 el Trama Centro (un espacio que promueve proyectos de estudio, investigación y producción de arte contemporáneo en la ciudad) y con Lourdes González (quien tiene también una larga trayectoria en el impulso de prácticas escénicas contemporáneas, primero cuando ésta coordinó Artes Escénicas y Literatura de Cultura UDG, entre 2007 y 2012, y posteriormente, cuando ésta produjo un par de actividades —ya como gestora independiente— para el Festival de las Artes de la Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco (SCJ) en 2015, contexto del que surgió también la pieza *Nadie escribe el libro que desea escribir [NELDE]*, que es el antecedente directo de *Ciudades imposibles*). Daniela López, por otro lado, era ya también reconocida en el medio dada su trayectoria como productora escénica. La mención al aprovechamiento de estos vínculos previos es relevante tácticamente, porque estas redes que se tejen se convierten en un capital de tipo social que permite la generación de proyectos artísticos conjuntos en un escenario más bien árido y de corte tradicional.

Ambas instituciones (Museo, Laboratorio) participaron entonces con recursos financieros —y también humanos y materiales— para la producción de la pieza con el fin de que ésta pudiera programarse en sus espacios, llevándose entonces a cabo ahí los tres colaboratorios y las 18 “funciones” de la primera temporada. En el caso del Museo de la

Ciudad de Guadalajara, el recurso económico entregado a la Compañía Opcional significó alrededor del 15% de su presupuesto anual en 2017; por su parte, el LARVA, destinó aproximadamente el 10% para *Ciudades imposibles*. Este dinero, no obstante, supuso apenas el 25% del costo real estimado del proyecto.¹²⁵ Aun así, el 70% de ese dinero —o sea, del entregado por estas dos instancias— estuvo destinado al pago de los honorarios por las labores desempeñadas en tareas de gestión, producción, dirección, *performance*, diseño y producción audiovisual, sonoro, escenográfico y museográfico, entre otras.¹²⁶ Pese a ello, los ingresos obtenidos por los creadores, creativos y gestores culturales resultaron insuficientes,¹²⁷ además de que hubo colaboradores que recibieron su pago casi un año después e,¹²⁸ incluso, hubo quienes decidieron no cobrar por el trabajo realizado.¹²⁹ El 30% restante del recurso otorgado se destinó a los gastos de producción, por ejemplo, la confección de las exhibiciones de la “Colección fantasma” o la compra de los MP3 y los audífonos para que los espectadores pudieran escuchar la audio-guía (y que, por cierto, la mayoría se descompuso luego de apenas algunas “funciones”, ya que se compraron los equipos más baratos con tal de hacer rendir el recurso). Los demás gastos que no fueron cubiertos por ese dinero se costearon gracias a determinadas prácticas laborales y asociativas de tipo táctico:

¹²⁵ Inicialmente, se iban a otorgar un poco de más recursos por parte del Museo de la Ciudad y el LARVA, pero al final hubo un recorte que les impidió a estas organizaciones entregar lo que en un principio se había previsto.

¹²⁶ Como se mencionó en el anterior capítulo, fueron 13 las personas que participaron, de manera directa, en el diseño y la producción de *Ciudades imposibles*: dirección de escena y gestión del proyecto (Aristeo Mora); producción general y gestión del proyecto (Daniela López); dramaturgia (Cecilia Guelfi); *performance* (Alejandro Mendicuti, Martha Reyes, Natasha Barhedia, Miguel Sepúlveda y Jonathan Yáñez); diseño, construcción y montaje de escenografía (Lucía Ortiz, Luis Montoya); diseño de piezas y espacio sonoro (Kenji Kishi); y realización y montaje audiovisual (Natalia Martínez, Miguel Mesa). Además, otras cuatro personas apoyaron estas tareas desde la asistencia a la dirección y la producción (Carolina Massimi), el diseño de maquetas (Carlos Hernández), el diseño gráfico (César Rocca) y la vinculación (Verónica Rimada).

¹²⁷ Por ejemplo, en promedio, el salario total de las 13 personas que participaron en la pieza fue de \$10 mil. Esto quiere decir que, si sólo se contabilizan las 36 horas trabajadas en las “funciones” de la primera temporada, cada uno ganó alrededor de 280 pesos la hora. Por supuesto, esto no contempla el trabajo creativo o de gestión realizado en las reuniones organizativas, los trámites administrativos, la preparación y ejecución de los colaboratorios, los ensayos, las grabaciones, las actividades de difusión (entrevistas a medios, por ejemplo), los montajes o desmontajes, entre otras actividades.

¹²⁸ Por ejemplo, a inicios de 2018, tanto Aristeo Mora como Daniela López aún no habían recuperado el dinero de sus honorarios debido a que, en su momento, lo destinaron a gastos que surgieron durante la producción.

¹²⁹ Por ejemplo, el de la encargada de la vinculación con las carreras de arquitectura en varias universidades y el del responsable del diseño de las maquetas que se expusieron en la “Colección fantasma”.

- De las inscripciones que pagaron los públicos que participaron en los laboratorios, así como de los ingresos obtenidos por taquilla (que apenas sirvieron para completar lo que no habían podido subsidiar los espacios luego del recorte presupuestal).
- Asimismo, mucho de lo que se utilizó para la producción se consiguió mediante el financiamiento de los propios artistas, creadores y gestores del proyecto (movilizando, por ejemplo, sus propios recursos a través de préstamos, intercambios y donaciones).
- Finalmente, se reutilizaron varios elementos de *NELDE* que, en su momento, fueron financiados por la SCJ (y que, por lo tanto, son de su propiedad): entre otros, algunas unidades escenográficas y los vestuarios.

Respecto de las condiciones de los espacios que colaboraron en el desarrollo de *Ciudades imposibles* en 2017, se comparten los siguientes datos: ambos dependen de la Dirección de Cultura que, a su vez, forma parte de la Coordinación General de Construcción de Comunidad (CGCC), del Gobierno Municipal de Guadalajara.¹³⁰ Según la información ofrecida por Alejandra Jaimes y Lourdes González, en 2017 el Museo de la Ciudad tuvo un presupuesto de \$600 mil y el LARVA, de \$1 millón. Ninguno de los dos espacios administra los recursos que genera —por ejemplo, a través de taquilla o la renta de ciertas áreas— y, con base en las observaciones participantes realizadas a lo largo de todo aquel año, los espacios tenían visibles necesidades de mantenimiento en muy distintos niveles. Por otro lado, la CGCC tuvo en 2017 un presupuesto de \$266,772,000 y la Dirección de Cultura, contó con \$44,431,600 (equivalente al 0.6% del presupuesto total del municipio) (Gobierno de Guadalajara, 2017). Por otro lado, tanto Jaimes como González permanecieron al frente de estos recintos durante todo el trienio (2015-2018) de la administración encabezada por el

¹³⁰ Como se señaló en el capítulo cuatro, el Museo de la Ciudad de Guadalajara se fundó en 1992 en una finca del siglo XVIII, que antes fue un ex convento de las monjas capuchinas. Este museo tiene seis salas permanentes que “describen el devenir histórico, urbanístico, etnográfico y artístico de Guadalajara, así como de sus habitantes” y, en sus cuatro salas temporales, suele exponerse el trabajo de artistas plásticos jaliscienses; además, el recinto cuenta con un centro documental especializado en la historia de la ciudad, así como con un patio central y un auditorio en los que se organizan actividades diversas (SCJ, 2018). Por otro lado, el LARVA Se inauguró en 2006, aunque luego se remodeló para convertirse en el actual *black box* —esto desde 2011. Se trata de un edificio art decó y antes de que el municipio lo adquiriera —en el año 2000—, fue el Cine Variedades, desde su apertura en 1940 hasta 1996. El laboratorio cuenta con una caja negra, varias áreas expositivas, una biblioteca y una cafetería. Está dedicado al “pensamiento, creación y experimentación contemporánea”, así como por ser un lugar “de inclusión de las diversidades” (Página de Facebook del LARVA, 2018)

presidente municipal, Enrique Alfaro, entonces miembro del partido político Movimiento Ciudadano.¹³¹

Como ya se sugería antes, los perfiles de las directoras de estos espacios fueron determinantes para que *Ciudades imposibles* obtuviera el financiamiento, así como un lugar en su programación. Las decisiones respecto de esta pieza también fueron tácticas pensadas desde la supervivencia de los espacios y de sus proyectos estético-políticos:

Tabla 51.

Razones expresadas por las directoras del Museo de la Ciudad y el LARVA para financiar y programar a Ciudades imposibles desde estos espacios

<p>Alejandra Jaimes (San Luis Potosí, 1984)</p> <p>Licenciada en Historia y en Artes Visuales, con experiencia en creación y gestión de arte contemporáneo</p> <p>Directora del Museo de la Ciudad de Guadalajara (2015-2018)</p>	<p>[...] las propuestas que normalmente llegan en el año no son muchas, son alrededor de quince [y sólo se eligen alrededor de cinco]. Afortunadamente el proyecto que presentó Aristeo llegó de esa manera y me pareció un proyecto tan viable y tan propio para el museo que lo programé, casi un año antes, en 2016. [...] (p. 5). [Lo que] me interesó fue el mismo intercambio dentro de la institución, porque el LARVA también pertenece al Ayuntamiento. De hecho, Lourdes [González] ya se había acercado a mí para proponerme hacer algo en conjunto. Y, por otro lado, me parecía muy importante que Aristeo quisiera hablar de la colección del Museo de la Ciudad. Una de las dificultades que se tiene aquí es que la museología de las salas permanentes es la misma desde hace 25 años que abrió el museo. Entonces, para no meterme en problemas, porque sé que no existe el presupuesto para realizar un nuevo guion museológico, me interesaba mucho tocar la colección de manera permanente y, también, dado que nuestro público primario son los mismos trabajadores del museo, quiero se den cuenta de que esta colección tiene muchísimas posibilidades y que, en determinado momento, será inevitable que esa museología cambie. Eso me interesaba mucho de <i>Ciudades imposibles</i>. Por otro lado, me interesaba traer al museo proyectos que no fueran de una sola disciplina y que tampoco se catalogaran como: “ah, esto es teatro”, aunque al final creo que, para propósitos de difusión, sí tiene que haber algo de eso para que la gente entienda lo que se está proponiendo. También me interesaba mucho trabajar con la compañía de Aristeo, porque la vez pasada [en Trama Centro] básicamente me tocó trabajar con él solo. Años después sí veo su crecimiento como artista y que las propuestas están mucho más completas, así que me interesaba ver de qué manera éstas se desarrollaron y, créeme, [...] están muy, muy organizados. Entonces es muy placentero y también muy relajante tener artistas tan comprometidos y que te entregan básicamente todo ya realizado. A mí me sorprendió ver que se organizaron en el diseño, en el montaje, ¡en absolutamente todo!, incluso en labores que el mismo personal del museo no quiere hacer, pero ellos estuvieron dispuestos a todo. Entiendo que está la disciplina de las artes escénicas, que es mucho más elaborada y en la que también se dan otro tipo de prácticas colaborativas que, por ejemplo, en las artes visuales o en las sonoras no. Por otro lado, me parecía que [<i>Ciudades imposibles</i>] tocaba muy finamente un tema reciente, que todavía no lo podemos llamar histórico, pero que sí está en la construcción de esta ciudad, y que son los proyectos fallidos. (A. Jaimes, 4 de enero de 2018, pp. 9-11)</p>
---	--

Continúa tabla en siguiente página

¹³¹ Por otro lado, Enrique Alfaro abandonó la presidencia municipal a finales de 2017 cuando se lanzó a la candidatura para la gubernatura de Jalisco por Movimiento Ciudadano —partido del que luego se desvinculó—, quedando en su lugar Enrique Ibarra. En 2018, Alfaro fue elegido como gobernador del Estado de Jalisco y, como presidente municipal de Guadalajara, Ismael del Toro, también de Movimiento Ciudadano.

<p>Lourdes González (Monterrey, 1978)</p> <p>Licenciada en Psicología y Maestra en Comunicación de la Ciencia y la Cultura, con experiencia en la gestión de las artes escénicas</p> <p>Directora del LARVA (2015-2018)</p>	<p><i>Ciudades imposibles</i> empieza cuando yo invito a Aristeo [de la Compañía Opcional] a trabajar en lo de Leñero [que tuvo como resultado a la pieza <i>NELDE</i>]. Vi el resultado y aunque entonces me asustó hacia dónde se fue, porque aquello ya no era sobre Leñero, sino que se había ido a otro lugar y ese otro lugar me pareció interesante. También hay algo que me pasa con los teatros y con los museos y es que son exactamente como su espejo inverso, ya que estamos hablando de la caja negra y de la caja blanca. En uno hemos intentado ocultar para revelar algo y en el otro hemos intentado mostrar. ¿Cómo pueden dialogar estos dos espacios que, me parece, están bastante muertos en su conexión real con la gente? [...] Entonces, a mí la posibilidad de estos espacios me interesaba mucho. [...] me importaba mucho que el LARVA dialogara no solamente con similares sino con diferentes. [...] Además, ¿por qué si estamos en un espacio, ese espacio no se puede desbordar hacia la ciudad? ¿Y por qué la ciudad no se puede desbordar hacia el espacio? Bueno, esa idea fue muy platicada con Aristeo [...]. [Para mí] el resultado no fue lo más interesante, [porque] me importaba el ejercicio. [...] me pareció también que era un tema pertinente, que tenía todos los elementos para que se pudiera hacer aquí. (L. González, 15 de agosto de 2018, pp. 8-9)</p>
---	--

El interés manifestado por las directoras de los espacios permitió que *Ciudades imposibles* se realizara pese a las dificultades administrativas que se enfrentaron (por ejemplo, la precariedad presupuestal o de personal), entre otras, la que ya se adelantaban en el capítulo 4.¹³² Para contar con el presupuesto municipal, el proyecto de la pieza se presentó —en acuerdo con las dos directoras— como si fueran dos distintos, adscritos a su vez a dos razones sociales diferentes que recibirían, de manera simultánea, dos financiamientos: uno, por parte del Museo de la Ciudad de Guadalajara y, el otro, del LARVA. De este modo, el recinto museístico financió a la unidad significativa titulada “Museo de la Ciudad Imposible” y el Laboratorio se hizo cargo de la “película en vivo” (a la que se le nombró, para efectos del trámite, *NELDE*). Sólo así se pudo garantizar la realización de *Ciudades imposibles*. Al respecto, el primer recurso que la Compañía Opcional recibió llegó un mes antes del estreno; el resto del dinero se entregó en la semana en la que la pieza se inauguró (28 de abril de

¹³² El Museo de la Ciudad contaba, en ese momento, con 21 empleados (desde la dirección hasta los responsables de los servicios educativos, administrativos y de servicios generales). Sin embargo, este número sumaba a los trabajadores de base del Museo del Periodismo y las Artes Gráficas que, en aquel momento, se encontraba cerrado debido a los daños estructurales causados al edificio luego de la intervención en el Paseo Alcalde y que, a *grosso modo*, supuso el cierre de una de las principales arterias del centro de la ciudad para pasar, por debajo de ella, a la Línea 3 del Tren Ligero. Por otro lado, el LARVA tenía un equipo de sólo cinco personas: la directora, un administrador, el jefe de operaciones y dos técnicos y, para los servicios de aseo y seguridad, se contaba con personal subcontratado.

2017). Mientras tanto, Boreal Productora Artística —el emprendimiento de Daniela López— capitalizó las necesidades de *Ciudades imposibles*. No obstante, pese a la entrega de los subsidios, la Compañía Opcional sorteó otras problemáticas en la administración de esos dineros que a continuación se comparten:

Tabla 52.

Dificultades expresadas por los gestores del Ciudades imposibles para ejercer el presupuesto otorgado durante el proceso de producción

<p>Daniela López (Guadalajara, 1982)</p>	<p>DL- [Nosotros] necesitamos de un acompañamiento de contabilidad muy cercano, porque cada vez [el proyecto a desarrollar] es distinto y los contadores a veces no están muy dispuestos a hacer el trabajo, te agarran como otro cliente más y te dicen: “mándame lo que factures y ya”.</p>
<p>Responsable de la gestión y producción</p>	<p>AM- Pero no hay una estrategia fiscal... DL- Y, además, cuando haces las gestiones, tú metes el proyecto con un presupuesto en el que ya asignaste partidas y cuánto vas a pagar de impuestos, y tienes que ceñirte a eso, y entonces yo no puedo comprobar que gasté menos en honorarios y más en producción cuando lo puse al revés, y a veces yo no puedo tampoco calcular el ISR [Impuesto Sobre la Renta] real hasta que ya sale el dinero en la forma en la que sale. Entonces todas esas cosas los contadores no las atienden puntualmente.</p>
<p>Aristeo Mora (Guadalajara, 1988)</p>	<p>AM- Y es un costo extra, además, porque claro: yo, por ejemplo, tengo contemplado a un contador que me lleva mi parte financiera-laboral, pero cuando lo meto en estos líos es más trabajo y entonces ese trabajo hay que pagarlo, y no está presupuestado.</p>
<p>Responsable de la gestión y dirección artística del proyecto</p>	<p>DL- Porque tampoco te permiten poner en los presupuestos de estos proyectos los gastos corrientes como administración, oficina, internet o telefonía [...]. AM- Y eso es un lío porque, por ejemplo, ¿en dónde ensayas si no lo puedes presupuestar nunca? [se refiere a que no se puede presupuestar la renta de un espacio para los ensayos]. DL- [...] Es dinero público y está muy bien que te pidan muchas cuentas, pero muy mal, porque nos tratan como a cualquier otro proveedor y, la verdad, el trabajo que nosotros hacemos tiene un rango de posibilidades que suceden en medio de la producción que no tiene la fabricación otros productos. [...] Es un problema que ya se ha tratado, pero la verdad es que se requiere que abogados, contadores, gestores y las mismas compañías artísticas se sienten juntos a la mesa y se pongan a hablar cada uno en su lenguaje y a tratar el problema. Entonces, realmente es muy complicado [...] [y] terminamos haciendo una ficción administrativa en la que cumplimos con los requisitos para poder hacer nuestro trabajo de la forma en que lo hacemos. [...] ¡Y no nos robamos un peso, al contrario! AM- No, de hecho, terminamos poniendo nosotros [...]. DL- En [la gestión de] los festivales es igual. Las mismas dependencias del gobierno, como las Coordinaciones de Danza o de Teatro [de la SCJ] hacen eso [la ficción], porque también están atadísimas [de manos] y no pueden sacar a tiempo el dinero con el que necesitan cumplir un calendario al que ya se comprometieron. Entonces es la manera en la que todo mundo lo hacemos. Ahora, por ejemplo, yo me he topado con compañías internacionales a las que de repente les digo: “mira, te voy a poner esto, pero en realidad es esto otro” y brincan de inmediato, se ponen muy nerviosos, porque ellos como extranjeros llegan a un país que tiene fama de corrupción en donde alguien les dice que va a ser así porque es más fácil y entonces</p>

te responden: “no, no, a ver, espérame”. Todo es un lío, porque hay que convencerlos de que confíen en ti.¹³³

AM- [...] Es una locura todo el proceso para sacar los dineros en Ayuntamiento y la Secretaría [de Cultura de Jalisco], son imposibles, de verdad.

DL- [...] Pero insisto, lo mismo pasa en los festivales [que ellos organizan], le pasa a todo mundo... o sea, de lo que dependen los proyectos es de la voluntad de alguien que dice: “lo voy a hacer, pese a todo” y la gente termina hasta pidiendo préstamos bancarios pagando los intereses para poder sacar el dinero a tiempo.

AM- Terminas endeudado muchas veces...

DL- Claro, terminas endeudado. Las tarjetas de Gaby [Escatell] siempre llegan al tope, porque ella paga [por adelantado] proyectos de la Secretaría [de Cultura]. Y dime tú, ¿en qué cabeza cabe que un servidor público pague la realización de los proyectos y programas del gobierno, porque el dinero no sale? Y además dices: “si a todo mundo nos están cobrando los impuestos muy a tiempo, ¿qué está pasando?”. Y ahí es donde hay muchas cosas que tienen que ver con la burocracia misma que retrasa el proceso y, por supuesto, con la corrupción, y seguramente, la falta de planificación estratégica.

AM- Lo que termina pasando es que todos los proyectos que tienen una iniciativa que es más independiente o que está más relacionada con las necesidades reales de las comunidades que la están organizando, son imposibles de realizar, pero todos aquellos proyectos que tienen intereses que son de los altos rangos sí se pueden hacer sin ningún problema. Entonces, eso es lo que termina pasando, que estamos bloqueados todo el tiempo para que no podamos hacer y para que tengamos que desgastarnos y trabajar de más. (A. Mora & D. López, 13 de enero de 2018, pp. 17-20)

A lo anterior, habría que sumarle la complejidad de gestionar y administrar contablemente una pieza artística con estas características —teatro de escena expandida—, cuyo proceso de producción se basa en la investigación-creación. Sobre ello, Daniela López señala lo siguiente:

[Éste] es definitivamente otro tipo de proceso al que lleva un director que te dice: “voy a montar este texto dramático con tales actores”. Aquí fue otra cosa totalmente diferente [...] pero sabía que eso era la dificultad número uno. Eso fue un reto y creo que también en la comunicación [interna]. Entonces fue una relación de mucha confianza, en la que sabíamos que lo que se quería hacer iba a salir bien y que en algún momento todos lo íbamos a tener claro juntos, pero los dos meses anteriores al estreno estábamos con mucha incertidumbre, todo estaba en proceso. Y luego imagínate, me buscaba la directora de museo o el administrador del LARVA para decirme: “oye, me piden en mis informes que les diga cuántas personas vamos a tener por función” y entonces yo les respondía: “es que vamos a hacer recorridos y pueden ser 20 personas, pero a lo mejor lo podemos ampliar a 50, dependiendo de lo que podamos manejar” y, ante eso, me preguntaban: “pero, a ver, ¿son 20 o son 50?”. Entonces, la verdad es que tuve que ir imaginando ciertas cosas para poderlas comunicar y avanzar en eso que se necesitaba hacer. Y luego, ya que se aclaraban, llegaba y tenía que decir: “hubo un cambio”. Eso fue difícil. La otra dificultad también es involucrar a los espacios [culturales], porque tienen que estar muy involucrados en

¹³³ Daniela López comenta esto porque, durante varias ediciones, ha fungido como productora técnica del Festival Internacional de Danza Contemporánea “Onésimo González” y la MET, entre otros, de la SCJ.

un proyecto así y creo que eso también fue muy difícil con el personal. La otra es la comunicación hacia afuera, hacia medios y hacia el público. Idealmente a mí me gusta que la estrategia de comunicación de los proyectos esté resuelta con mínimo tres meses de anticipación, y nosotros estábamos a dos semanas y no sabíamos todavía algunas cosas. Cuando hice el boletín y la rueda de prensa, hablamos de expectativas y eso sí se refleja, porque cuando la gente leía las notas o entraba a la página [web] decían: “sigo sin entender”. Y creo que eso es algo que no pudimos resolver del todo, aunque habiendo estrenado hubo cosas que ayudaron, pero sí hizo falta generar un discurso más claro del proyecto. (D. López, 31 de mayo de 2017, pp. 15-16)

Estas narrativas muestran algunas de las consecuencias que Rowan (2010) señala respecto de esta figura de las industrias creativas, precisamente porque a partir de “la transformación de asociaciones, colectivos y agentes en empresas [...] los agentes culturales se ven obligados [...] a operar bajo lógicas que les son del todo ajenas, pero que no obstante son las que definen el funcionamiento de los mercados culturales” (p. 182). En este caso, estas lógicas pulverizan paulatinamente “las relaciones entre lo público y lo privado, lo económico y lo personal, y también lo económico y lo social” (p. 32), pues aquellos que no logren adaptarse plenamente a este modelo empresarial, efectivamente tenderán a desaparecer (sobre todo, si los subsidios continúan reduciéndose, tal y como lo planteaba Baumol [1967] en el caso de las artes escénicas).

6.2.2. Multiempleo, emprendimientos inestables y autoexplotación (o de las frágiles estructuras del mercado)

El empleo informal y la precariedad laboral en México han sido una constante en los últimos años, particularmente en los últimos cuatro sexenios: 1995-2018 (Temkin y Cruz, 2018). Y, de los trabajadores mexicanos, los más vulnerables son los jóvenes de 15 a 29 años, según el Observatorio de Salarios de la Universidad Iberoamericana de Puebla y la Ciudad de México; al respecto, éstos no sólo tienen los salarios más precarios, sino que “cada vez pierden más derechos laborales, trabajan más de ocho horas, sus horas extras no son remuneradas, y no tienen seguro social” (Casasola, 2018). Como ya se indicó en el Capítulo 1, esta situación tiene su correlato en una serie de transformaciones estructurales en las políticas económicas nacionales e internacionales a partir de las décadas de los años 70 y 80 del siglo anterior y que, entre muchas otras cosas, promovió en los diferentes países —México incluido— el estancamiento de los salarios, la destrucción o cooptación de los movimientos sindicales, el

desmantelamiento de los sistemas de bienestar social y, más recientemente, la flexibilización laboral. Como se indicaba también en ese capítulo, los trabajadores culturales no se escapan de este entorno de precariedad, pese a los intentos por acelerar económicamente al sector cultural desde el modelo de las industrias creativas (Rowan, 2010; McRobbie, 2016).¹³⁴

La precariedad en los mercados laborales de los artistas ha sido un objeto de estudio frecuente entre los economistas culturales alrededor del mundo, pues se trata de un fenómeno que se repite —por supuesto, con sus matices— en los diferentes territorios. Por ejemplo, Benhamou (2005), señala que este mercado es de alto riesgo y que, pese a ello, registra de manera constante un número creciente de aspirantes (p. 534). Uno de los factores que explica esta paradoja es que la gente que pretende incorporarse a las profesiones artísticas lo hace cuando aún es joven, ya que éstos tienen una mayor disposición para hacerle frente a un elevado grado de incertidumbre laboral, dado que “las esperanzas de éxito y la propensión a asumir riesgos son mayores cuando se es más joven. [Además] La acumulación de experiencias es el único camino para determinar las oportunidades de éxito en las artes, por lo que en cada etapa de un proceso secuencial los artistas deciden si continúan o abandonan su carrera” (p. 535). Esto, asimismo, tiene otro efecto, que es que los artistas —en tanto fuerza laboral— son más jóvenes, en promedio, que el conjunto de otras poblaciones económicamente activas.

Por otro lado, el riesgo antes mencionado se debe precisamente a patrones laborales flexibles que se caracterizan por el multiempleo, ya sea por el carácter discontinuo de la actividad artística, o porque la reputación artística se construye precisamente “cuando mayor es el número de contratos de trabajo” (p. 531). Dicho multiempleo supone trabajos artísticos, pero no exclusivamente, dice la autora, ya que estas personas pueden realizar otro tipo de trabajos asociados o no con las artes; además, los artistas sufren una penalización de sus ingresos frente a quienes tienen empleos no artísticos (es decir, ganan menos), acceden poco a la sindicalización, adolecen de un régimen de seguridad social y pocos cobran regalías sustanciales por su trabajo —la autora explica que estas ventajas suelen tenerlas los artistas

¹³⁴ La población objetivo del Instituto Mexicano para la Juventud (IMJUVE) son los jóvenes de 12 a 29 años. Sin embargo, para el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), su categoría de “Jóvenes creadores” está dirigida a personas entre 18 y 34 años. Por su parte, en la categoría de “Jóvenes creadores” en el Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico en Jalisco (PECDA), se admite la participación de personas de entre los 18 y 35 años.

más conocidos y con mayor poder, o sea, los consagrados y que son los menos. Al respecto, los creadores están dispuestos a sacrificar los ingresos monetarios a cambio de poder trabajar más horas en su profesión (Abbing, 2005, p. 59) o, por el contrario, laboran jornadas más largas debido a que los empleos asociados indirectamente o no a su quehacer artístico son los que les permiten costear su trabajo creativo y, en general, los gastos de la vida diaria.

Otras características respecto de este mercado laboral que persisten en los diferentes países, también con base en estudios específicos recuperados por Núñez (2019), son las siguientes:¹³⁵

- Los artistas están menos cubiertos por contratos permanentes que los empleados en cualquier otro sector económico y tienen, proporcionalmente, más empleos de tiempo parcial en establecimientos pequeños.
- Los ingresos reales de los artistas no han aumentado como el resto de la fuerza de trabajo en general.
- Los creadores son muy emprendedores, están muy concentrados en las áreas urbanas, tienen más escolaridad que la fuerza de trabajo en general y, sin embargo, generalmente ganan menos que los trabajadores con niveles similares de educación, además de que las mujeres están subrepresentadas en varias ocupaciones artísticas.
- Predomina la informalidad en las relaciones laborales y, para estas personas, el trabajo represente más un placer que algo desagradable.

El único estudio publicado en México respecto de este tema confirma mucho de los rasgos aquí ya señalados a propósito del mercado laboral de los artistas (Piedras, Rojón, Vargas y Rivera, 2013). Al respecto, éste aborda la situación de los creadores jóvenes (de 18 a 35 años) activos en la Ciudad de México y algunos de los hallazgos más relevantes son los siguientes: el 70% eran hombres; sus actividades artístico-creativas estuvieron referidas, principalmente, a las artes visuales, la música, la multimedia, la industria editorial independiente y el cine; el 97% provenía de las clases media y alta; el 84% contaba con una

¹³⁵ Éste trabajo es un documento inédito escrito por el economista Francisco Núñez de la Peña —profesor-investigador del ITESO— y que, próximamente, verá la luz como libro, titulado *Sector cultura. Once miradas* (2019). Los estudios que Núñez refiere fueron realizados por Wetzels (2008) en Holanda; Throsby y Zednik (2010) en Australia; el National Endowment for the Arts (NEA) (2010) en EE.UU. y Machado, Moreira y Rabelo (2014) en Brasil.

licenciatura; el 19% mencionó que la actividad artística era su única fuente de ingreso y el 18% señaló que no recibía ingresos por dicho quehacer; el 55% eran emprendedores (con proyectos independientes propios); los trabajos complementarios a la actividad artística más mencionados fueron la docencia, la gestión y difusión cultural, la publicidad y el diseño; el 55% tenía apoyos por parte de un tutor o familiar; el 33% tenía un contrato laboral; el 45% no estaba inscrito en el Registro Federal de Contribuyentes; el 66% sabía de la existencia de becas y apoyos a la producción y sólo el 19% había recibido algún subsidio de este tipo; y, finalmente, el 59% era optimista respecto de su futuro (“creo que voy a cosechar lo que he sembrado”), mientras que el resto tiene una mirada más escéptica al respecto (Piedras *et al.*, 2013, pp. 41-97).

Ahora bien, como lo señalan Machado *et al.* (2014), el sector cultural es sumamente heterogéneo y requiere de estudios específicos por actividad. Sobre esto, en investigaciones relacionadas concretamente con las artes escénicas, se ha argumentado que la situación de sus creadores es particularmente precaria, entre otras cosas, porque estos artistas trabajan con su cuerpo y, por ello, requieren de constante capacitación y entrenamiento, además de que sus carreras suelen ser más cortas, ya sea por el desgaste físico propio de la edad o por las lesiones sufridas y sus consecuencias (sobre todo, los bailarines). El primer estudio de este tipo realizado en relación con el teatro, la ópera, la música y la danza es el de Baumol y Bowen (1966), citado en el apartado anterior. Los hallazgos particulares en ese trabajo respecto de la situación de estos artistas, incluían, entre otros, que su carrera en las artes escénicas era “precaria y riesgosa, que producía rendimientos e ingresos relativamente menores que los de profesionales de otros campos con un nivel similar de educación, entrenamiento y experiencia” y, al respecto, dice Throsby (2007), estos resultados han seguido apareciendo “muchas veces, tanto en el tiempo así como también en un importante número de países en los cuarenta años transcurridos desde que el libro de Baumol y Bowen fue publicado” (p. 3).

Los artistas, creativos y gestores culturales que participaron en el desarrollo de *Ciudades imposibles* estuvieron, durante 2017, en condiciones similares a las señaladas en las investigaciones antes citadas. Todos tenían varios empleos y colaboraban en diversos proyectos artísticos de manera simultánea, además de contar con emprendimientos propios. Se trata, sin duda, de tácticas de sobrevivencia frente a las estrategias de la racionalidad

económica imperante. Por ejemplo, en el año en que la pieza se produjo, Aristeo Mora —el director de *Ciudades imposibles*, licenciado en Arte Dramático con especialización en Dirección Escénica y maestro en Práctica Escénica y Cultura Visual, ambos estudios realizados en Madrid—, además de haber fundado y formar parte de la Compañía Opcional, trabajaba como responsable del Laboratorio de Imaginación e Inteligencia Aplicada (LIIA) en la Fundación para el Estudio de Ciencias y Artes (FECIAR) y, también, desarrollaba proyectos de gestión, producción y comunicación para el sector cultural desde una empresa llamada Patio Central que fundó y dirige junto a su socia Carolina Vázquez-Chau, actriz y formada en negocios internacionales. Desde esta empresa, Aristeo y Carolina organizaron el Encuentro de Creadores de la Muestra Estatal de Teatro (MET) de ese año, entre otros proyectos. En 2017, Aristeo también viajó a Ecuador y Cuba, así como a las ciudades de León y Aguascalientes, para impartir una versión del colaboratorio “Visualizador de ciudades” y dio clases en diversas universidades. Aquí más detalles sobre las prácticas laborales durante 2017 de otros miembros del equipo que participó en la confección de la pieza escénica:

Tabla 53.

Prácticas laborales de los artistas, creativos y gestores culturales que produjeron Ciudades imposibles

<p>-Daniela López (Guadalajara, 1982) -Responsable de la gestión y producción -Licenciada en Artes Visuales y Maestra en Gestión y Desarrollo Cultural (ambos en UDG). Productora escénica de múltiples proyectos de teatro, danza y música; organiza su trabajo desde el emprendimiento Boreal Productora Artística. Asimismo, es profesora universitaria en varios cursos. Vive sola en una casa que renta.¹³⁶</p>	<p>“Yo puedo abarcar más o menos un promedio de cuatro proyectos a la vez, siempre y cuando estén en distintas etapas de producción, porque si arrancan a la vez y tienen el estreno al mismo tiempo, es imposible. Pero, digamos, si estoy en preproducción con dos, en producción con uno y en post producción con otro, ahí lo puedo hacer. Entonces, hago un calendario en el que tengo los momentos críticos de cada uno de los proyectos y, por ejemplo, mientras estoy en toda la producción de <i>Ciudades imposibles</i>, ya arrancamos en otro proyecto, ya tuvimos estreno, ya tuvimos público y, a la vez, estoy todavía mandando correos del cierre de la temporada pasada, entregando informe, etc. Depende mucho, digamos, de cómo se dé ese trabajo en paralelo. También depende de si estoy en temporada, por ejemplo: en <i>Ciudades imposibles</i> yo creo que me aventé como cuatro semanas sin un día de descanso, porque había que trabajar toda la semana en varias cosas y luego los fines de semana teníamos funciones hasta el domingo, ahí no hubo descanso... pero bueno, ahorita, por ejemplo, no tengo obra en temporada ni nada y ya no tengo alumnos, así que [...] digamos que le dedico cuatro o cinco horas diarias y me puedo tomar un día de descanso. Las jornadas de trabajo también pueden ser largas, por ejemplo, en la Muestra Estatal de Teatro o en el Encuentro Nacional de Arte Escénico Contemporáneo son diez días de jornadas de once horas. Entonces yo sé que una semana antes no puedo estar haciendo nada,</p>
---	--

¹³⁶ A inicios de 2019, Daniela López fue nombrada coordinadora de Teatro de la Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco (SCJ), en sustitución de Gabriela Escatell.

tengo que descansar, cuidarme, ir al súper para tener en mi casa las cosas que necesito, preparar la comida que me voy a llevar para poder estar comiendo en los teatros ya que no hay mucha oportunidad de salir, y también una semana después, para la recuperación” (p. 8). Daniela es además profesora de asignatura a nivel universitario: “en [la Licenciatura de] Historia del Arte [de la UDG] doy tres clases: ‘Teoría de la percepción’, ‘Historia del arte latinoamericano moderno y contemporáneo’ y ‘Crítica de arte’ y en [la Licenciatura en] Gestión Cultural [del Sistema de Universidad Virtual de la UDG], doy ‘Análisis de la gestión cultural’ y ‘Proyecto IV’, que son las [materias] de tesis.

Yo creo que para personas como yo —que sé que hay muchas—, lo que funciona es tener muchas fuentes de ingreso diferentes de manera que, si se termina una, llega otra, y siempre hay una renovación de eso. Entonces, si por alguna razón alguna de mis chambas se me acaba, no pasa nada porque tengo otras. A mí eso la verdad me gusta más que la idea de pensar que soy una empleada que tiene un trabajo fijo, con un salario estable. Es una estabilidad inestable también. Por ejemplo, algo que me duele mucho es tenerle que decir a las personas que me entregaron semanas de su vida y que trabajaron súper bien, que no les puedo pagar aún porque no ha salido el dinero. Lo que últimamente he hecho es tengo ya una empresa [Boreal Productora Artística], donde tengo un fondo que proviene de mis propios ahorros, y eso me ayuda a resolver las cuestiones inmediatas o las cuestiones que no pueden esperar, si alguien de mi equipo me dice: ‘yo no puedo esperarme, me urge la lana’, yo le pago y después espero (pp. 10-11).

[...] yo ofrezco servicios empresariales [desde Boreal Productora Artística], ésa es la manera en que lo tengo ahora, porque para la empresa necesito el acta constitutiva notariada, etc., pero ya estoy haciendo eso. El problema que tuve ahora es que invertí todo el dinero [que tenía] en *Ciudades imposibles* y no he podido hacerlo. Lo que sí ya está es el registrado de marca: el nombre y el logotipo están registrados. La verdad es que Boreal vino de una idea del año pasado, de alguien que me dijo: ‘tú trabajas con mucha gente y finalmente pareciera que todos los esfuerzos que haces y todo lo que pones extra es para los otros, sería bueno que pensaras cómo puedes invertir en algo para ti’. Cuando me dijo eso me cayó el veinte de que tiene sentido, yo necesito algo en lo que pueda depositar muchas de las cosas que estoy haciendo para que en un futuro tengan un beneficio también para mí. Entonces pensé en eso. Si es una empresa, si comienzo a hacer currículum con la empresa, puedo también llegar a otro tipo de negociaciones, hay también un sentido de formalidad en el trabajo que es importante. Además, se entiende de otra manera, no es lo mismo a que me conozcan de nombre, a que si alguien se mete a internet y ve la empresa y ve lo que ha hecho” (D. López, 2017, p. 13).

-Alejandro Mendicuti
(Puerto de Santa María, España,
1989)

-Responsable del *performance*
-Licenciado en Arte Dramático,
con especialización en
Interpretación Textual
(Madrid). Inició antes la
Licenciatura en Comunicación
Audiovisual (en Sevilla), pero
no la terminó.

“Estoy dando clases en el INART [Instituto de Arte Dramático]. Ahí doy ‘Espacio escénico’. Y sigo trabajando en la cafetería del Foro Periplo. [...] creo que, como mucho, he estado en tres cosas distintas al mismo tiempo [en términos de proyectos artísticos]. No he contabilizado nunca las horas de trabajo al día, porque realmente es tan irregular que, de pronto tengo [...] muchísimo tiempo libre, y en otro momento, me muevo entre una cosa y la otra [...] [y] se acaba volviendo un horario muy loco” (pp. 14-15). Comenzó a trabajar, por medio de Natalia Martínez, como director de *casting* y *coach* de actores en obras teatrales y cinematográficas: “[Natalia] empezó a pedirme ayuda en algún momento para preparar algunos *castings* [...]. Ella tenía

Colabora en proyectos teatrales y audiovisuales como actor, *performer*, director artístico y de *casting*, así como *coach* de actores. Es miembro fundador de la Compañía Opcional, encabeza el colectivo escénico Arrogante Albino y es socio de Natalia Martínez en el emprendimiento Antípoda, una agencia de *casting* para actores. También es profesor universitario y trabaja en la cafetería del Foro Periplo. Renta una casa junto a unos amigos.

-Natalia Martínez (Guadalajara, 1990)
-Responsable de la realización audiovisual
-Licenciada en Artes Audiovisuales (UDG).
Es artista y realizadora audiovisual, además de contar con experiencia en dirección de arte para películas. También ha realizado trabajos como *performer*. Forma parte del colectivo escénico Arrogante Albino, así como del colectivo audiovisual Tardígrada. Fundó su propio emprendimiento llamado Antípoda Casting junto con otros tres socios —entre ellos, Alejandro Mendicuti. Vive con su mamá y su hermano.

una agencia de actores desde hace tiempo [...] [y] me invitó a participar de su empresa, [...] somos socios. [...] Se llama Antípoda Casting. [...] Yo ya llevo, por lo menos, medio año, pero la empresa llevaba más tiempo” (p. 15). Respecto de Arrogante Albino, cuenta que el colectivo inició como un taller de actuación que impartía en la Casa Inverso: “cuando empecé con el taller los alumnos me pagaban y, de eso, había un porcentaje que se iba para Casa Inverso, para sostener el lugar. Lo que sucedió es que llegó un punto en el que ya eso no era un taller, sino que estábamos haciendo un proyecto juntos, y a mí se me hizo absurdo estar cobrando [...]. Ahora pagamos la renta del espacio entre todos a Casa Inverso” (p. 24). Para sus proyectos, los integrantes de Arrogante Albino han buscado varias fuentes de financiamiento: “para la obra *Compartíamos el planeta con los mamuts*, metimos para una beca de producción en La Vaquita, que es privada y del D.F., y no salió. Luego metimos este proyecto de Arrogante Albino al PECDA, pensándolo como un espacio de investigación y desarrollo de proyectos. Tampoco salió, pero igualmente vamos a seguir adelante. (A. Mendicuti, 27 de julio de 2017, p. 25)

Natalia establece la diferencia entre lo que hace “por pasión” y lo que hace “por oficio”, que equivale al “trabajo, es lo que haces para vivir, para ganar dinero” (p. 3). En total, dice “es difícil saber cuántas horas trabajo al día, porque trabajo por proyecto. Entonces, si tengo un proyecto, puedo dedicarle al día, no sé, bastante, hasta que termine lo que tengo que hacer. Luego a veces pasa que no tengo uno, sino tres al mismo tiempo. En otras, como ahorita, no tengo nada, mi única chamba [desde Antípoda] es hacer que le paguen a una de las actrices que hizo un comercial hace un mes y medio, entonces estoy chingue y chingue todos los días a la productora, preguntándole dónde está el varo. [...] lo otro es que ahorita estoy editando el registro del video que hicimos para un *performance* de Arrogante Albino, el de *Hubo dos momentos con fugas de conciencia mientras cruzábamos el río*. No puedo decir si hay o no patrones, porque sólo llevo dos años haciendo todo esto, pero lo que sí pasa es que se juntan las cosas siempre, o de repente en un mes no hay nada y al siguiente mes hay ocho cosas. [...] Por ejemplo, ahora que fuimos a la Muestra Nacional de Teatro [para llevar *Ciudades imposibles*] ¡fue una locura!, porque tuvimos dos cortometrajes al mismo tiempo [desde Antípoda] y luego fue la Muestra” (p. 8).

“[...] a todo mundo que conozco le doy mi tarjeta porque necesito dinero. Antípoda me está dando la mayoría del varo, porque como *freelance* de arte casi no estoy teniendo ahorita chamba. Pero, no sé, como que también te estigmatizan en el gremio [audiovisual], como que dicen: ‘ya está haciendo otra cosa’. [...] Así que tengo que decirles: ‘te recuerdo que también hago arte [para películas] y que también asisto dirección, o lo que quieras, pero necesito trabajar’. [...] Yo ahorita no me he podido salir de mi casa y, la neta, me gustaría ya vivir sola. Todavía no lo he logrado, pero yo aquí pago el internet, la luz, le ayudo a mi mamá cuando puedo o compro cosas para la casa o, por lo menos, no le pido nunca dinero. Yo me pago todas mis cosas y, si me tengo que ir de viaje, me voy. O sea, lo que yo necesito lo pago y, aparte, apoyo en mi casa. Pero todavía no me puedo salir, pero estoy reusándome a ser una ‘Godínez’ porque quiero que mi empresa sea lo suficientemente fuerte para que me dé el varo que necesito” (pp. 11-12). En Antípoda, explica, son cuatro socios: Alejandro Mendicuti, Jesús Estrada, Ruth Ramos —los tres actores— y ella. No cuentan con

<p>-Miguel Mesa (Zapopan, 1976) -Responsable del montaje audiovisual (en vivo) -Es Ingeniero en Sistemas Computacionales (ITESO) y tiene una especialidad en Composición Electroacústica (CMMAS). Es artista multimedia y sonoro. Colabora como invitado en proyectos teatrales, dancísticos y musicales, aunque también desarrolla piezas propias que se han presentado en varios espacios expositivos. Desde su emprendimiento llamado Blanco RM, asiste los montajes de exposiciones artísticas que tienen necesidades tecnológicas y multimedia; sus clientes son artistas visuales y museos, predominantemente. Combina su quehacer creativo con la programación de sistemas computacionales para empresas de diversos rubros. Vive solo en un departamento que renta.</p>	<p>un modelo de negocio, la empresa no está constituida legalmente y tampoco se ha registrado la marca. La cartera de actores de teatro, cine y publicidad que manejan es de alrededor de 40 personas. Las ganancias están, sobre todo, en los <i>castings</i> para producciones comerciales (70 por ciento) versus las producciones de arte (cortos y largometrajes, puestas en escena) (30 por ciento), aproximadamente. “La carga de Antípoda también depende del trabajo, por ejemplo, cuando trabajas en comerciales, la neta la chamba no es tan cabrona porque mandas perfiles, te dicen que sí y ya está, cobras y listo. Pero en cine, que es a lo que más nos gustaría dedicarnos, sí hay un trabajo más creativo. Sí le dedicas mucho más tiempo porque buscas que los actores sean los adecuados, luego los ensayos y el trabajo en <i>set</i> ya con los actores. O sea, sí es una cosa más dedicada. Y, además, hacemos la coordinación del <i>casting</i> [...]” (p. 9). “[En Antípoda] estamos muy chiquitos y hay que hacer un modelo de negocio, porque yo ahorita no tengo ni la menor idea, porque en cine no me enseñaron nunca la parte del negocio. Entonces estoy ahí tanteándole [...]”. (N. Martínez, 28 de diciembre de 2017, p. 11)</p> <p>“Trabajo, no sé, ¿dieciocho horas?... no sé, es muchísimo tiempo. Entre lo que hago de programaciones [o sea, programas computacionales] y lo que me interesa y lo que leo y hago experimentos, no sé. Por ejemplo, últimamente he estado haciendo cosas de paisaje sonoro. [...] Me voy a dormir y dejo la computadora generando experimentos, entonces me despierto y veo cómo quedaron, a ver si funcionan o no. En realidad, hasta dormido dejo trabajando cosas” (p. 23). “He estado experimentado varias estrategias [para sostenerme]. Al principio que arranqué [luego de renunciar al trabajo fijo como programador], <i>freelanceaba</i> proyectos de desarrollo web, pero no páginas web, sino sistemas administrativos que funcionan en línea, y entonces esos los podía ir trabajando en paralelo [al trabajo artístico]. En aquel entonces, la remuneración era mejor, entonces podía agarrar un proyecto [de sistemas] y con eso librarla perfectamente y hacer todos los proyectos que se me antojaban del otro lado [en las artes]. Luego llegó un punto en el que casi, casi quería hacer sólo cosas artísticas y con lo que ganara ahí estaba bien. Pero también hubo una temporada que fue complicado librarla solo con lo que estaba ganando de las artes y un amigo mío [...] me dijo: ‘¿y por qué dejaste el mundo de las computadoras? Si eras bueno ahí, ¿por qué lo dejaste?’. [...] le hice caso y regresé, [...] y me di cuenta que podía llevar a la par proyectos de una y otra cosa, y siempre tenía un colchoncito gracias a eso. Además, llegó un momento en el que ya no quería estar en proyectos que me parecían problemáticos estética y conceptualmente hablando. Dejé esos proyectos escénicos y pensé: ‘la libro con lo que estoy ganando por este lado [programación] y, a la par, hago mis piezas’, porque también con mis piezas empezaron a funcionar las cosas, de repente tenía comisiones para hacer piezas o exposiciones en museos, así que por ahí me llegaba ingreso. Lo que no he hecho y, creo que ha sido un error, es conseguir una galería para que se venda mi obra. [...] Por otro lado, últimamente, el mundo de los sistemas se empezó a complicar mucho, está muy mal pagado, hay mucha gente haciéndolo. El trabajo de programación está ya está súper malbaratado y es mal apreciado. El año pasado empecé a tener problemas en ese sentido. Ya ni me interesaba tanto y si está mal pagado... es como si hubiera una especie de desprofesionalización en ese entorno, [...] quieren pagarte lo mismo de hace diez u ocho años. No tiene sentido. Ahí hay dos</p>
---	---

opciones si eres ingeniero: o te metes a una empresa grande —a IBM, a Microsoft, a Intel, a una transnacional— o a *freelancear*. Y luego con la aparición del mundo de las apps, también hay un *boom* gigantesco” (pp. 18-20).

Además, dice, “tengo algo [un emprendimiento], y desde un principio quería [hacerlo], pero era muy difícil. Hice una empresita que se llama Motus con una socia, y queríamos que fuera un estudio de producción de arte con nuevos medios. Fue casi recién que me independicé, estamos hablando del 2004, por ahí. Era incomprensible lo que quería ofrecer mi estudio, aunque el año pasado retomé la idea porque vi que el mercado ya había entendido eso y, en cuanto arrancó, tuvimos chamba. El estudio de diseño, producción y restauración de arte con medios nuevos ya está funcionando desde mediados del año pasado [2016]. [...] mi socia anterior se quedó con Motus, pero Motus ya no se enfocó a nada de esto. Más bien, [ahora me asocié] con un amigo al que le gusta mucho el arte, pero que estudió electrónica en el ITESO [...]. A él ya tenía rato que le pedía apoyo para [resolver] ciertas piezas [artísticas] muy complicadas y un día lo invité: “vamos haciendo la empresita” y nos asociamos también con otra chica que es restauradora. [El estudio] se llama Blanco RM. Yo tenía como diez años que al MAZ [Museo de Arte de Zapopan] le resolvía cuestiones técnicas, sobre todo audiovisuales, entonces dije: “mejor que ya busquen a Blanco, que no me busquen a mí, sino que ya se profesionalice también esto. [...] [La empresa] todavía no está constituida legalmente, queríamos ver si funcionaba, y es que todavía no hemos querido invertirle mucho, porque mi socio tiene mucha experiencia en armar empresas y dado que se caen y no se caen [o sea, que son inestables], dijimos: ‘no, vamos arrancando así, poco a poquito, y que vaya agarrando clientela’ y ahí vamos. Nuestros clientes son artistas locales. Por ejemplo, le resolvimos técnicamente una pieza a una artista becada por el FONCA. Ahora estamos resolviendo unas piezas que se van a exponer en Suiza de otra artista. También seguimos colaborando con el MAZ [...]” (pp. 21-22). Finalmente, comenta que “siempre he pensado que la idea de lanzarse como artista es un emprendimiento, y es un emprendimiento celoso porque ‘tu marca’, por así decirlo, es tu nombre, y si quemas tu nombre no es que puedas cambiarte de razón social. Es muy exigente ese emprendimiento, es quizá el más exigente, nomás tienes un cartucho”. (M. Mesa, 18 de julio de 2017, p. 22)

-Kenji Kishi
(Guadalajara, 1986)
-Responsable del diseño
de las piezas y el
espacio sonoros
-Es Profesional Medio en
Música y Licenciado en
Comunicación Pública (ambas
UDG). Es artista sonoro.
Colabora como invitado en
proyectos teatrales, dancísticos
y cinematográficos —
particularmente con su
hermano, Samuel Kishi,
cineasta y productor
audiovisual. Se especializó

“De planta, yo creo que sí estoy trabajando entre seis y siete horas. A veces sí se vuelve una locura y me ha tocado tener que estar trabajando diez horas o más. Y obviamente, muchas veces estoy trabajando los domingos u otros días de fin de semana. Es padre, pero también raro, por la convivencia con las familias. [...] Es muy variable y esa variabilidad aplica en todo. En lo económico, evidentemente” (pp. 23-24). Al respecto, señala, “acabo de cumplir un año viviendo exclusivamente del trabajo de la música, porque antes trabajé como dos años para el despacho del gobernador en la Coordinación de Comunicación Social del Gobierno del Estado de Jalisco [...]. Cambalacheaba las ganancias, pues eso me mantenía en cierta forma, aunque no significaba que no cobrara acá [en la música], sino que más bien me permitía variar las cosas y me servía para no presionarme tanto a agarrar muchos proyectos, o agarrar proyectos que no quisiera. Durante los dos años que estuve decía: ‘no puedo hacer esto, pero sí puedo hacer esto [otro]’, ‘me gustaría, pero no, mejor me dedico a lo de

como compositor e intérprete en el contrabajo y esto le ha permitido colaborar, desde sus inicios, en dos agrupaciones musicales: el Proyecto Caos (ensamble de música contemporánea) y el Ensamble Supercluster (quinteto de cuerdas). Junto con su pareja, la violinista y gestora cultural, Janine Jop, lanzó la plataforma de gestión, crítica e investigación musical que se llama Treinta-Treinta (antes Ciclo de Música de Cámara Joven). También da clases y, durante varios años, colaboró como comunicador en diversas instituciones y medios. Vive con su pareja en un departamento prestado que se ubica en la misma finca que antes albergó a La Casa Suspendida, un centro cultural que cerró sus puertas en 2014; ahí también se localiza su estudio de grabación.

comunicación'. También me gustaba lo que hacía [en comunicación] y ya desde entonces me pagaban por hacer esto [música], pero sí me quitaba una presión para ser independiente económicamente. Antes de eso era variable, sacaba por aquí de la música, de repente... fui mesero mucho tiempo. Y ahorita es el año en el que he me dedicado exclusivamente a vivir de la música, con sus cosas anexas, como las clases, que yo lo considero que es parte de esto [de la música también]. Doy clases en el INART, en la materia 'Diseño del espacio sonoro para la escena'. Desde hace un año y medio estoy ahí, son tres horas y media a la semana. Y aparte doy clases en una academia que se llama Music. Es [una clase] de composición. Tengo un alumno. De repente de ahí me hablan para dar clases: un tiempo di solfeo, armonía, cosas así. Es una hora y media a la semana. Estoy también con un proyecto de cultura de paz, a nivel nacional, con las asociaciones que están implementando programas que van a las comunidades, a los polígonos que tienen problemas de violencia o de pobreza, polígonos marginados. Estoy trabajando en la edición y producción de un disco que hicieron con las niñas y niños en primarias y secundarias. Básicamente fue ir a grabarlos, y ahorita me estoy dedicando a la edición y producción de ese material. El proyecto lo pidió el Instituto Jalisciense de las Mujeres a 'En México, nos mueve la paz' [el Programa Nacional para la Prevención Social de la Violencia y la Delincuencia']" (pp. 20-21).

Por otro lado, Kenji participa en el Proyecto Caos junto a otros nueve músicos, así como en el Ensamble Supercluster, que es un quinteto de cuerdas. Respecto del primero, éste señala que "el Proyecto Caos no tiene una figura legal. Alguna vez se quiso formar y se llevó el trámite, inclusive se comenzó con él y se hizo un fondo para una A.C., pero nunca se pudo. Al final, ha sido mejor por cuestiones de gestión y pago, y los que tenemos posibilidad de facturar, facturamos. Mejor se quedó ahí. Y también porque es un ensamble al que sí se le apuesta, pero a la vez no. Entonces eso hace que no valga la pena llevarnos el trámite, gastar quince mil o veinte mil pesos para hacerlo más formal" (p. 15). "Al Proyecto Caos lo contrata el gobierno en muchas situaciones, en otras nosotros gestionamos los conciertos o, hay también academias de música o grupos de música en específico a los que les interesa llevarnos a sus espacios. A la Universidad de Querétaro les interesó llevarnos. En Santiago de Chile nos llevó una organización internacional que se llama Germinaciones, que es por la que también vamos a Perú (este año). [...] En Perú nos invita el Conservatorio de Perú, en Lima, y nosotros hicimos la gestión de los boletos de avión y ellos nos ponen el hospedaje y alimento. Pedimos los boletos a Proyecta [de Secretaría de Cultura Jalisco]. Dijimos: "tenemos esta invitación" y ahora que hay esa figura de Proyecta [Traslados], es más fácil. Antes, en el caso de Chile, fue con Ibermúsicas, que es una organización internacional que tiene un recurso de movilidad. A ellos también les llevas la invitación y les dices: "necesitamos nueve boletos" y te los pagan. Pero nosotros los gestionamos, hemos intentado trabajar con gestores, pero no se ha podido. [...] Alguna vez iba entrar una gestora, pero tampoco tenía mucha idea de qué se trataba este mundo de la música de cámara contemporánea ni de sus necesidades. Tenía en mente la figura comercial del *manager*, creía que era lo mismo que mover una banda de rock y no, porque la música de cámara contemporánea no está dentro de una figura del mercado o, en México, difícilmente va a entrar en una figura de mercado" (p. 16). Por otro lado, el Ensamble Supercluster es un proyecto más joven: "llevamos un año y medio. De hecho, es al que ahorita le damos más

-Luis Montoya (Aguascalientes, 1987)
 -Responsable de la construcción de escenografía y montaje de exposición
 -Licenciado en Diseño Industrial (UDG).
 Es diseñador industrial, escenógrafo y museógrafo. También dirige y realiza arte para películas y, desde 2011, tiene una productora cinematográfica llamada Alto Toga junto con un cineasta argentino. A la fecha, desde este emprendimiento han realizado varios cortometrajes y un largometraje. Vive solo en un departamento que renta.

prioridad en cuanto a la gestión, lo movemos Janine Jop —su pareja— y yo, aunque también los otros integrantes participan en la organización de conciertos. Es con el que estuvimos en [el Festival] Sucede Guadalajara [organizado por Secretaría de Cultura] y ahorita, de hecho, estamos en una pieza que grabamos para el [Laboratorio] Sensorial. Es nuestra prioridad y éste sí tiene una carpeta para bajar recursos”. (K. Kishi, 25 de julio de 2017, p. 22)

“[...] mis gastos básicos como casa, servicios y algo de comida los obtengo de alquilar habitaciones en el departamento en el que vivo por medio de Airbnb y esto me da la posibilidad de trabajar y tener varios proyectos a la vez, sin comprometer un horario estricto de trabajo. [...] por lo general, los proyectos son con poca anticipación, así que cuando hay trabajo, es de todo el día. [...] Hay días tranquilos [también] de dos, tres horas y días de ocho o 12 horas o más. Actualmente estoy con uno o dos proyectos de escenografía al mes, más algunas cosas de interiores y muebles, y va generándose más carpeta y, con ello, más proyectos” (p. 30). Sobre Alto Toga, su productora, señala: “mi amigo [y socio] siempre se ha peleado con esta cuestión de las élites, porque le interesa hacer cosas para el público amplio, bien hechas y todo, pero que lleguen a la gente, que no sean cosas en que las personas deban sentirse estudiadas. Por eso siempre estuvo peleado con el cine de arte y aunque él tampoco quería la parte comercial, le interesa algo intermedio. Argentina tiene mucha producción audiovisual y mucho consumo nacional. Entonces hay mucho teatro, hay mucho cine, y los argentinos lo consumen, por esa cuestión nacionalista” (pp. 19-20). Cuando Luis se fue a estudiar diseño a Argentina —sólo estuvo un semestre— conoció al que sería su socio en esta productora, quien lo alcanzó en Guadalajara luego de abandonar sus estudios en cine en aquel país: “ambos siempre tuvimos inquietudes [en torno al cine] [...]. Aparte veíamos que ya estaba circulando mucho material en YouTube, era el 2011. [...] Él había recibido una herencia, entonces se vino con dinero y México era mucho más barato [que Europa, que es en donde su amigo había estado antes, luego de salir de Argentina], así que nos compramos una cámara de foto e hicimos unos videos. Yo tenía un compañero que estudiaba cine aquí en el DIS [Departamento de Imagen y Sonido de la Universidad de Guadalajara], entonces me relacioné con él y nos llevamos bien. Ya estando aquí mi amigo, decidimos hacer entre los tres unos pequeños *sketches* sobre la Ley SOPA [Stop Online Piracy Act] que justo en ese tiempo estaba discutiéndose” (p. 16). Aunque su amigo volvió a Argentina, han continuado produciendo otras piezas audiovisuales (*Suerte de golpe* [2012], una serie web que se distribuyó por You Tube; *Dos caras* [2013], un cortometraje que se exhibió en varios festivales; y, el largometraje *Invisible*, producida entre 2016 y 2017 y que aún no se estrena), lo que le ha implicado a Luis viajar de manera constante a aquel país. La mayor parte de estas producciones se han financiado con el recurso que su amigo recibió de la herencia. Finalmente, entre 2013 y 2014 buscó iniciar su marca de muebles y accesorios llamada Trique, “la empecé a mover por internet. La gente me preguntaba mucho, pero de repente se vendía una mesa y de repente no”, por lo que ya no le dio continuidad al proyecto. (L. Montoya, 25 de julio de 2017, p. 23)

<p>-Natasha Barhedia (Guadalajara, 1992) -Responsable del <i>performance</i> -Tiene un diplomado en actuación y una especialización en inglés para arte y medios (en Londres); inició las licenciaturas en Gestión Cultural (UDG) y Artes (SCJ), pero no las concluyó. Es <i>performer</i> y participa en varios proyectos escénicos: uno propio —precisamente desde la plataforma Future Husband— o como invitada —por ejemplo, por la Compañía Opcional. Además, tiene una tienda de diseño contemporáneo en Tapalpa que atiende junto con su pareja los fines de semana. Al momento de la entrevista compartía la renta de una casa junto Aristeo Mora y sus respectivas parejas, también dedicados a profesiones liberales.¹³⁷</p>	<p>“[...] es muy chistoso y muy triste al mismo tiempo ver cuánto tiempo se le invierte a la preproducción, producción y la gestión de los proyectos, comparado con el tiempo dedicado a la investigación artística. A mí me parecería que el 80% es a lo primero y el 20% es realmente a la investigación artística. Luego es muy curioso porque sientes que no dejas de trabajar, no es como que vayas a una oficina y ya se acaba el día y puedas luego ir al cine o a cenar, sino que tienes que atrasar la cena porque hay que meter esto a una convocatoria o el fin de semana no es fin de semana, porque tienes que terminar tal cosa para el lunes, o tienes que dar una entrevista porque es publicidad para el proyecto. Entonces yo veo que nos autoexplotamos. Muchos artistas que producen su trabajo lo hacen mientras ven una película, porque al mismo tiempo están contestando correos, viendo convocatorias, escribiendo proyectos. No sé cuántas horas serán, pero son muchas [...]. [En mi caso] la tienda [de diseño mexicano contemporáneo] me ha dado, no estabilidad [económica] total, pero sí un colchón de ‘aguanto esta semana’. Eso también es inversión, porque estamos [ella y su pareja] viernes, sábado y domingo en la tienda y generalmente abrimos a las 10 de la mañana y a veces cerramos hasta las 10 de la noche y estamos ahí todo el tiempo. Ahora, trabajar los fines de semana me ha liberado los días entre semana, y es que en este momento ya está por terminarse la beca de Jóvenes Creadores que incluyó todo un año de mensualidades, y eso me dio muchísima libertad, no sólo para que el proyecto del Fonca se realizara [titulado <i>Posturas</i>], sino para producir todos los proyectos que tienen que ver con Future Husband... De ahí me agarré todo este año, pero ahorita realmente estoy un poco preocupada porque ya se acaba la beca. Así que tengo que invertir más tiempo en la tienda, al menos, ya que empiece a correr más por sí misma, para entonces sí poder dividir mi tiempo entre la tienda y la producción artística”. (N. Barhedia, 18 de julio de 2017, pp. 15-16)</p>
---	--

A partir de estas narrativas —ricas en detalles sobre las complejas trayectorias profesionales de estos agentes—, se deduce la obvia dificultad de atender con la misma energía todos los compromisos en los que estos artistas, creativos y gestores culturales se involucran, particularmente en periodos de mucha actividad (tal y como se constató en varios momentos de la observación participante durante la producción y puesta en marcha de *Ciudades imposibles*). Para estos actores sociales, las consecuencias no buscadas de las prácticas laborales antes descritas —muchas veces, frenéticas, azarosas e insolventes—, pueden ser principalmente de dos tipos: por un lado, el propio impacto negativo que esto tiene en los proyectos artísticos en los que se involucran —por ejemplo, en las características de los procesos de producción y reconocimiento—;¹³⁸ y, por otro, la autoexplotación en los

¹³⁷ A inicios de 2019, Natasha Barhedia fue nombrada coordinadora de Danza de la SCJ, en lugar de Sandra Soto.

¹³⁸ En el caso de *Ciudades imposibles*, esta complicada agenda de trabajo de quienes la produjeron hizo imposible considerar la opción de tener una temporada más amplia, lo que sin duda hubiera permitido que la pieza tuviera un mayor impacto social, no sólo en términos del número de espectadores “atendidos”, sino de la

términos antes planteados por Lorey (2006), y que además puede llevar al desgaste emocional y físico, así como de las relaciones que sustentan a estas tácticas de supervivencia (no sólo profesionales, sino sentimentales). La siguiente narrativa expresa la densidad de estas dificultades, vinculadas además con la impronta del compromiso estético-político de quienes desarrollan trabajos artísticos como éstos (escena expandida):

[...] lo que yo veo en el crecimiento de muchas organizaciones sociales es que se está disolviendo un tipo de posibilidad, un tipo de potencia, que es la que más me interesa a mí [como artista]. Un poco basado en el trabajo de Suely Rolnik sobre micropolítica, pero también pensado desde los ejercicios estéticos que a mí me han interesado — como el minimalismo o la exploración del teatro documental—, y también por el tipo de trabajos que a mí me ha tocado con más fuerza, como [el documental] de los *Beautiful Losers* [2008], tengo esta obsesión por la historia más pequeña y mínima, (p. 20). Mi estrategia no ha sido la de amplificar lo que yo he aprendido hacer con otras personas, si no de colocarlo de forma pequeña en diferentes sitios, como una hormiga [...]. Esa es la estrategia que a mí me interesa, de contaminación y de trabajo con otras organizaciones, primero, porque yo me siento más libre y feliz haciéndolo, y segundo, porque es la manera más interesante [...] porque esa contaminación es muy efectiva (p. 21). [Pero] yo noto [también] nuestra incapacidad de dar un golpe más certero [desde ahí] frente a una situación tan abrumadora como la que vivimos y, por lo tanto, hay una dispersión muy fuerte [de los esfuerzos]. Noto también que ésta [incapacidad] genera indeterminaciones que a veces son complicadas de habitar [...] (p. 25). [Por eso] una reflexión que constantemente tengo que ver con los límites y los efectos de lo que yo estoy intentando hacer [...]. [Y en relación con los imaginarios románticos que giran alrededor de la vida de los artistas] pienso que esas aspiraciones o esos idearios sí está instalados en mi cuerpo [...]. Pero, cuando trabajo desde este lugar, esos imaginarios no se completan, porque lo que hago es más pequeño [...]. Entonces, una cosa que siento es que con mucha facilidad yo podría desaparecer. Esto, a nivel personal, me ha generado muchas cosas al mismo tiempo y eso me preocupa, sobre todo, a nivel de salud. Entonces, es algo que tengo que pensar pronto, porque sí puede ser un problema a largo plazo [...] el miedo a desaparecer con mucha facilidad [...]. Por lo tanto, hay una ansiedad y una serie de efectos físicos en el cuerpo [...]. Suelo deprimirme mucho cuando pienso en que, en diez años, voy a seguir haciendo muchas cosas pequeñas, pero de las que nadie se va a dar cuenta, probablemente ni se pueda llegar a legitimar lo que estamos pensando [desde la Compañía Opcional]. No está mal porque, en realidad, sería lo más lógico en consonancia con lo que yo pienso, pero no puedo evitar que me cause frustración. Entonces eso, por un lado y, por otro, [está también] la dificultad de pensar que el crecimiento de la Opcional no va a ser como el de una compañía como Teatro Línea

conversación que hubiera podido generarse desde esta propuesta artística. Asimismo, de haber contado con mayor calma y tiempo para prepararla, los miembros del proyecto habrían tenido mejores condiciones para llevar a cabo una factura más pausada y detallada.

de Sombra, por ejemplo, o que mi crecimiento profesional no va a ser como el de un Héctor Bourges. Pienso que va a ser muy difícil que eso pase porque no estoy acumulando cosas “hacia lo grande” y ese es otro efecto que tiene que ver más con el mercado y es que, como empresa, la Compañía Opcional no va a crecer mucho más, no pienso que podamos llegar a crecer muchísimo. Así que podemos llegar a hacer exploraciones, como de una coproducción con un teatro en Alemania, pero dudo mucho que nos convirtamos en una compañía como Teatro Línea de Sombra, o una compañía muy grande como Mapa Teatro, con un espacio coproducido por un montón de instituciones europeas, por ejemplo, creo que es muy difícil que eso pase, es complicado. Porque finalmente ese es otro problema, el que tiene que ver con lo financiero y que, además, a nivel personal está relacionado con cómo me sostengo, y como tú has visto, todos trabajamos en un montón de cosas al mismo tiempo. Otra vez lo mismo: es el mismo efecto que el de la desaparición, pero en el ámbito de lo económico, pues ahí estoy con una empresa, trabajando en la fundación, haciendo teatro y viendo a ver si me pagan, dando talleres en otros lados y todo eso es demasiado trabajo... mucho, mucho trabajo. (A. Mora, 19 de julio de 2017, pp. 26-28)

Esto que señala el director artístico de *Ciudades imposibles* se relaciona con los efectos del ambiente desregularizado que describió McRobbie (2016) al estudiar las condiciones de vida de los jóvenes creativos europeos insertos en el sector cultural. En concreto, éste consiste en “procesos de individualización” que, con base en Giddens, sugieren que “la gente cada vez más debe convertirse en su propia micro-estructura, deben hacer el trabajo de las estructuras [sociales] por sí mismos, lo que supone prácticas intensas de monitoreo-de-sí-mismos o de ‘reflexividad’” propias de la modernidad tardía (p. 18, *trad. propia*). Las narrativas sobre las trayectorias de vida y formativas de varios de estos artistas, creativos y gestores culturales ofrecen también pistas respecto de estos procesos de individualización, en concreto, respecto de lo que enfrentan socialmente en un contexto como el tapatío al momento de asumir su vocación, sobrellevar su decisión y construir un lugar desde donde resistir:

Tabla 54.

Detalles sobre las trayectorias de vida de artistas, creativos y gestores culturales que produjeron Ciudades imposibles

<p>Martha Reyes (Guadalajara, 1989)</p> <p>Responsable del <i>performance</i></p> <p>Licenciada en Artes Escénicas para la Expresión Teatral (UDG). Actriz de teatro y cine, editora de contenidos audiovisuales en Cebolla Films y profesora de asignatura de actuación para cine y animación. Vive con varios artistas en un departamento que rentan en conjunto.</p>	<p>Yo no la disfruté [la experiencia universitaria]. [...] Esperaba más de la escuela, mucho más. [...] Cuando entré [a la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Teatral de la UDG] [...] me encontré con algunos maestros que tenían un rato estancados o que ya no estaban activos, parecían incluso deprimidos con la carrera y con la vida. Traían esta carga negativa de que no se sentían a gusto y la contagiaban a los alumnos, porque además uno como alumno viene completamente al revés, con ganas, con el “claro que se puede”, con ideas revolucionarias. Entonces, enfrentarte con eso es muy duro. Entre eso y la presión en mi casa... es que a mí nunca me apoyaron con la decisión de estudiar teatro. Mi familia me dijo: “si quieres eso, arréglatelas tú sola, para que veas que no se puede”. Y yo soy muy terca (se ríe), entonces ahí voy, pero la presión de mis papás, la apatía de los maestros, sumada también a la apatía de mis compañeros, sí me fue afectando mucho (pp. 2-3). Mi papá me decía: “¿es que de qué vas a vivir?, ¿no es una carrera de verdad!” [...]. Llegué a trabajar vendiendo casas, a meserear, de todo lo que se pudiera. No eran trabajos fijos, pero me ayudaban a sacar mil pesos y con esos mil pesos vivía un mes. [...] [Y es que, aunque] vivía con mis papás, no podía agarrar comida, no me daban para el camión, no me daban para la escuela. Sólo no pagaba renta ni servicios, pero nada más (pp. 6-7). [También veían mal los de mi escuela que me juntara con los de cine o que colaborara en proyectos con ellos] me decían: “¡aquí se ha hace teatro y el teatro es lo chido, el cine es un medio que corrompe al teatro, vienen a agarrar todo del teatro y quieren hacer dinero!”. Según ellos, claro, porque tampoco hay dinero [en el cine] (p. 10). [...] Lo que les importaba [a los profesores y los compañeros de teatro] era que hiciéramos una carpeta chida y que aspiráramos a ganar becas. La verdad, yo no estoy de acuerdo con eso. Yo creo que es importante preguntarnos primero qué se necesita, porque ser artista no es una cosa banal, es un servicio a la sociedad. Entonces, ¿qué necesitamos como sociedad?, ¿en qué estamos fallando?, ¿qué podemos aportar?, ¿qué visión podemos agregar?, ¿de qué manera interesante reflexionamos sobre lo que estamos haciendo? Creo que eso es ser artista. Eso era lo que yo quería y no lo encontré. (M. Reyes. 19 de julio de 2017, pp. 3-4).</p>
<p>Miguel Mesa (Zapopan, 1976)</p> <p>Responsable del montaje audiovisual (en vivo)</p>	<p>Saliendo [de la carrera], me deprimí, [...] “¿qué hice?, ¿qué estudié?”. [...] de todo el programa [de Ingeniería en Sistemas Computacionales], lo que realmente me interesaba [...] tenía que ver con la programación, el análisis, las matemáticas, la electrónica, las partes que se podían aplicar a las cuestiones artísticas [...]. En aquel entonces considerar que un ingeniero tuviera que ver algo con el arte era impensable. Si era impensable afuera de México, entonces con más razón en México. [...] [Luego] conocí a un escultor ya más grande y él, originalmente, había estudiado Ingeniería en Agronomía, [...] éste era quien tenía más experiencia en cuanto a hornos en Guadalajara, su horno era el más padre [...] y era porque tenía mucho conocimiento acerca de tierras, de mezcla de tierras, de cómo se comportaba la tierra con la temperatura y la humedad, etc. Entonces yo dije: “claro, yo tengo un bagaje fuertísimo en tecnología”. [...] eso me salvó, me sacó de ahí [de la depresión] (pp. 3-4). En ese momento me tranquilicé y dije: “bueno, voy a tomar en serio esto que estoy haciendo”. Para entonces yo tenía un empleo de desarrollo en sistemas, que era bastante flexible [...] Empecé a aprender un montón de cosas por mi cuenta, pero ahora sí me dejé ir con todo (p. 7). Yo creo que, en mi familia, hasta la fecha no creen que sea yo una persona seria por dedicarme al arte. Y lo veo en general, no nada más con mi familia, la gente dice: “no me voy a dedicar al arte” o “vas a estar nomás haciéndote tonto [si te dedicas a eso]”. No se ve igual a que si estudias abogacía o medicina. Es curioso que no se puedan ver horizontalmente [estas profesiones]. (M. Mesa, 18 de julio de 2017, p. 2)</p>

Continúa tabla en siguiente página

Kenji Kishi (Guadalajara, 1986)	En la Escuela de Música estudié como Profesional Medio, pero ya no quise seguir en la carrera de Composición Musical, no me gustaba el programa. Hoy lo sigo discutiendo mucho, más porque me dedico a la gestión de la música y ésta es una de mis peleas, no me gusta cómo se lleva en la UDG la carrera. Hay un solo maestro que da posición, contrapunto... y aunque el maestro no es malo —de hecho, yo me llevo bien con él—, me parece que no hay otras posibilidades estéticas ahí, finalmente se queda en composición como técnica y cosas que, en otros lados, ya están muy viejas. Te enseñan historia de la música hasta los años 40 o 50. Y la otra es que los estudiantes de composición de la Escuela de Música no componen. Eso a mí se me hace fuertísimo, porque además ¿qué hubiera hecho yo estudiando composición si ya para aquel momento —en el que salgo como profesional medio— estaba componiendo? Con deficiencias técnicas y lo que sea, pero ya estaba componiendo [...] (p. 6). Mientras estudiaba como Profesional Medio en Música tuve un ensamble de música contemporánea —el Ensamble Esquizoide—, como el que sigo teniendo ahora. Tuvimos una beca del CECA [Consejo Estatal para la Cultura y las Artes] y, cuando lo de la beca, yo exploraba dos opciones [para profesionalizarme a nivel licenciatura]: una era irme a [a la Ciudad de] México a la [Escuela] Superior de Música y la otra era irme al Conservatorio de las Rosas en Morelia. Pero obtuvimos esta beca y empezamos a tener más conciertos con el ensamble, y pues obviamente no podía abandonarlos, porque tenía una responsabilidad de grabar un disco y componer una obra para ese disco, hacer una serie de conciertos con ese ensamble y era una responsabilidad de un año que se fue extendiendo. Eso me llevó a decir: “pues aquí estoy haciendo cosas, si me voy a México voy a empezar de ceros y también si me voy a Morelia”. Entonces decidí estudiar Comunicación Pública [en la UDG] porque tenía amigos que estudiaron allí, que había trabajado con ellos en teatro o cine, o los conocía por las fiestas a las que iba, y me habían recomendado mucho la carrera. A mí siempre me ha gustado la investigación y la teoría. En la Escuela de Música casi no hay eso. No te enseñan a escribir, no te enseñan a investigar, no te enseñan nada de eso. [...] Y como esta carrera medio tiene que ver con el periodismo, le ayudé mucho a mi mamá un tiempo en el que ella estuvo trabajando como para cinco medios. (K. Kishi, 25 de julio de 2017, p. 7)
------------------------------------	---

6.3. Las artes del gozo: la plataforma colaborativa de deseos

Las artes del gozo también son tácticas desde lo señalado por de Certeau (2000), ligadas igualmente a ciertas prácticas laborales y asociativas de los artistas, creativos y gestores culturales que participan en el actual giro ético del régimen estético. Éstas se conectan, desde luego, con las tácticas de supervivencia antes descritas, pero producen su sentido con base en determinadas figuras de la comunidad. Para caracterizarlas más precisamente, a estas artes del gozo se les pueden entenderse en tanto “procesos de singularización” que Guattari y Rolnik (2006) describen de la forma siguiente:

[son] una manera de rechazar todos esos modos de codificación preestablecidos, todos esos modos de manipulación y de control a distancia, rechazarlos para construir modos de sensibilidad, modos de relación con el otro, modos de producción, modos de creatividad que produzcan una subjetividad singular. Una singularización existencial que coincida con un deseo, con un determinado gusto por vivir, con una

voluntad de construir el mundo en el cual nos encontramos, con la instauración de dispositivos para cambiar los tipos de sociedad. (p. 29)

Rancière (2014), por otro lado, también se refiere a estas artes, pero ya localizándolas en el ámbito artístico cuando caracteriza, en *El método de la igualdad*, a las maneras de hacer de su hijo —quien es músico— y de los colegas y amigos con los que éste se relaciona:

[...] intentan construirse un arte de vivir hecho de un considerable cuidado económico, de rigor absoluto en el trabajo, remunerado o no, que eligieron hacer, con el deseo de vivir bien. Lo cual también se ve reflejado en formas de reparto, de solidaridad, de sociabilidad que son bastante diferentes de las formas de sociabilidad que podían existir entre los marxistas de mi generación. Se teje algo del estilo de políticas de la vida, [...] esas artes de vivir que se hallan presentes en el universo llamado popular y que se nos vuelven sensibles a través de los artistas. (p. 235)

Los productores de *Ciudades imposibles*, como muchos otros artistas, creativos y gestores culturales del país, se organizan de manera táctica creando nuevos escenarios de colaboración que amplían sus posibilidades personales y profesionales, también desde un punto de vista estético-político. Para ello, ponen en juego recursos estratégicos propios de las generaciones más jóvenes, creando nuevas figuras organizativas que, a su vez, reconfiguran las formas de reparto desde donde viven y trabajan. El siguiente apartado da cuenta de estos procesos de singularización, de estas artes del gozo.

6.3.1. Nuevas redes para ampliar las posibilidades

Las astucias de estos artistas, creativos y gestores culturales —en este caso, los que participaron en *Ciudades imposibles*— echaron mano, como ocurre entre otros creadores jóvenes del país, de unos “recursos estratégicos” que resultaron útiles para sortear la precariedad de sus trabajos efímeros, de las exigencias laborales de ser autoempleables, de estar disponibles todo el tiempo y de tener la necesidad de completar sus ingresos; dichos recursos incluyen lo siguiente: el acceso fluido y constante en las redes digitales, una mayor apertura a lo que sucede fuera del propio país, capacidades multitarea, mayores habilidades que las de las generaciones anteriores para establecer interacciones sociales a distancia de cooperación, así como hábitos de hipervinculación, intertextualidad e interdisciplinariedad (García-Canclini, 2012, pp. 8-9).

En el ámbito del teatro, como ya se explicó en el Capítulo 3, estas transformaciones han erosionado la figura organizativa de la compañía, trasladándola al modelo de los grupos flexibles o por proyecto y que pueden incidir en los circuitos artístico, social, comunitario y hasta comercial (Villegas, 2011). Sin embargo, pese a que esas colectividades de adscripción identitaria son menos frecuentes —o sea, las compañías—, el tejido comunitario se organiza cada vez más alrededor de lo que los productores culturales llaman “plataformas” y que, como señala García-Canclini (2013), resultan “nociones más abarcadoras y flexibles, donde importa menos la consolidación [de carreras] o el cambio de estructuras [institucionales] que el aprovechamiento de recursos diversos, de fuentes múltiples” (p. 19) y que, por ejemplo, son las que permiten la existencia de grupos como la Compañía Opcional. En ellas, los artistas, creativos y gestores culturales se acompañan desde el deseo singularizado, tal y como se expresa en esta narrativa de Aristeo Mora:

La [Compañía] Opcional surge como un proyecto entre Cecilia Guelfi y yo cuando vivíamos juntos en Madrid y que, primero, surgió como un pretexto para seguir siendo amigos y acompañarnos. Entonces, no había en su origen una apuesta estética-política, no había ni siquiera una posición, no había nada todavía. Lo que había era una necesidad de sentirnos acompañados y de saber que podíamos trabajar juntos. Pero [...] no queríamos ser una compañía de teatro, porque nos daba mucho miedo el compromiso de decir: “somos una compañía de teatro”. Ahí sí hubo ya una posición, de no sentirnos afiliados a algún “partido”, ni a una tendencia, ni a un lugar concreto, [...] lo que hicimos para ir definiendo en lo que íbamos a trabajar fue un trabajo de construcción muy colaborativa, aunque decíamos también “no somos un colectivo”. Así, el segundo punto que se definió, el de “no somos un colectivo”, fue porque sabíamos que había un rol que nos interesaba jugar y aunque luego podíamos intercambiarlo, se trataba de un rol muy claro. [...] Y la colaboración, para definir cómo iba a funcionar, requería de decidir qué cosas queríamos hacer cada uno, entonces empezamos por hacer un plano. A esa reunión invitamos a Alejandro [Mendicuti], a Lara [Ortiz], a Miguel [Sepúlveda], a los actores con los que trabajamos en mi proyecto de tesis en la universidad [*La fiesta del indio*]. Y nos preguntamos: “¿qué es lo que le interesa desarrollar a cada uno como personas, como profesionistas, como gente en el mundo en general?, ¿qué es lo que nos llama la atención?, ¿qué es lo que queremos hacer?”. Y cada quien hizo una lista de cosas y la fuimos compartiendo, y nos dimos cuenta que había puntos en común que podíamos ayudarnos a desarrollar. [...] Había [en esta conversación] una reflexión que a mí era la que más me interesaba y que tenía que ver con cuestiones de las *soft skills* que cada uno quería desarrollar y que tenían que ver con la corporalidad, con aprender a escribir mejor una historia, incluso con saldar las relaciones familiares. Entonces los proyectos que empezamos a hacer van a tener que ver mucho con lo que cada uno quería desarrollar, sus *soft skills*, sus intereses personales y la reflexión en boga en torno al teatro [lo no-representativo, lo posdramático, la emancipación del espectador, historias fragmentarias y rizomáticas]. (A. Mora, 3 de octubre de 2017, pp. 2-3)

Otro ejemplo referente a este tipo de plataformas colaborativas lo ofrece Natasha Barhedia:

Future Husband, más que una compañía es una plataforma, porque Julia Croft, Eli Steffen y yo nos conocimos en el conservatorio [de la SITI Company en Nueva York], y fue ahí donde empezamos a colaborar, pero sobre todo Julia y yo, empezamos a trabajar juntas en piezas escénicas. Luego invitamos a otros dos artistas —Casey Jordan y Leah Donovan—, así que somos cinco en total. Pero, por ejemplo, en esta ocasión [en la pieza *Se suponía que éste era el futuro* que se llevó a cabo durante el verano de 2017 en Guadalajara], Julia presentó el *solo* que ella creó en colaboración con otra persona y presentamos también la pieza que creamos Julia y yo. [...] Luego Eli va a dar una charla [también en Guadalajara] que tiene que ver con su investigación [artística]. En la residencia [que se llevó a cabo en el LARVA] estuvimos los tres colaborando, pero aún nos faltan dos [miembros], entonces siempre es una “compañía” muy flexible en donde presentamos proyectos individuales y proyectos en colaboración. [...] Julia es de Nueva Zelanda, Eli y Casey son de Estados Unidos y Leah es de Australia. Por lo mismo hemos optado por una concepción más flexible, porque todos estamos literalmente distribuidos en los extremos del planeta” (pp. 11-12). [...] la idea de “plataforma” versus la de “compañía” es porque las colaboraciones siempre cambian, no siempre estamos todos, y no siempre somos los únicos. Presentamos material individual, colaboraciones entre algunos de nosotros y colaboraciones con externos. Es una plataforma porque nos apoyamos para que puedan presentarse los proyectos o investigaciones distintas que hacemos, y también hay un diálogo entre nosotros. (N. Barhedia, 18 de julio de 2017, p. 17)

Asimismo, estas plataformas se constituyen en el seno de redes más amplias que, según Kenji Kishi, se caracterizan por estar compuestas de:

[...] relaciones profesionales y también de relaciones afectivas. De repente te haces pareja de alguien del círculo. O de repente la pareja de otra persona trabaja contigo. Entonces estos círculos son así, tienen que ver mucho con las relaciones afectivas para continuar, para formalizar grupos de estos afectos. Aristeo y yo nos hicimos amigos y continuamos trabajando juntos y viéndonos independientemente de lo profesional, pues como amigos, tenemos ideas en común, sabemos que podemos confiar, y podemos decirnos si no nos gusta algo. Eso sucede con otros grupos de trabajo y con mi hermano [el cineasta Samuel Kishi] evidentemente. Estas relaciones me han permitido trabajar con diferentes personas y grupos, porque pertenezco al rubro de “los creativos” y puedo estar en dos proyectos de teatro, uno de cine y en una empresa de publicidad que no sea la de mi hermano (p. 19). Por ejemplo, desde hace seis años organizo junto Janine [Jop, su pareja, quien es violinista y gestora cultural] lo que se llamaba Ciclo de Música de Cámara Joven, pero que ya decidimos convertirlo en una plataforma de gestión, crítica e investigación que se llama Treinta-Treinta [...]. El ciclo fue un experimento interesante para visualizar esto, para visibilizar el lado de la música académica y generar algo que pareciera un festival, que fuera autogestionable y autosustentable —aunque bueno, autosustentable no fue,

porque dependíamos de muchos recursos diversos. La idea era hacer una serie de actividades anuales que apuntalaran eso y, curiosamente, fue el ciclo y otras cosas las que nos han llevado a encontrar otros puntos de convergencia con otros géneros musicales y con otras ramas, en concreto, con los que hacen arte sonoro. En específico, con quienes tienen su sede en el Laboratorio Sensorial y los que hacían Sociacusia, estoy hablando de Javier Audirac, Yair López, Israel Martínez, de toda esta gente. Hay una convergencia también de los ensambles con grupos de rock, por ejemplo, yo hice unos arreglos para un homenaje a los Beach Boys donde tocaron algunos de [la banda] The Polar Dream. También nos han invitado a tocar con gente de grupos de rock como Sierra de León, que son de Tepic [...]. Entonces hay una comunidad y, en ese sentido, sí hay una escena, hay una comunidad que comparte e intercambia favores para seguir avanzando, [...] todo entra como en un círculo de favores. A veces sí te pagan, a veces no. Pero ya todos nos distinguimos, nos distinguimos con qué grupo [estamos]. Entonces, no es gratuito que con la chelista con la que ahora tocamos en el Ensamble Supercluster sea a su vez la chelista de Leiden, que es un proyecto más orientado al pop-rock y a la música folklórica como el *neofolk*, o que Janine les gestione un concierto a los de The Polar Dream, que les gestione toda la parte de cuerdas y de músicos académicos, o que piezas de nosotros [del Ensamble Supercluster] estén en una exposición como la que ahorita está del Laboratorio Sensorial en el Ex Convento del Carmen (pp. 12-13). Esta plataforma ha generado lazos entre la comunidad de músicos formales o académicos y la de los músicos populares contemporáneos (rock, *jazz*, *ska*, *reggea*, etc). (K. Kishi, 25 de julio de 2017, p. 11)

Sobre lo anterior, Aristeo Mora señala que este tipo de comunidades más amplias (y cuyas formas artísticas pueden ser reconocibles desde el giro ético del régimen estético) están gestándose no sólo a nivel local, sino también en diferentes lugares dentro y fuera del país. Se trata, en términos de Berger y Luckmann (1997), de comunidades de vida de tipo contingentes, que más que compartir una reserva de sentido universal adaptada a unos valores únicos y cerrados, encarnan una concordancia de sentido en un grado tal (pp. 45-46) que, en este caso, les permite a sus miembros asociarse para trabajar alrededor de artístico de unas determinadas maneras de ser y figuras de la comunidad, no sólo como forma de subsistencia, sino como un espacio de cuidado mutuo:

En el cine, por ejemplo, para mí es muy claro lo que está haciendo Samuel Kishi con sus narrativas, él está generando una especie de microindustria del cine en Guadalajara. O lo que está haciendo Calafia Piña [artista escénica y visual] en La Paz, Baja California y en cómo ha conseguido generar un espacio de reflexión tan fuerte en un lugar tan árido. Pienso, por ejemplo, en el propio Juan Carlos Franco [dramaturgo y director del grupo Catamita] en Querétaro o pienso en Rubén Ortíz [escritor, investigador y director del Colectivo La Comedia Humana] y en Héctor Bourges [artista escénico y plástico, director de Teatro Ojo] de la Ciudad de México.

Pienso también desde la danza, en el Colectivo A.M. [Ciudad de México], en Mariana Arteaga [coreógrafa y bailarina] o en Mariana Gándara [directora, dramaturga, artista interdisciplinaria, gestora y creadora del Colectivo Macramé]. Hay entonces un montón de gente trabajando de esta manera, desde lugares que ya no están afiliados a un partido [o grupo fijo] y a mí son los que más me atraen y de los que más aprendo y a los que yo quiero invitar a colaborar. En Latinoamérica hay un montón de sitios así, de personas haciendo este tipo de cosas, muchísimas. [...] es algo que ya casi está normalizado, aunque sigue existiendo este otro plano también, esta otra forma de organización que sí es disciplinar, en la que sí hay partidos y que por supuesto también genera cosas interesantes. En mi caso, es una relación contradictoria la que tengo con ese otro territorio [el disciplinar], porque yo entiendo que es una forma de organización que existe pero que no se ajusta a mis necesidades, porque como persona, yo no podría estar sólo en un lugar. Lo cierto es que esa forma de organización puede ser nociva en el sentido político, porque hay una docilidad, una falta de pensamiento, una estrechez estética, aunque al mismo tiempo, también hay cosas brillantes. (A. Mora, 3 de octubre de 2017, pp. 24-25)

Como se constata en esta narrativa, las redes que menciona Mora se diferencian de aquellas que tienen en sus bases a quienes desarrollan un trabajo artístico más convencional y que, a su vez, ponen en marcha prácticas laborales y asociativas más rígidas. Sobre esto, Miguel Mesa —uno de los participantes de *Ciudades imposibles* con mayor edad— sugiere estas diferencias a propósito del contexto local, pero las explica sobre todo desde el punto de vista generacional:

Los artistas plásticos o contemporáneos locales no se comunicaban con los escénicos. Los escénicos —por ejemplo, los de teatro y danza— tampoco se comunicaban mucho entre ellos. [...] Esto sí ha cambiado ahora. Las últimas generaciones con las que he trabajado —por ejemplo, los de *Ciudades Imposibles*— ya se comunican entre todos. Kenji [Kishi] viene de la composición y se mueve ahí, pero también se mueve en lo escénico y en el cine. Aristeo se mueve entre la arquitectura y el teatro. Pero eso es reciente. [...] [Por eso] Tenía ganas de trabajar con los de estas nuevas generaciones (pp. 14-15). [...] yo hasta últimamente regresé a las artes escénicas porque me había cansado de [lidiar con] problemas que yo consideraba estéticos. Desde que empecé esto no había avanzado nada, se quedó muy atorado y me alejé varios años para hacer mis propias piezas. [...] Pero ahorita [en 2017] he estado con Aristeo [Mora] y con Natasha [Barhedia] en dos proyectos [*Ciudades imposibles* y *Posturas*, respectivamente], y con Alfonsina Riosantos [bailarina contemporánea y coreógrafa] en otros dos proyectos. Total, en este año he estado como en seis. [...] Lo que [también] se me hace muy problemático es que los proyectos no se profesionalicen. No sé por qué se desarrollan de una manera tan *amateur* [...]. Cosa que, por otro lado, lo tienen muy resuelto estos artistas nuevos... (pp. 17-18). Y sí, la verdad es que el nivel de profesionalización y organización que traen es otro. [...] aquí ya se permeó lo interdisciplinario y [...] ya se están trabajando profesionalmente las cosas. (M. Mesa, 18 de julio de 2017, pp. 23-24)

Natasha Barhedia considera que esta brecha entre las maneras de hacer —relativas a lo laboral y asociativo— entre una comunidad y otra está relacionada no sólo con lo generacional, sino con un cierto atraso que existe en la formación, en este caso, en las artes escénicas de la ciudad:

En la educación local de las artes escénicas hay un gran rezago. [...] sólo nos cuentan que había un señor que se llamaba [Konstantín] Stanislavski, y un señor que se llamaba [Berlolt] Brecht, y otro que era Peter Brook. No se tiene idea de lo que es el *performance art*, por ejemplo. Tampoco se sabe de todas las vanguardias artísticas que existían a la par de estos creadores y que influenciaron su trabajo, por ejemplo, en términos de escenografía, que es un arte plástico. Hay muy pocas referencias. Este rezago ha generado ciertas tensiones, sobre todo, con las personas que sí se involucran o se asoman a ver qué sucede en otras disciplinas y a las que le interesan nuevas formas de hacer teatro, o de pensar la teatralidad, la performatividad, [personas] que se asoman a textos filosóficos, que hablan de género. Me parece que hay una tensión o un conflicto entre las personas que desean hacer teatro de texto y que lo consideran como el único teatro legítimo, y las personas que pueden o no interesarse en el teatro de texto, pero que también están interesadas otras formas de pensar el teatro. Yo pienso que tiene que ver con un rezago educativo, quizá también es un choque generacional, pero no lo sé. Últimamente me ha parecido más interesante ver lo que artistas visuales hacen en artes escénicas que lo que los artistas escénicos hacemos. Lo cual también es paradójico. Y ni hablemos de la danza (N. Barhedia, 18 de julio de 2017, pp. 26-27).

Este rezago educativo en la ciudad al que se refiere esta artista escénica es una situación que los más jóvenes han podido sortear gracias precisamente a los recursos estratégicos antes señalados, además de que muchos de ellos se han beneficiado en los últimos años de la cada vez mayor movilidad nacional o internacional, ya sea para estudiar fuera o para participar de las visitas de profesionales que son cada vez más frecuentes en la capital tapatía, precisamente a través del trabajo de Cultura UDG, la SCJ o de la Dirección de Cultura de Guadalajara, a través de espacios como el LARVA, tal y como se explicó ya en el capítulo anterior. Varios de los artistas, creativos y gestores culturales de *Ciudades imposibles* se han podido favorecer de todo ello.

6.3.2. Subvertir jerarquías (o de las tensiones entre la libertad y la igualdad)

En las formas de ser de los objetos artísticos que se producen desde el giro ético del régimen estético de las artes —en este caso, la escena expandida— hay una apuesta por trastocar las

jerarquías que organizan los roles en el teatro convencional y, aunque esto ya se abordó parcialmente en los anteriores capítulos analíticos, poco se ha dicho respecto de la problemática que entraña esta tensión entre la libertad y la igualdad —una de las contradicciones originarias de este régimen—, visible en las formas en que se conciben y se encarnan las prácticas laborales y asociativas que organizan el trabajo de lo artístico. Sobre ello, estas narrativas resultan útiles para comprender mejor de qué modo este deseo de horizontalidad se enfrenta con la individualización propia de la contemporaneidad:

Tabla 55.

Detalles sobre las plataformas colaborativas en las que participan algunos de los miembros del equipo de Ciudades imposibles

<p>Alejandro Mendicuti (Puerto de Santa María, España, 1989)</p>	<p>Aunque yo coordino los trabajos de Arrogante Albino, queremos tratar de desaparecer los egos de los proyectos. O, por lo menos, en éste que estoy llevando yo ahora mismo [es decir, en <i>Compartíamos el planeta con los mamuts</i>]. En detalles mínimos, no que no haya roles, sino que sea algo que construyamos entre todos [...]. El ego y la autoría para mí no tiene tanto sentido, o no me gusta, más bien. (Busco) hacer una pequeña acción en ese sentido. No tiene mayor repercusión, en realidad, solamente es para nosotros, pero me parece que tiene que ver con una filosofía de trabajo que a mí me parece importante. (A. Mendicuti, 27 de julio de 2017, p. 26)</p>
<p>Natasha Barhedia (Guadalajara, 1992)</p>	<p>En Future Husband hay relaciones colaborativas. No estoy segura de que sean horizontales aún, pero quizá es lo ideal. Pero sí más colaborativas, porque también la horizontalidad es algo súper difícil de lograr, que no creo haber encontrado tanto en mi trabajo. La persona con la que he logrado una colaboración más horizontal es con Julia [Croft], pero luego ella y yo generamos estructuras con otras personas que también serán parte del proyecto que no son tan horizontales, sino más bien colaborativas, aunque tampoco es una jerarquía de “yo soy mejor que tú” sino de “tenemos esta propuesta, ¿cómo puedes sumarte?”. (N. Barhedia, 18 de julio de 2017, p. 24)</p>

Sin embargo, pese a las dudas expresadas por estos agentes, las plataformas colaborativas y las redes más extensas que antes fueron referidas y caracterizadas, sí tienen la facultad de convertirse, por momentos, en ese tiempo-espacio que posibilita una reconfiguración de lo común, precisamente desde el ámbito micropolítico:

Con la Compañía Opcional fue la primera vez que me sentí parte de un grupo, casi siempre [en otros casos] sacábamos el proyecto y ya. Ésta es la primera vez que sentí que era un trabajo conjunto, porque ya ves, no sólo era como “tú ocúpate de la puesta en escena y ya”, era que todos estábamos preocupados por todo (p. 12). [Así que] Para mí sí es un antes y un ahora a partir de *Ciudades imposibles*. Yo venía de un ambiente muy hostil y aquí cambió todo un montón, yo de repente pensaba: “estoy lista: si me muerden, los aviento” (se ríe). Y nunca sucedió, más bien sentí que pasamos la barrera de trabajar nada más a la de trabajar realmente en algo que nos

importaba. Fue un reto para mí a nivel intelectual, porque eran cosas con las que nunca había trabajado, eran herramientas que nunca había utilizado. Por ejemplo, el taller con Adriana Salazar [el laboratorio “Animismo”] se me hizo muy raro, yo no entendía para qué [lo hacíamos]. Ya estando ahí dije: “ya entendí, muy bien”. Lo que me gustó fue que todo lo que intelectualizamos, lo pasamos a fuerza también por el filtro del alma y del corazón para ver qué pensábamos con eso, y creo que por eso el resultado fue éste. Eso no lo había trabajado antes, para mí fue un reto en ese sentido y en el sentido de que ya no era nada más “Martha, la actriz” (M. Reyes, 19 de julio de 2017, pp. 26-27).

Cuando acontecimientos como éste se dan a partir de estas puntuales artes del gozo, se fragua un pacto que posibilita, pese a todo, una producción colaborativa de deseos, singular y resistente. Quizá el siguiente relato construido con base en la observación participante de lo vivido por los miembros de la Compañía Opcional un día después de la presentación de *Ciudades imposibles* en la 38° Muestra Nacional de Teatro (MNT) en León, Guanajuato, ofrezcan algunas pistas respecto del sentido que, pese a la precariedad, se pone en juego desde estas artes del gozo, desde ese gusto por estar juntos de un modo que dignifica, de “hallazgos jubilosos” en solidaridad, de “jugarretas” entre “poéticas y guerreras”:

El regreso de León a Guadalajara se demoró casi medio día. No logramos salir en la mañana como estaba previsto, porque las camionetas de la SCJ se retrasaron. El equipo [de *Ciudades imposibles*] estuvo muy inquieto. Luis Montoya de plano volvió a Guadalajara para no perder una cita de trabajo que tenía programada. El resto se encontraba en una situación similar, pero lograron aplazar o mover sus compromisos. Aristeo Mora y Daniela López también tuvieron su dosis de angustia, porque sabían que varios del *staff* no tenían dinero para costear la comida extra que implicaba el retraso; por ello, destinaron para ello una parte del pago que recibirían de la MNT por las dos presentaciones del día anterior (alrededor de \$5 mil). Cuando finalmente llegaron las camionetas supimos que los choferes habían tomado la decisión de no venir antes (a manera de protesta) porque la Secretaría aún les debía los viáticos del viaje anterior; es decir, éstos aún no habían recuperado lo que ellos gastaron de su propia bolsa para traer a León a la Compañía Opcional un par de días antes. Para podernos ir, entre todos subimos lo que se había traído desde Guadalajara para las funciones en el Teatro del Bicentenario, es decir, la escenografía y las exhibiciones que una noche antes embalamos. Pese a la tardanza y el cansancio, había un buen ánimo en la camioneta, todos se veían contentos, cómodos y varios hablaban sobre un taller escénico al que habían asistido esa mañana, precisamente gracias al retraso. Entre las risas y la camaradería, Alejandro Mendicuti dijo, refiriéndose a lo trabajado en el taller y a su quehacer cotidiano como artista escénico: “por eso me dedico a lo que me dedico” (refiriéndose a su quehacer como actor y a la posibilidad de estar constantemente en un escenario). Yo estaba quedándome dormida y sus palabras me reconfortaron... quizá así les pasó a los demás. Pronto me venció la fatiga de la

jornada maratónica del día anterior, de las compras exprés que hicimos para solucionar los detalles del montaje, del trabajo de las dos funciones y el desmontaje, del festejo en el bar... Desperté casi al llegar a Guadalajara. (28 de noviembre de 2017)

6.4. Espectadores-participantes-consumidores: ardidés desde la indefinición

En el Capítulo 4 se mostró la dificultad que tuvieron los espectadores de *Ciudades imposibles* para reconocerla como un discurso teatral y, más aún, como teatro de escena expandida. Sin embargo, esto no inhibió su capacidad para experimentarla como una presencia compartida a la que caracterizaron como reveladora, fascinante, posibilitadora de nuevas realidades, íntima, oscura, envolvente. Su participación en esta “duración” puso en juego no sólo sus expectativas en torno a ella, sino unas determinadas competencias que, desde su percepción, mediaron la interacción con la pieza. Esta percepción, más que “ingenua” o “no específica” —que implica, en términos generales, un desciframiento meramente denotativo—, estuvo provista de una competencia “propia de la actividad artística” (Bourdieu, 2010, pp. 73-74), aunque no necesariamente en concordancia con las formas de inteligibilidad propias del giro ético en el régimen estético.

Lo anterior no sorprende pues, como ya se indicó también en el Capítulo 4, Guadalajara es una ciudad cuya cartelera se encuentra todavía dominada por el teatro convencional y, al margen de la baja asistencia al teatro en esta capital (sólo 15% de quienes participan lo hacen con frecuencia), hay convenciones sociales alrededor de lo que el teatro debería o no de ser, precisamente a partir de la circulación de estos discursos dominantes.¹³⁹ Y es que, como dice Rosas Mantecón (2017), “los públicos no nacen como tales, se forman y transforman permanentemente por la acción de la familia, los amigos, la escuela, los medios de comunicación, los intermediarios culturales, entre otros agentes que influyen” (p. 57). Lo anterior supone que estas actividades de participación cultural están, por un lado, determinadas socialmente por aspectos como el ingreso, la escolaridad, la ocupación, la edad, el género y la zona de residencia —ligadas todas a la problemática de la desigualdad en el

¹³⁹ Como parte complementaria a las entrevistas grupales, los participantes llenaron un cuestionario en el que abordaron cuestiones relativas a sus actividades de participación cultural y teatral. Sobre esto último, en promedio se trata de sujetos que, en los últimos 12 meses, habían asistido al teatro en ocho ocasiones, lo que sugiere que posiblemente forman parte de ese 15% que, a nivel local, procuran esta actividad. Los géneros teatrales más vistos fueron el drama, el melodrama y la comedia, aunque también hay menciones al llamado teatro experimental.

acceso—y, por otro, que el consumo es “eminente social, correlativo y activo” (pp. 54, 57). Lo anterior ocurre porque los consumidores culturales delineados por de Certeau (2000) tienen la capacidad de negociar, tácticamente, con y desde estas determinaciones. Esa posibilidad es la que permite también la movilización de los roles y, por lo tanto, de los pactos de sentido en relación con lo artístico y su vínculo con lo social.

En este apartado, por lo tanto, se revisarán diversos aspectos sobre los espectadores de *Ciudades imposibles* relacionados con su perfil sociodemográfico, sus condiciones y experiencia de participación, así como sus interrelaciones con las acciones de intermediación cultural de las que fue objeto la pieza. Para finalizar, se dará cuenta de las percepciones de estos sujetos en torno a la función social del teatro y sus relaciones con el Estado y el mercado.

6.4.1. Roles que se traslapan: ver, participar, consumir

En el caso de los espectadores de esta pieza de escena expandida es posible constatar la relación típica —que no lineal— entre la posesión de los capitales económico, cultural y social y la frecuentación de la actividad de participación teatral. Aun así, y a pesar de que ya se habían compartido algunos detalles respecto del perfil socioeconómico de estos sujetos en el capítulo anterior, es relevante destacar lo siguiente, con base en los datos precisos que se obtuvieron a través de la encuesta de salida de *Ciudades imposibles*:¹⁴⁰

Tabla 56.
Aspectos del perfil sociodemográfico de los espectadores de Ciudades imposibles

Categoría	Variable	%
Rangos etarios	Menores de 18 años	2
	De 18 a 35 años	78
	De 35 a 65 años	18
	Mayores a 65 años	1
	No especificó	2

Continúa tabla en siguiente página

¹⁴⁰ Los datos que se presentan se refieren únicamente a los 316 participantes de la primera temporada de *Ciudades imposibles* (abril-mayo, 2017), cuyas consideraciones fueron recuperadas en 311 cuestionarios (alcanzando una cobertura del 98% y, por lo tanto, representativa estadísticamente). En total, en todas las “funciones” ofrecidas de esta pieza en aquel año, participaron un total de 472 personas; no obstante, en las cuatro presentaciones realizadas en el marco de las muestras estatal y nacional de 2017, se trató —en su mayoría— de públicos especializados, que participaron sobre todo con propósitos profesionales (conocer el trabajo de los competidores o capacitarse, por ejemplo).

Categoría	Variable	%
Género	Femenino	50
	Masculino	50
Ocupación	Estudia	39
	Estudia y trabaja	2
	Trabaja	56
	No trabaja	2
	No especificó	2
De los que sólo estudian, estudian y trabajan o sólo trabajan, lo hacen en los siguientes ámbitos, principalmente ¹⁴¹	Arquitectura, ingeniería civil, urbanismo y diseño	44
	Artes (escénicas, visuales, audiovisuales, música, literatura)	17
	Comunicación y gestión cultural	18
	Otros	20
Escolaridad ¹⁴²	Preparatoria	3
	Licenciatura	81
	Maestría	9
	Doctorado	4
	Otro	2
	No especificó	1
Lugar de residencia	En Área Metropolitana de Guadalajara (AMG) ¹⁴³	93
	Fuera de AMG	3
	No especificó	4
De los que viven en el AMG, radican en los siguientes municipios	Guadalajara	53
	Zapopan	38
	Tlaquepaque	3
	Tonalá	2
	Tlajomulco de Zúñiga	1
	El Salto	1
	Zapotlanejo	1

¹⁴¹ A diferencia de lo que sucedió en otros ítems, en este caso no se logró la representatividad, pues sólo 53% de los que respondieron el cuestionario ofreció detalles sobre el área disciplinar de sus estudios y/o trabajo. Por lo tanto, del 47% no se dispone de esta información, aunque por sus respuestas, se lograron construir las siguientes categorías —más centradas en el tipo de actividad que en el ámbito disciplinar de la misma—: de este modo, 70% son estudiantes universitarios (previsiblemente de arquitectura y carreras afines, con base en los registros que se llevaron para el boletaje), 14% son académicos (profesores, profesores-investigadores), 8% son emprendedores-empresarios, 4% se identificaron como profesionistas, 3% como empleados y 1% como funcionarios públicos.

¹⁴² En este caso, se refiere no al grado concluido, sino a los estudios que se tienen en el presente (ya sea que los estén haciendo o ya los terminaron).

¹⁴³ Área Metropolitana de Guadalajara, integrada por los municipios de: “San Pedro Tlaquepaque, Tonalá, Zapopan, Tlajomulco de Zúñiga, El Salto, Juanacatlán, Ixtlahuacán de los Membrillos y el citado Guadalajara, que en conjunto comparten una constante conurbación. El Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) indica que el AMG es la segunda más poblada de la República Mexicana y solo es superada por el Área Metropolitana del Valle de México” (Gobierno del Estado de Jalisco, 2019).

Como puede constatarse, en *Ciudades imposibles* participaron, sobre todo, jóvenes de 18 a 35 años y, además, estudiantes (en su mayoría, universitarios). Por otro lado, no hubo diferencia en la participación por género y, un poco más de la mitad, son personas que trabajan y de éstas, 94% tiene por lo menos estudios de licenciatura. La inmensa mayoría residía, en ese momento, en alguno de los municipios del AMG, principalmente en Guadalajara y Zapopan, que son las ciudades que, en promedio, tienen el mayor nivel socioeconómico de toda la conurbación, así como la concentración más amplia de infraestructura cultural. Además, tampoco hay que olvidar que el Museo de la Ciudad y el LARVA se ubican en el centro histórico de Guadalajara, lo que le garantizó también a los tapatíos mayores posibilidades de acceso en términos de *costo de oportunidad*.¹⁴⁴ De este modo, se puede señalar que los espectadores de esta pieza forman parte de las clases medias y alta del AMG, son jóvenes, tienen un alto nivel educativo y sus perfiles ocupacionales se localizan, predominantemente en las llamadas profesiones liberales.

Ahora, respecto de las condiciones de participación de los espectadores en *Ciudades imposibles*, también con base en los resultados de la encuesta de salida, se detalla lo siguiente:

Tabla 57.
Detalles sobre las condiciones de participación de los espectadores en Ciudades imposibles

Categoría	Variable	%
Cómo se enteraron ¹⁴⁵	Por invitación-recomendación (cara a cara)	58
	Redes sociales (Facebook, Instagram)	20
	Por la escuela	16
	Medios de comunicación (prensa impresa o digital, radio, televisión)	4
	Pasando (por el museo o el laboratorio)	2

Continúa tabla en siguiente página

¹⁴⁴ El *costo de oportunidad* es un concepto económico que se pregunta por aquello a lo que un agente renuncia cuando elige una cosa en vez de otra. De este modo, se deduce que el costo de oportunidad para los habitantes de Guadalajara que participaron en *Ciudades imposibles* fue menor que para aquellos que residían en alguno de los otros municipios del AMG debido, por ejemplo, a que seguramente el traslado les tomó menos tiempo y/o les costó menos dinero.

¹⁴⁵ Como puede constatarse en el diseño del cuestionario ésta fue una pregunta cerrada y se diseñó con base en el conocimiento que se tenía respecto de las fuentes que publicitaron a *Ciudades imposibles*. Pese a ello, la respuesta admitió opciones múltiples, por lo que el porcentaje de menciones no se circunscribe a las 311 personas que las contestaron, sino a un total de 349 respuestas.

Categoría	Variable	%
Qué los motivó a participar ¹⁴⁶	Interés en la temática	49
	Invitación (de los productores de la pieza o para acompañar a alguien)	11
	Formato nuevo, no convencional	8
	Trabajo previo de Compañía Opcional (y/o los creadores involucrados)	7
	Recomendación	5
	Relación de la pieza con los estudios o la profesión	5
	Es una actividad escolar	4
	Curiosidad (sin mayores detalles)	4
	Participación habitual en actividades culturales	3
	Colaboración en la confección de la pieza	1
	Otro	1
	No especificó	1
Quiénes los acompañaron	Amigos	50
	Pareja	21
	Fue solo	12
	Familiares (padre, madre, hijos)	10
	Pareja y amigos	5
No especificó	2	

Sobre esto, y en consonancia con lo señalado por Rosas Mantecón (2017), se percibe a los amigos, la educación o la profesión como influencias para el desarrollo del gusto, o cuando menos, como dinamizadores del acceso cultural. Esto es, se demuestra que “el rol de público es la acción de un conjunto de agentes que cultivan y desarrollan el deseo de la relación con las ofertas culturales” (Rosas Mantecón, 2017, p. 59). En este sentido, se vislumbra cómo el teatro —en este caso, expandido— sigue siendo un espacio de sociabilidad y de encuentro, pues casi el 90% de los participantes de *Ciudades imposibles* fueron acompañados de sus parejas, familiares y amigos, además de que una motivación importante para asistir fueron la invitación y/o la recomendación de otros (juntos suman el 15.6%, erigiéndose como la segunda razón más relevante para ir). Por otro lado, las redes sociales virtuales —particularmente Facebook— fueron un importante espacio de socialización para el proyecto, en la medida en que éstas apelaron a las comunidades de sentido a las que pertenecen los productores de las piezas y que, en buena medida, ya fueron abordadas en el apartado anterior.¹⁴⁷ Al respecto, se identificaron las siguientes páginas de

¹⁴⁶ Esta pregunta fue abierta y, debido a ello, en algunos casos las personas ofrecieron más de un motivo para participar. En total, hubo 340 menciones y sólo 4, de los 311 espectadores, no respondieron nada.

¹⁴⁷ Sin embargo, hay que señalar también que la estrategia de comunicación diseñada para en redes sociales fue muy elemental. Entre otras cosas, porque quienes manejaron los contenidos desde estas redes como principales emisores —miembros de la Compañía Opcional, Museo de la Ciudad de Guadalajara y LARVA— no son

perfil personal o empresarial (institucional) de Facebook como las principales emisoras de información respecto de *Ciudades imposibles*:

Tabla 58.
Principales cuentas de Facebook que produjeron contenidos sobre *Ciudades imposibles*¹⁴⁸

Perfil y/o página de Facebook
Perfil, Aristeo Mora (gestor y director artístico del proyecto)
Página, <i>Ciudades imposibles</i>
Perfil, Daniela López (productora)
Página, Compañía Opcional
Página, La Desarrolladora (ligada a fundación para la que Aristeo Mora trabaja)
Página, LARVA (Laboratorio de Arte Variedades)
Página, Museo de la Ciudad Guadalajara
Evento FB, <i>Ciudades Imposibles</i> : Colección Fantasma (convocado por el museo)

Por otro lado, por la mezcla de perfiles ocupacionales de los espectadores, las menciones a “la escuela” como uno de los principales medios a través de los cuáles se enteraron de *Ciudades imposibles* y las alusiones a la participación en la pieza por el interés en la temática, por ser una actividad escolar o por estar relacionada a los estudios o la profesión (y que juntos suman un 59%), se puede inferir que la estrategia de comunicación emprendida por la Compañía Opcional en las carreras de arquitectura o similares de diversas universidades de la ciudad —la Universidad de Guadalajara (UDG), el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), las Universidad Panamericana (UP) y la Escuela Superior de Arquitectura (ESARQ)— fue exitosa, en tanto que se logró convocar a esta comunidad —la ligada a la arquitectura y el urbanismo— y que no necesariamente se relaciona con el teatro.¹⁴⁹

especialistas en comunicación y, por lo tanto, lo que se publicó y los momentos en los que se hizo no formaron parte de una estrategia concertada que tuviera propósitos específicos.

¹⁴⁸ Sólo en la página de perfil de Aristeo Mora, hubo menciones al proyecto durante 2016. En el resto de las cuentas, la actividad relacionada con *Ciudades imposibles* se registró a partir de abril de 2017. Por otro lado, también hay que señalar que, además de Aristeo Mora y Daniela López, hubo otros miembros de la Compañía Opcional que generaron sus propios contenidos en Facebook respecto de *Ciudades imposibles* y/o que movilizaron los ya creados, pero en menor proporción. Finalmente, hay que señalar que la Dirección de Cultura del Gobierno Municipal de Guadalajara también publicó algunas menciones del proyecto en su página institucional de esta red.

¹⁴⁹ Aun así, en la entrevista sostenida con Lucía Ortiz —arquitecta y responsable del diseño y montaje museográfico y escenográfico de la pieza—, ésta señaló que hubo varios actores clave de la arquitectura y el

Además, si bien la prensa, la radio, la televisión y los medios digitales no fueron reconocidos por los espectadores como espacios relevantes para la circulación del proyecto, es muy posible que los espectadores que tienen una participación habitual en actividades culturales —teatrales o no— se hayan enterado por esas vías, pues en todos los casos, los medios que hicieron *publicity* de *Ciudades imposibles* fueron de tipo especializado (secciones culturales en prensa, portales de cultura en línea, radio universitaria y/o dirigida a jóvenes, televisión cultural). Sumado a las complejidades comunicativas propias de la pieza —las incertidumbres ligadas a su proceso de investigación-creación y la no convencionalidad de su temática y formato—, fue palpable en la cobertura mediática no sólo una incapacidad sino un desinterés en el abordaje de este tipo de prácticas artísticas, muy posiblemente ligados al propio perfil de los reporteros y/o a las lógicas precarias de producción de información mediática. De este modo, exceptuando las tres entrevistas, las ocho notas que aparecieron fueron de tipo previo y se alimentaron de la información obtenida en la conferencia de prensa y la carpeta informativa que la acompañó, incluida la página web de *Ciudades imposibles*.¹⁵⁰ A continuación los detalles del monitoreo realizado:

Tabla 59.

Monitoreo de *Ciudades imposibles* en medios de comunicación en la primera temporada (abril-mayo, 2017)¹⁵¹

Tipo de medio	Nombre del medio	Tipo de cobertura
Prensa (en secciones de cultura)	- <i>El Informador</i> (GDL)	- 1 nota (previa)
	- <i>Mural</i> (GDL)	- 1 nota (previa)
	- <i>Diario NTR</i> (GDL)	- 1 nota (previa)
	- <i>El Occidental</i> (GDL)	- 1 nota (previa)

Continúa tabla en siguiente página

urbanismo en la ciudad que no asistieron pese a que se enteraron del trabajo; Ortiz lo atribuyó a la molestia que posiblemente generó la crítica que se hizo desde *Ciudades imposibles* a los proyectos fallidos en donde muchos de ellos han participado (L. Ortiz, 2017).

¹⁵⁰ La conferencia de prensa contó con la participación de sólo seis medios de comunicación y fue llevada a cabo en el auditorio del Museo de la Ciudad de Guadalajara el 24 de abril de 2017. En ella participaron Aristeo Mora y Daniela López; nadie del Museo de la Ciudad ni del LARVA estuvo presente.

¹⁵¹ En la cobertura de la MET 2017 hubo 17 notas, todas sobre la conferencia de prensa ofrecida por la Coordinación de Teatro de la SCJ, así como de la clausura. Respectivamente, en ellas se hizo una breve mención del programa, así como de los reconocimientos entregados y, en ese tenor, es que *Ciudades imposibles* fue mencionada. Por otro lado, hubo siete reseñas críticas sobre varias de las obras presentadas en la MET, tanto en el portal especializado en teatro titulado *Ágora GDL*, así como en la columna de Verónica López de *La Gaceta* de la UDG, pero ninguna abordó a *Ciudades imposibles*. Por otro lado, en la prensa local sólo hubo una nota previa que habló sobre la participación de la Compañía Opcional en la MNT 2017, así como un par de reseñas críticas sobre *Ciudades imposibles* en el portal de dicha muestra.

Tipo de medio	Nombre del medio	Tipo de cobertura
Medios digitales	- Portal <i>Contrasentido</i> (GDL)	- 1 mención en agenda
	- Portal <i>Sombra emergente</i> (GDL)	- 1 nota (previa)
	- Revista digital <i>Arquine</i> (CDMX)	- 1 entrevista
Radio	- <i>Radio UDG</i> (programas “Seis grados de separación” y “Puro drama”)	- 2 entrevistas (de cobertura)
	- Portal de <i>RMX</i>	- 1 nota (previa) en portal de radiodifusora
Televisión	- <i>C7</i> (programa “Elementos”)	- 1 nota (previa)

Respecto de los contenidos de estas notas, llama la atención que la información ofrecida —generalmente confusa, a veces refiriendo a *Ciudades imposibles* como exposición o muestra— no problematiza la propuesta, ya sea en términos estéticos o políticos; es decir que, por ejemplo, no se propuso una reflexión sobre los retos formales que la pieza supone, ni tampoco se señala nada respecto de su relación con lo real a partir del propio contexto de urbanización que enfrenta la capital tapatúa desde hace algunos años. *Ciudades imposibles*, por otro lado, no logró llamar la atención de los principales periodistas teatrales de la ciudad: González Vega, López García y Francisco Rojas.

Por otra parte, con base en la información recabada en el cuestionario de salida, fue posible plantear cuatro perfiles de los espectadores fundamentadas en las categorías ligadas a sus ocupaciones y/o sus motivaciones para participar en la pieza. Desde luego, se trata de perfiles limitados, pues priorizan ciertos rasgos, además de cruces entre ellos. A continuación, su caracterización:

Tabla 60.
Perfiles de los espectadores de Ciudades imposibles con base en sus ocupaciones y/o motivaciones

Categoría	Descripción
Arquitectos, urbanistas y profesionales afines	Este grupo incorpora a los estudiantes universitarios, académicos (profesores-investigadores), empresarios-emprendedores y funcionarios públicos con estos perfiles. El interés en la pieza estuvo relacionado, sobre todo, con el ejercicio profesional.
Artistas, comunicadores y gestores culturales	Este grupo está conformado por los estudiantes universitarios, académicos (profesores-investigadores), empresarios-emprendedores y funcionarios públicos con estos perfiles. El interés en la pieza estuvo relacionado, sobre todo, con sus hábitos de participación cultural y/o con el ejercicio profesional.

Continúa tabla en siguiente página

Categoría	Descripción
Públicos que buscan una oferta cultural diferente	Este grupo está conformado por perfiles socio-profesionales muy diversos, que pueden o no participar habitualmente en actividades culturales, interesados en <i>Ciudades imposibles</i> por el tema y el formato no convencional.
Familiares y amigos de los productores de la pieza escénica	Se trata de un grupo heterogéneo en términos etarios, ocupacionales y formativos. Su principal motivación para asistir fue apoyar a sus familiares y amigos que participaron en la producción de <i>Ciudades imposibles</i> .

De estos espectadores-participantes, el 90% señaló que sí recomendarían a *Ciudades imposibles* a otras personas y que, además, volverían a participar en una pieza de la Compañía Opcional. Sumado a ello, no hay que olvidar que en este mismo cuestionario hubo claros señalamientos de que los públicos experimentaron una situación que los interpeló en términos profundos, ya sea a nivel personal y/o colectivo. Ligado a lo anterior, al 74% le pareció que el costo del boleto que pagó fue “justo” o “adecuado”, al 4% le pareció barato (“para lo que fue”) y, por último, el 12% lo evaluó como “caro” (sobre todo, algunos estudiantes y profesores extrañaron los descuentos para gente con su perfil).¹⁵² La participación en *Ciudades imposibles* tuvo un costo general de \$120 y otro de \$150, que incluía también la entrada a la charla “Estudios imposibles” (aunque ésta sólo se llevó a cabo en dos ocasiones); por otro lado, los boletos sólo se podían adquirir desde el portal web dedicado a la pieza, cuestión que para algunos facilitó su compra (<http://ciudadesimposibles.com>).¹⁵³ En adición a lo anterior, se puede señalar que, con base en las respuestas cualitativas ofrecidas, se evidenció que estas ponderaciones respecto del costo del boleto estuvieron fundamentadas en la relación costo-beneficio respecto de la experiencia vivida. Se asume, por lo tanto, que una pieza escénica como ésta es percibida de manera generalizada como susceptible de ser cobrada y, por lo tanto, mercantilizada (en el sentido de que es un servicio por el que hay que pagar). En el siguiente apartado se explorará con más detalles este aspecto, vinculándolo con lo relativo a quién y cómo debe financiarse una actividad como *Ciudades imposibles* desde la perspectiva de los espectadores-participantes.

¹⁵² Además, un 4% señaló no haber pagado su boleto y, por ese motivo, expresaron que no podían emitir un juicio sobre el precio (y otro 4% no respondió la pregunta).

¹⁵³ El costo de la entrada estuvo en el rango de precios —en promedio, \$150— que se cobran en otras puestas en escena de la ciudad. Por otro lado, la venta de boletos a través de plataformas de internet es cada vez más frecuente.

Finalmente, el 61% de estos espectadores-participantes compartió algún tipo de observación. Pese a que estas respuestas no tienen un carácter representativo a nivel estadístico, su revisión a nivel cualitativo arrojó pistas valiosas respecto de la experiencia de quienes participaron en *Ciudades imposibles*. De este modo, se codificaron las respuestas como “felicitaciones”, “sugerencias” y/o “quejas” y, de ello, se obtuvieron los siguientes resultados: 76% fueron felicitaciones, 14% quejas y 9% sugerencias.¹⁵⁴ Las sugerencias y quejas más frecuentes estuvieron relacionadas con la unidad significativa del Museo de la Ciudad Imposible (por ejemplo, sobre el tiempo del recorrido y la falta de información o iluminación en la “Colección fantasma”), además de que hubo señalamientos puntuales sobre las fallas de los MP3 y los audífonos. Por otro, a través de estos comentarios se pudieron vislumbrar los diferentes roles que fueron activados entre los espectadores-participantes, haciéndose palpables ciertas expectativas y percepciones sobre la pieza con base en la posesión de unas determinadas competencias artísticas, tal y como se mencionaba al inicio de este apartado. A continuación, algunos ejemplos de las narrativas que ilustran las tendencias encontradas:

Tabla 61.
Tendencias en las narrativas en torno a expectativas y percepciones sobre Ciudades imposibles

<i>Ciudades imposibles como...</i>	Ejemplos de narrativas en cuestionarios
Exposición <i>Como un espacio para mirar, leer y aprender</i>	“El [...] recorrido en el museo es muy rápido y no se puede apreciar el fin [o finalidad] de la obra, los proyectos son demasiado buenos, se necesita tiempo para entenderlos” (estudiante hombre de urbanismo, 24 años)
Obra teatral convencional <i>Como una representación de lo real</i>	“Las actuaciones y el video en LARVA [fueron] alas” (arquitecto, 26 años)
Arte (o teatro) político <i>Como una obra que se (te) comprometió con la realidad</i>	“Gracias por hacer conciencia y crear empatía para que la gente se informe de lo que pasó y va a suceder en la ciudad” (arquitecta, 29 años)
Escena expandida <i>Como una pieza que se desbordó hacia y desde lo real</i>	“Gracias por salirse de la caja” (gestora cultural, 25 años)
Cine <i>Como una experiencia en la que predominó la pantalla</i>	“Me parece interesante el hecho de hacer un producto cinematográfico en vivo” (estudiante mujer de secundaria, 14 años)

¹⁵⁴ Dado que se trató de una pregunta abierta, en una misma respuesta podía haber varios tipos de comentarios (felicitaciones, quejas y sugerencias) y, con base en ello, se hizo la codificación y cuantificación.

La indefinición de las condiciones objetivas de *Ciudades imposibles*, producto de su apuesta político-estética en tanto pieza de escena expandida, activó unas determinadas disposiciones subjetivas en los espectadores que permitió no sólo la reproducción típica de las prácticas de la participación cultural, sino de unas tácticas que, contingentemente, les permitieron a estos sujetos dialogar con la pieza y con las relaciones que se establecieron con lo real, partiendo de sus capitales o recursos, pero también yendo más allá de ellos. Esto es, lo atípico (y cercano) del tema y la no convencionalidad de sus formas apeló a un interés o curiosidad (tal y como se vislumbró en las motivaciones que expresaron los espectadores para asistir) al que los espectadores tuvieron que sobreponerse cuando se sometieron a la experiencia, encontrándole sentido (o no) desde sus propios referentes. Según se ve, éste podría ser un indicio de la emancipación de los espectadores (posible, en este caso, desde la escena expandida) en donde se vuelve efectiva la separación entre la voluntad de la obra y su efecto (Rancière, 2010). La narrativa de Rafael, el artista visual que participó en la primera entrevista grupal, da cuenta de estas transformaciones:

A mí lo que me parece más sustancial es que se rompen los paradigmas con experiencias de este tipo. Una es la de que el teatro es algo que alguien hace para que tú lo veas y yo creo que ahorita, con este tipo de propuestas, al teatro lo estamos haciendo todos. [...] es como ese reconocimiento de que no es pasivo el público, porque el público está creando esa segunda versión. Y la otra es que el teatro tenía que ser algo que alguien ya contó, ya vivió, ya experimentó y, ahora, es como “aquí está esto, en el tiempo presente”. Entonces, no necesitamos recurrir a algo que alguien ya contó, [...] sino a que la experiencia humana es teatral. Esas dos dimensiones me parece que se mueven, se me hace rico, se me hace un reconocimiento de la capacidad del público, de que el público puede crear (Espectadores-participantes, 3 de noviembre de 2017, pp. 22-23).

6.4.2. El teatro expandido: de su función social a su financiamiento

Los espectadores que participaron en *Ciudades imposibles* reconocen al teatro como un dispositivo que promueve el encuentro de los cuerpos, desde la reflexión y la acción sobre lo real. Según lo explicaron estos sujetos, dichas características (centradas en su función social), se sostienen desde sus orígenes a la fecha, aunque estos nuevos modos (como los de la escena expandida) potencian las posibilidades de este arte. En las narrativas analizadas, producto de las entrevistas grupales con los públicos, se localizan pistas en este sentido:

Tabla 62.
Narrativas sobre la función social del teatro

Alejandro, librero, 25 años	Yo siento que el teatro significa [ahora] lo mismo que significaba cuando fue concebido: es una máquina de análisis, te ubica en un contexto, te involucra con elementos —al canto, al baile, a lo físico—, es una forma de expresar y comunicar un mensaje, y el teatro tiene la ventaja de ser muy presencial [...], estás rodeado de gente que está sintiendo o está viendo lo mismo que tú, pero en vivo. [...] es una máquina de infinita realidad a la que transforma para que la podamos entender, experimentar, sentir, [...] [para] encontrar palabras, encontrar diferentes puntos de vista, es buscar y encontrarse. (Espectadores-participantes, 12 de enero de 2018, p. 10)
Juan, gestor cultural, 44 años	Para mí el teatro es un espacio de encuentro, es un espacio muy privilegiado porque implica acciones que ocurren en vivo, en el momento y, aunque haya muchas funciones, cada una puede ser diferente por la circunstancia que viven los realizadores, los actores y el público. [...] Y sí, creo que estamos llegando a un punto donde [...] ya es mucho más común ver [...] producciones sumamente diversas. [...] antes pensábamos que el teatro era para verse, pero ya puede tener varios momentos y puede estar en espacios exteriores e interiores, puede ser un recorrido, y puede haber proyectos donde el espectador solamente se siente a observar, y otros como en este caso [<i>Ciudades imposibles</i>], que implica que [el espectador] esté más en la escena. (Espectadores-participantes, 12 de enero de 2018, pp. 10-11)

Lo que se logró desde *Ciudades imposibles* fue considerado como el resultado de mucho trabajo, así como de recursos invertidos de muy diversa índole. Por ejemplo, para una de las participantes de la pieza —Fabiola, gestora cultural, 20 años—, hubo “un gran proceso detrás: desde la investigación hasta el registro de video, hay muchísimo tiempo ahí, estoy segura que le invirtieron de lleno y eso tiene un gran costo [...], un costo de tiempo, de relaciones, de creatividad, de conceptualización, de procesos para llevar a cabo una cosa tan compleja que no es algo que cualquier persona estaría dispuesta a hacer” (Espectadores-participantes, 3 de noviembre de 2017 p. 19). Para Luisa —comunicadora, 25 años—, otra espectadora de *Ciudades imposibles*, este trabajo tuvo “un costo alto, desde el tiempo de las personas hasta los espacios, hasta todos los materiales que se utilizaron, el equipo, la investigación... todo [...] tiene un costo que, si se monetiza, pues sí es alto, y sólo si consigues apoyos se puede reducir muchísimo [ese costo] y [entonces sí] conseguir las cosas” (Espectadores-participantes, 3 de noviembre de 2017, pp. 19-20).

Pese a ello, en sus narrativas se percibió también una tendencia a rechazar la intervención del Estado en el desarrollo de este tipo de proyectos o que, cuando menos, prescribe una participación limitada y/o vigilada debido a los riesgos que consideran asociados a ella. Sólo uno de los participantes anotó que, por la peculiaridad de los procesos

de una pieza como ésta y las externalidades positivas que reporta, sí requiere de un decidido apoyo público. Aquí algunos fragmentos de lo comentado:

Tabla 63.
Narrativas sobre la intervención estatal en las prácticas artísticas

<p>Omar, estudiante de gestión cultural, 23 años</p>	<p>Estoy súper contrariado con eso. A veces me parece que no, que la neta el Estado no debería ponerles dinero a estas cosas y que debería ser la misma gente, los mismos espectadores quienes, de alguna manera, sustenten todo esto. Pero cuando son costos altos y es para un grupo pequeño, elevas muchísimo el costo y entonces lo termina viendo sólo la gente muy pudiente [...]. A mí se me hace chido que [una pieza como ésta] pudiera ser autosustentable, porque de repente me cuestiono si el gobierno debería meterle varo. (Espectadores-participantes, 3 de noviembre de 2017, p. 22)</p>
<p>Kurt, diseñador y profesor, 25 años</p>	<p>El Estado debería apoyar en las fases iniciales, por ejemplo, llevándolo al plano de las industrias creativas —por ejemplo, de las <i>start ups</i> de índole tecnológico—, el gobierno debería apoyar las fases de incubación [...], pero ya después no tendría que hacerse cargo de ello, sólo a través de lo que se conoce como capital semilla o capital ángel. Siento que el gobierno debería hacer su función en los proyectos de índole cultural para ayudar a que despeguen y pues luego, evidentemente, tendría que ser sustentable de alguna manera. (Espectadores-participantes, 4 de noviembre de 2017, p. 25)</p>
<p>Nadia, administradora de proyectos de TIC's, 29 años</p>	<p>A mí, en lo personal, me daría muchísimo miedo que el gobierno metiera un solo peso a este tipo de obras, porque considero que cuando son fondeadas por universidades u otras instituciones privadas le dan cierta libertad de expresión que no se podría tener si el gobierno mete las manos, aunque sea para dar un poquito de dinero. Creo que sí se censuraría la obra o de alguna manera se las arreglaría para que la obra no fuera tan honesta o de tanto impacto como <i>Ciudades Imposibles</i>. Es mi opinión. (Espectadores-participantes, 4 de noviembre de 2017, p. 25)</p>
<p>Rafael, artista visual, 24 años</p>	<p>Yo lo que creo es que, por vía indirecta, [el Estado] sí tendría que apoyar el desarrollo de la cultura y el arte, [...] por todo el beneficio social que genera en otras áreas. Sí creo que tendría que invertirse en eso, pero no por vía directa, es decir yo creo que tendría que haber unos mecanismos seguros para decidir, opinar, evaluar [...]. Yo creo que el gobierno sí tiene la obligación de hacerlo [de financiarlo] en la medida en la que [una pieza como ésta] cumple una función muy importante que es replantear nuestro contexto y nuestra cotidianidad. Siento que son chambas más tardadas, no sé si más caras que otras producciones, pero a mí me parece que para que se pueda estar fomentando esto se tiene que entender que se trabaja de una manera distinta y que los resultados van a ser distintos también. (Espectadores-participantes, 3 de noviembre de 2017, p. 21)</p>
<p>Cesar, psicólogo y profesor, 30 años</p>	<p>Yo creo que deberían financiarlos [los gobiernos], pero casi por completo. Justo tiene que ver con que muchas veces no sabemos cómo retribuir el esfuerzo o el valor que tiene lo intelectual, o el trabajo de creación que hay detrás de esto [de <i>Ciudades imposibles</i>]. Y ahí es donde está lo paradójico o lo contraproducente, porque si este tipo de arte es una herramienta política muy fuerte, el Estado —un Estado ideal— debería fomentarlo para que seamos ciudadanos más politizados, pero no lo va a hacer porque no le conviene [...]. El teatro de hoy no le conviene al Estado de hoy. Y eso nos preocupa a todos, [...] [porque] si le meten dinero tampoco va a ser igual, no va a tener la misma carga de significados, de crítica, de emoción; sin embargo, uno ve que sí financian otras cosas [...]. El Estado sí debería fomentar más ese tipo de experiencias, que son estéticas pero que también alimentan la crítica y el pensamiento intelectual. (Espectadores-participantes, 4 de noviembre de 2017, p. 26)</p>

Estas narrativas, como puede verse, dan cuenta del consenso dominante alrededor de la racionalidad del capitalismo neoliberal, sin que por ello dejen de existir objeciones desde los sujetos. En este sentido, al teatro —en este caso, de escena expandida— se le considera un bien económico de experiencia cuya compleja producción tiene unos costos que *alguien* debe pagar y, al parecer, la balanza se inclina —con contrapesos, por supuesto— hacia el modelo de la industria creativa, por ejemplo, desde el fondeo público siempre que haya retorno de inversión, el financiamiento por parte de los públicos interesados y/o la generación de modelos de negocio que garanticen su solvencia económica en el mediano y largo plazo. Esta percepción es alimentada, asimismo, por el desgaste de la credibilidad de las instituciones gubernamentales, ligada muy particularmente en el contexto mexicano, a la corrupción y la censura, aunque la descapitalización pública de un sector como el artístico es también percibida como una estrategia del poder que busca erosionar lo que proyectos como *Ciudades imposibles* ponen sobre la mesa.

6.5. Producir y reconocer a la escena expandida: hacia la construcción de nuevos pactos

El teatro expandido comparte con otras prácticas escénicas rasgos de “la enfermedad de los costos”; sin embargo, en el caso de *Ciudades imposibles*, fueron los artistas, creativos y gestores culturales que la produjeron sus principales benefactores, aun cuando la producción contó con recursos públicos de instituciones culturales (que, al igual que ellos, maniobran desde la precariedad). Las dificultades de una pieza como ésta se exacerbaban en un entorno como el anterior debido a sus formas de ser, por ejemplo, por las particularidades del proceso de investigación-creación o por la indefinición de sus resultados, en términos convencionales. No obstante, en el ejercicio de estas prácticas laborales y asociativas, los artistas, creativos y gestores culturales ponen en juego diversos recursos estratégicos que les permiten sortear su situación de precariedad y, más aún, construir redes de colaboración y modos de vida en los que se promueve la experimentación, la solidaridad y horizontalidad por medio de estos procesos de singularización.

Por otro lado, los espectadores-participantes de *Ciudades imposibles* comparten características con los públicos que suelen frecuentar, en México y otros lugares del mundo, las actividades de participación teatral y cultural. Sin embargo, aunque algunos de ellos sí estaban familiarizados con prácticas artísticas contemporáneas como la escena expandida,

otros no necesariamente. De este modo, aunque partieron de los roles ligados a las expectativas y competencias del anterior momento del régimen estético, la liminalidad de la pieza les permitió apropiarse de su narrativa en sus propios términos, reconociendo sus aportaciones a la reflexión de lo común y la acción sobre lo real, particularmente, en la desestabilización del imaginario socio-espacial de la ciudad que habitan.

Pese a lo ya señalado, tanto los productores como los espectadores-participantes también están incorporando a sus prácticas laborales, asociativas y/o de participación aspectos del discurso neoliberal ligado a la subjetivación capitalista: en el primer caso, se trata de la interiorización de la autoexplotación, el emprendimiento y la empresariedad como expresiones de la autonomía y libertad creativas; y, en el segundo caso, se trata de ciudadanos tendientes a rechazar la participación estatal en el desarrollo de discursos artísticos como éste (o, cuando menos, a limitarla o vigilarla), aludiendo a la necesidad de promover su auto sostenibilidad desde el modelo de las industrias creativas. Siendo así, ¿cuáles son los pactos de sentido que se fraguan alrededor estas relaciones entre imposibilidad y deseo? ¿Qué negociaciones existen hoy entre los artistas, creativos y gestores culturales llevan a cabo su quehacer desde este giro ético del régimen estético? ¿Cuáles son los contratos entre estos productores y los espectadores que involucran y participan en sus propuestas? ¿Y entre el arte actual, el Estado y el mercado? Ello es lo que se desarrollará en las conclusiones de este trabajo.

Conclusiones. Los pactos de sentido en construcción en el giro ético del régimen estético de las artes

“El arte ha vivido por dos siglos en la misma tensión que le hace estar a la vez en sí mismo y más allá de sí mismo y prometer un futuro destinado a permanecer incumplido. [...] Para evitar que la resistencia del arte se desvanezca en su contrario, debe mantenerse como la tensión sin resolver entre dos resistencias”
JACQUES RANCIÈRE
Disenso. Ensayos sobre estética y política (2019)

Durante el cierre de la redacción de este trabajo me encontré con una publicación electrónica de reciente aparición que, debido a que recupera el proceso de desarrollo de una pieza mexicana de teatro expandido, consideré que podría serme de utilidad para abrir estas últimas reflexiones. Antes de explicar por qué, ofrezco algo de contexto: en términos generales, el libro al que me refiero forma parte de un proyecto editorial del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) del INBA que revisa algunas de las producciones recientes realizadas por la Coordinación Nacional de Teatro (CooNT), también perteneciente a este instituto. La publicación en cuestión documenta la “temporada” en la capital mexicana de la pieza *Deux ex machina* de Teatro Ojo, llevada a cabo entre los meses de enero y febrero de 2018, en el Teatro El Galeón del Centro Cultural del Bosque (CCB). Como lo señalé en el Capítulo 4, con base en Sánchez Caro y Ortiz (2010), Teatro Ojo es uno de los colectivos escénicos más destacados del teatro renovador-rupturista mexicano, al que igualmente puede considerársele como de escena expandida. Este colectivo, según se indica en su página web, fue creado en 2002 y está conformado por Héctor Bourges, Karla Rodríguez, Laura Furlan, Patricio Villarreal, Fernanda Villegas, Alonso Arrieta y María López.¹⁵⁵ El propósito de este montaje en particular —*Deux ex machina*— fue el siguiente:

en sus inicios, [éste se pensó] como un espacio de discusión pública sobre el futuro del país, uno que se ponía en particular tensión por el año electoral. La máquina escénica [finalmente] se armó de un centro de llamadas telefónicas que contactaba a personas de todos los estados de la república. Se hacían preguntas, y las respuestas,

¹⁵⁵ En 2016 y con el apoyo del FONCA, Teatro Ojo desarrolló la pieza *Canto de palomas* en el LARVA, en Guadalajara, Jalisco. En este trabajo colaboraron también miembros de la Compañía Opcional, así como del colectivo Arrogante Albino (Alejandro Mendicuti, Aristeo Mora, Héctor Jiménez y Carolina Vázquez Chau). *Canto de palomas* contó, además, con la participación de Rodrigo Parrini (asesoría y concepto) y Diego Martínez (diseño sonoro) (Teatro Ojo, 2019).

provenientes del otro lado del auricular, bordeaban y expandían temas, experiencias, deseos, malestares y traían de las sombras palabras que ayudaban a pensar lo político desde otros lugares; o, a veces, sólo cargaban consigo la conmensurabilidad de las voces singulares que el teatro intentó sostener. (Garza, 2019, pp. 3-4)

En dicha publicación digital se reproducen algunos aspectos de la confección de *Deux ex machina*, así como varias recreaciones de las atmósferas escénicas generadas. Esta descripción del proceso de investigación-creación colectiva está acompañada de una serie de reflexiones de orden estético-político en torno a las poéticas de Teatro Ojo, además de una breve entrevista a sus integrantes en la que se exploran algunos de los constitutivos de su trabajo. Para dar cuenta de todo ello, entre otras cosas, en el libro electrónico se comparten la totalidad de las preguntas hechas e, incluso, se anexan algunos archivos sonoros de las llamadas telefónicas realizadas desde este “*call center*”. Luego de revisar el material, hay un par de reflexiones que, como ya lo decía, son valiosas para introducir las conclusiones de este trabajo:

- a) En las conversaciones telefónicas se evidenció el amplio margen de contingencia involucrada en el teatro expandido. Así, esta experiencia azarosa debió resonarles hondo no sólo a los telefonistas-*performers* (y al equipo de Teatro Ojo en su conjunto) y a quienes presenciaron estas “apariciones” remotas en El Galeón sino, sobre todo, a aquellos que respondieron desde algún lugar de México a preguntas como: “¿cuál es su primer recuerdo”, “¿cómo se imagina ese lugar [en el que nació] en el futuro?”, “¿cuáles son las palabras que más le disgustan?”, “¿en qué parte del cuerpo ubica el miedo?”, “¿de quién le hubiera gustado ser hijo?”, “¿se ha imaginado usted como presidente de México?”, “¿qué tal durmió anoche?”, “¿qué entiende usted con la palabra ‘progreso’?”, “¿ha vivido usted una guerra?”, “¿le falta algo a su cuerpo?”... entre muchas otras. Las respuestas ofrecidas fueron igual de inverosímiles que las interrogantes y, en esas comunicaciones fugaces y anónimas, no sólo se percibe el desconcierto y la cruda sinceridad de quienes tomaron las llamadas, sino también su confusión inicial al escuchar que los estaban contactando desde un “teatro” para un proyecto de “arte público”. En cualquier caso, luego de respuestas como: “No, ya estoy muy grande para participar en un teatro”, “[A México le faltaría que] sea un país donde se pueda vivir”, “[a mi cuerpo] le faltan muchas personas”, “Ay, no. No me lo imagino [el futuro al lugar donde nací]. No quiero tener ese pensamiento” o

“Le tengo respeto [a lo desconocido] porque no sé cómo voy a reaccionar”, se evidencia, como plantea Bourriaud (2008), ese “estado de encuentro” (consigo mismo, con lo real, con los otros) del que estos espectadores-participantes fueron parte. El acontecimiento micropolítico en piezas como ésta (o como *Ciudades imposibles*), en términos de Rancière, se encuentra principalmente aquí y en ello radica su potencial instituyente.

- b) La aparición de materiales editoriales como el del CITRU, que documentan y reflexionan alrededor de experiencias del teatro expandido en el país, fortalece el argumento de lo pertinente que resultan trabajos investigativos que interrogan a las prácticas artísticas contemporáneas producidas desde el giro ético. Sin embargo, en exploraciones como la que aquí menciono brevemente percibo una desconexión, no con el contexto social de la comunicación de las piezas, sino con sus condiciones de producción y reconocimiento y que, en última instancia, son las que posibilitan la emergencia (o no) de los pactos de sentido que articulan a estas formas de ser y maneras de hacer, así como a las figuras de la comunidad que las sustentan. Sólo al incorporarlas, me parece, se pueden interrelacionar con ellas las transformaciones socioculturales, políticas y económicas que aparentemente están desconectadas y que, sin embargo, tienen un papel preponderante en el actual momento de las artes. De ahí la relevancia de abordajes como el del trabajo que aquí presento.

¿Cuáles son entonces esos pactos que organizan el sentido de los discursos y las prácticas de los actores sociales —artistas, creativos, gestores culturales y espectadores-participantes— involucrados en el actual giro ético del régimen estético de las artes y en qué condiciones se producen? En este último apartado de la tesis me propongo responder a esta pregunta con base en la aproximación empírica que me permitió el caso revisado: *Ciudades imposibles*. Al respecto, tomando en cuenta los hallazgos que presenté en los capítulos analíticos, diseñé un modelo interpretativo que guía lo que considero está en el centro de estas nuevas negociaciones y que, según veo, conectan el sentido de los enunciados, la enunciación y la lectura en y desde las artes desde este giro. Se trata, desde luego, de una respuesta de investigación situada en un contexto históricamente específico y socialmente estructurado; es decir, el punto de partida es la escena expandida en la Guadalajara actual.

No obstante, desde aquí pretendo encontrar aquello que es común no sólo entre las comunidades que están trabajando alrededor del teatro expandido en México, sino a quienes participan en la producción y el reconocimiento del giro ético del régimen estético de las artes en este país, e incluso, en otras latitudes. Considero que esto es posible, como lo señalé antes, debido a las claras interconexiones que existen hoy entre las dimensiones local-nacional-global.

Desde luego, mucho de lo experimentado por los actores sociales con los que yo trabajé (por ejemplo, la precarización laboral y de vida) lo comparten con otros que tienen búsquedas estético-políticas distintas, ya sea en el teatro o en las artes, en general y que, por lo tanto, no se insertan necesariamente en este giro. No obstante, el énfasis en estos discursos y prácticas ha tenido un propósito claro en mi investigación, y es que, pese a que desde estas formas de ser y maneras de hacer se pretende promover otra división del espacio, del tiempo y de los roles sociales que lo posibilitan, el consenso social —expresado, en este caso, en las condiciones de producción y reconocimiento de lo artístico en el marco del capitalismo neoliberal— sigue imprimiendo una fuerte impronta que limita sus alcances, tensionándolos. Lo relevante, según veo, no es ni siquiera esta certeza, sino el conocimiento producido en torno a los mecanismos precisos que, en un caso y otro, operan en y desde las artes. Se trata, como intentaré sostenerlo, de unos pactos habitados principalmente por las contracciones. A continuación, el modelo interpretativo antes señalado:

Tabla 64.
Modelo interpretativo de los pactos de sentido en construcción

Pactos entre artistas, creativos y gestores culturales	Autoexplotación para la producción colaborativa de deseos
Pactos institucionales	Democratización precaria, privatización inminente
Pactos entre sujetos creativos y espectadores-participantes	Ensayos de otras formas de vida en común (que alguien debe financiar)

Además de la reflexión alrededor de estos pactos en construcción, en la segunda parte de las conclusiones hago una ponderación respecto de las contribuciones de la tesis, incluidas las asignaturas pendientes y las posibles líneas de indagación futura alrededor de este objeto.

7.1. Pactos entre artistas, creativos y gestores culturales: autoexplotación para la producción colaborativa de deseos

Entre los agentes creativos que participan en el giro ético del régimen estético de las artes — en este caso, en su manifestación desde el teatro expandido— hay una clara consciencia discursiva respecto de los vínculos existentes entre las formas de ser de los objetos artísticos y las maneras de producirlos y reconocerlos, así como de las figuras de lo comunitario que los orientan. Por lo tanto, tal y como lo sugiere Rancière al denominarlo así, algo de lo que emerge en este giro alude al régimen ético de las imágenes —hoy residual— relacionado no tanto con sus propósitos sino con el modo en que los discursos y las prácticas de lo artístico se funden con ciertos imaginarios de lo social, promoviendo un particular *arte de vivir*.¹⁵⁶ Esta forma de habitar el mundo, a diferencia de la radicalidad de otras etapas del régimen estético, se debate hoy entre los polos de las contradicciones originarias de dicho régimen: libertad/igualdad, autonomía/heteronomía y arte/no arte. En el caso de los pactos entre estos artistas, creativos y gestores culturales, lo anterior tiene consecuencias puntuales en donde pareciera que la autoexplotación —es decir, la participación activa en el juego capitalista— es el único camino para la producción colaborativa de deseos alrededor del quehacer artístico y de la vida que se construye a partir de ello. De esta forma, las *tácticas de supervivencia* de estos actores sociales conviven conflictivamente con las *artes del gozo* que implementan de forma cotidiana dotando así de sentido su quehacer.

En el caso de las tácticas de supervivencia, la precariedad se ha instalado como condición del trabajo creativo, ya sea porque hay una clara dependencia a instituciones públicas igualmente precarias o porque el mercado, en tanto sistema económico, provee de frágiles estructuras que inhiben la autonomía artística, entre otras, la necesidad del multiempleo para financiar esta actividad, la exigencia de emprender en condiciones de alta inestabilidad y, en el mejor de los casos, de subordinarse a subsidios entregados por parte de entidades público y/o privadas. El modelo neoliberal de política cultural —y el consenso político-económico en el que éste se inserta— ha propiciado en México un entorno que promueve estas prácticas laborales y asociativas mediante la reducción de los presupuestos

¹⁵⁶ No sólo en términos, por ejemplo, de las artes del pasado y el presente (digamos, las producidas durante el periodo clásico versus el contemporáneo), sino entre las que actualmente son consideradas como hegemónicas y desplazadas (esto es, las producidas desde el canon occidental versus las pertenecientes a culturas amerindias, asiáticas o africanas).

públicos para la cultura —pese a la existencia de problemáticas como la enfermedad de los costos en las artes escénicas, relativa a su escasa o nula productividad— y, sobre todo, a través de reglas de operación que transforman a estos sujetos en proveedores de un producto o servicio y, por lo tanto, en unidades económicas que deben operar como tales, además de producir resultados cuantificables en aras de obtener los apoyos, sustituyendo muchas veces las labores que antaño correspondían a los gobiernos en sus diferentes niveles.

Asimismo, debido a que las búsquedas estético-políticas de este giro ético promueven una relativa indistinción entre el arte y la vida (por ejemplo, a través de procesos como la investigación-creación), éstas llevan a los sujetos creativos a que difuminen en extremo la barrera entre los tiempos de trabajo y aquellos que no lo son, estimulando aún más la autoexplotación e, incluso, llevándolos en ocasiones a instrumentalizar sus relaciones sociales. Por otro lado, como parte de las presiones que precarizan la vida de los artistas, creativos y gestores culturales de este giro en el contexto mexicano, habría que sumarle las dificultades de impulsar una tendencia del todo minoritaria en el país (el caso de la escena expandida en el ámbito teatral nacional y local, esto es muy claro), en consonancia con las batallas que se libran en los campos artísticos. Además, como ocurre con otros sujetos creativos, el ejercicio de una profesión ligada a las artes en un país como éste continúa siendo sancionado socialmente (por ejemplo, en los ámbitos familiares o en la calidad irregular de la formación universitaria) y, a todo ello, se le adiciona lo que los artistas y otros trabajadores culturales experimentan de manera generalizada: el poco acceso a contratos permanentes, empleos parciales, relaciones laborales informales, bajos ingresos y un prácticamente nulo aumento salarial respecto a otros profesionales, falta de seguridad social y alta necesidad de capacitación continua.

Por todo ello, el *arte de vivir* que se persigue es tan modesto en sus apuestas como el arte mismo que se produce desde este giro: la consciencia discursiva de la que hablé antes pareciera no permitirles del todo a los artistas, creativos y gestores culturales vivir en la creencia irrestricta de su libertad e independencia o en la fantasía de su realización —parafraseando a Lorey— sino que, por el contrario, se saben copartícipes en mayor o menor medida de esta emergente sociedad de control. Con esto es con lo que negocian, es decir, esto es lo que está en el centro de los nuevos pactos de sentido entre estos actores sociales. Las artes del gozo, en tanto tácticas de resistencia, son las que hacen posible el contrato, modesto

pero suficiente para seguir en el juego. Así, su creciente habilidad para tejer redes de colaboración que les permiten ampliar sus posibilidades profesionales y de vida, convierte la informalidad laboral en solidaridad asociativa, es decir, no sólo en economía de subsistencia sino de resistencia.

De esta forma, trabajar, costear la vida, hacer lo que les gusta, resolver los problemas, pero juntos, supone una alternativa para no renunciar a lo que, de otro modo, sería imposible sostener desde las precarias estructuras que les ofrecen hoy el Estado o el mercado a las artes. Se trata, por lo tanto, tanto de una ética como de una estética de vida, de un *arte de vivir*. Para ello, la búsqueda de una subversión de jerarquías es necesaria, aunque no siempre posible y, por ello, es que estos actores sociales habitan la contradicción constante de coexistir entre la libertad y la igualdad creativas, por ejemplo, en la flexibilización de sus roles, aunque sin desaparecerlos; emborronando las fronteras de los saberes sin terminar de derribarlas; acompañándose en la diversidad sin vivirse del todo solos (la irrupción del *performer*, el teatro expandido o los colectivos en vez de compañías son ejemplos de todo esto).

Desde estas artes del gozo, los artistas, creativos y gestores culturales que participan en el giro ético producen colaborativamente sus deseos cuando deciden no renunciar a lo que hacen, negociando incluso con los polos que antes obligaron a otros artistas o intelectuales a posicionarse desde una radicalidad política (por ejemplo, aquellos que enfrentaron a los *apocalípticos e integrados*). Lo anterior, sin embargo, no significa que renuncien a tener una posición como si se situaran en una especie de vacío posmoderno; se trata, según veo, de habitar el intersticio de lo cotidiano para cargarlo de una potencia instituyente que no buscan controlar (aunque, de hecho, lo hagan hasta cierto punto). Este procedimiento micropolítico en tanto proceso de singularización se parece, sin duda, a un agenciamiento de tipo rizomático y que, desde una perspectiva del saber-poder, se entiende como aquello que procede por “variación, expansión, conquista, captura, inyección [...] [como lo] relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, [y que, no obstante, es] siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 26). Todo ello se complejiza aún más cuando los pactos se extienden hacia los espectadores-participantes.

7.2. Pactos entre sujetos creativos y espectadores-participantes: ensayos de otras formas de vida en común (que alguien debe financiar)

Los pactos entre los sujetos creativos y los espectadores participantes se materializan en el dispositivo artístico del giro ético y en el “estado de encuentro” que posibilita; es decir, son estas formas de ser las que permiten la concordancia entre unas determinadas maneras de hacer (laborales, asociativas, de participación) y el horizonte común que las conecta. De esta forma, el dispositivo artístico funciona como una mediación —esto es, como arena de negociación del sentido— entre los sujetos creativos y los espectadores-participantes. Pero, ¿qué es lo que se acuerda desde ahí? En primer lugar, la relación con lo real y, en segundo término, el tipo de micro-situación a la que unos y otros se disponen a experimentar juntos. Por lo tanto, en el giro ético —tal y como ocurre en su expresión de la escena expandida— hay un trastoque de la verdad institucional (tanto artística como social) y, por lo tanto, una búsqueda que necesariamente pasa por la pretensión de subvertir los roles e imaginarios que la sostienen. Lo anterior se ha traducido en la utilización de ciertos tópicos y procedimientos artísticos que, en el teatro, por ejemplo, han ido de la búsqueda de la coherencia de lo real con su representación a la irrupción de esa realidad en la escena (o de la escena en la realidad) y la posterior persecución del encuentro y la proximidad con quienes la encarnan. Las contradicciones originarias del régimen estético son las que les dan juego hoy a estos procesos experimentales en las artes y que, como señala Rancière, han permitido que el producto sea idéntico al no-producto, que el saber resida en un no-saber, que el *logos* resulte idéntico a un *pathos* y que la intención brote en lo inintencional.

El “des-ordenamiento comunicacional” de la modernidad tardía al que se refiere Martín-Barbero (2009), inscrito en este “nuevo *sensorium*” que Benjamin previó en el anterior siglo es, sin duda, el contexto amplio que posibilita estas transformaciones en las artes, acercándolas a este momento de postautonomía, según lo visualiza García-Canclini (2011). De esta forma, la persecución de otras relaciones con lo real y la subversión de los roles que permiten aproximarse a ello pasa, en el giro ético, por la construcción de ese “estado de encuentro” que identifica Bourriaud. Para lograrlo, los sujetos creativos requieren de un mayor grado de agencia respecto de las convenciones de sus disciplinas (por ejemplo, que los actores se conviertan en *performers*), así como de espectadores emancipados en los términos de Rancière, esto es, más que por su participación activa en la creación de una pieza

artística, por la emancipación de sus efectos. Para que esta “igualdad de las inteligencias” entre unos y otros se dé (es decir, entre sujetos creativos y espectadores-participantes), no sólo se requiere de la activación de la “competencia de cualquiera” en los segundos, si no en primer lugar, la renuncia de los primeros a controlar los resultados del ya señalado estado de encuentro. Según veo, esta emancipación es, sobre todo, un horizonte de posibilidad, más que una condición dada en las relaciones entre estética y política en el actual giro ético, en todo caso, hay esfuerzos para tensionar al máximo la contradicción de la libertad/igualdad. Aun así, la búsqueda de este agenciamiento a partir de tópicos y procedimientos específicos como los de la escena expandida, tienen también un potencial instituyente, de entrada, en el terreno de lo micropolítico.

Al respecto, la relativa indefinición de los constituyentes del dispositivo artístico — por ejemplo, de tipo escénico, como fue el caso de *Ciudades imposibles*— ofrece condiciones propicias para que este estado de encuentro resulte posible. Esto es, los “modos posdisciplinarios de operar” a los que se refiere Laddaga (2006) procuran también “modos experimentales de coexistencia” en los que, tanto los sujetos creativos como los espectadores-participantes, ponen en juego sus competencias artísticas y no-artísticas. Al incorporar el azar y la incertidumbre, unos y otros echan mano de las infinitas combinatorias de los recursos de los que disponen para enfrentar esa experiencia y, de ese modo, habitar por un breve tiempo, “formas artificiales de vida social” en las que pueden emerger nuevas preguntas, o deseos, o conversaciones del todo imprevistas. *Ciudades imposibles* ofrece evidencias de ello, por ejemplo, al haber interrogado el imaginario espacial de Guadalajara, trastocando su memoria y posible porvenir. De esta forma, en el giro ético, unos (los espectadores-participantes) son convocados a colaborar por los otros (los sujetos creativos), aunque no sepan muy bien para qué o cómo hacerlo. Aceptan ser parte de la situación y, en ese encuentro, hay algo que no sucede en otro lado: son acontecimientos fugaces donde se modelan otras formas de lo común. “Es arte” —dicen—, “pero se parece a la vida”, “es ficción, pero se parece a lo real”.

La posibilidad de construir otro reparto de lo sensible en estas micro-situaciones, sin embargo, se ve presionada por los otros roles que simultáneamente desempeñan tanto los sujetos creativos como los espectadores-participantes en el entorno del capitalismo neoliberal. Unos y otros se insertan en un mercado en donde los primeros son también oferentes y los segundos, demandantes. Así, en tanto productores y consumidores, sus

relaciones necesariamente se mercantilizan; es decir, se construye un vínculo, por un lado, de dependencia económica y, por otro, de costo-beneficio. Los primeros, por lo tanto, operan como empresas que proveen un producto o servicio y, los segundos, como clientes que esperan obtener un satisfactor tangible derivado de su inversión luego de haber evaluado el costo de oportunidad de su decisión. De esta forma, en el nuevo entorno neoliberal, el bien ofrecido (en este caso, artístico) debería poderse sostener con medios autogenerados a partir de sus ventas, sin necesidad de ayudas (públicas o privadas) o, en todo caso, para recibirlas, debería convertirse en una inversión con resultados demostrables, instrumentalizándose así su puesta en marcha. Esta situación, en el caso de aquello que se produce desde el giro ético, resulta sumamente conflictiva, debido al énfasis que hay en el valor de los procesos por encima de los resultados. Aunque en el siguiente apartado se profundizará más en esto último, en lo que respecta a los espectadores-participantes, la compra de una experiencia mediante el pago de un boleto o la donación de unos determinados recursos sí genera una expectativa respecto de lo que se debería recibir a cambio, monetarizando las relaciones y privilegiando el valor económico por encima del cultural. Si dicha experiencia resulta en extremo ajena o demandante para los espectadores, alejándose de unas rígidas expectativas, la subsistencia de esta oferta cultural (y de sus oferentes) peligra. Por supuesto, este problema no es nuevo para las artes, pero éste se acentúa tanto por el carácter experimental del giro ético (en términos, por ejemplo, de la correspondencia entre proceso-resultados) así como por la radicalización del valor de uso en el entorno neoliberal.

7.3. Pactos institucionales (Estado, mercado y arte): democratización precaria, privatización inminente

El capitalismo neoliberal en tanto consenso y su policía, como la racionalidad que lo organiza, sí establecen unas determinadas condiciones que presionan la producción y el reconocimiento de lo artístico. Frente a este consenso, el caso de aquello que se desarrolla desde el giro ético del régimen estético, es particularmente delicado. Sobre ello, abordé ya algunos aspectos que están modelando los pactos de sentido entre los actores sociales que participan en este momento de las artes, por ejemplo, la situación del mercado laboral de los artistas y otros trabajadores culturales, así como la mercantilización de las relaciones entre sujetos creativos y los espectadores a través de la comercialización de estos bienes (asuntos

que, como ya lo dije antes, afectan también a otros actores del campo artístico-cultural en su conjunto). Sin embargo, no he profundizado aún en otro elemento que considero tiene una particular incidencia en los pactos que están fraguándose, en este caso, a nivel institucional, entre el Estado, el mercado y el arte. A continuación, abundo en ello.

La política cultural neoliberal, aunque con avances desiguales en los diferentes territorios y sus niveles (por ejemplo, en México, sus estados y municipios), sí ha logrado posicionar mediante acciones concretas (legislaciones, reglas de operación, planes, programas o proyectos de intervención directa e indirecta, etc.) un discurso que, por un lado, insta a los sujetos creativos a entenderse como emprendedores y a su quehacer como emprendimientos e, incluso, como empresas —bajo el mandato de “sé creativo”, parafraseando a McRobbie— y, por otro, que homologa a las artes a diferentes ámbitos de la creatividad con lógicas de funcionamiento del todo distintos bajo la figura de las industrias creativas, llevando al límite a aquellas prácticas artísticas que no se acomodan a esta racionalidad comercial. Lo anterior está implicando dos cosas: el entendimiento (y uso) de las artes como recurso social y económico por parte del Estado (incidiendo, por lo tanto, en su libertad creativa e independencia), a la vez que sus obligaciones en esta materia se retraen con el consentimiento o resignación de los propios productores y destinatarios de estos bienes, particularmente en este entorno de descomposición social como el mexicano.

De esta forma, pareciera que por evitar las “fallas de gobierno” (o hacer como que se evitan) se desconocieran cada vez más las “fallas de mercado” sin que, por otro lado, lo anterior sea efectivamente una medida que estimule el desarrollo artístico. Al ser esto así, la democratización avanza precariamente (porque los esfuerzos en ese sentido, por supuesto, aún no desaparecen, aunque sí se tornan más ambiguos y frágiles) a la vez que la privatización de la cultura pareciera inminente. El problema de fondo es que la planificación cultural — como la llama Nivón (2006)—, propia de este régimen político-económico neoliberal, “no puede ser un ejercicio [sólo] formal, [aparentemente] libre de valores. [Por lo que] Debemos evitar que las políticas culturales sean pensadas como parte de la ciega maquinaria de la modernización” (p. 132). Sobre ello, Vich (2014) plantea un conjunto de interrogantes a propósito del actual rumbo de las políticas culturales que ofrecen una ruta que me gustaría explorar en estas conclusiones:

¿Cómo hacer política cultural en países con marcos institucionales precarios y donde el Estado asume que la cultura es siempre un gasto que debe postergarse? ¿Cómo

proponer nuevos circuitos culturales cuando lo único que importa es la lógica de la maximización de las ganancias? ¿Cómo hacerlo en sociedades donde los vínculos entre las personas están fuertemente deteriorados y donde los movimientos sociales se encuentran entrampados en una lógica fragmentaria e ineficaz? ¿Cómo intervenir en sociedades que parecen resistirse a la memoria y donde la historia se está convirtiendo en una *performance* destinada sólo a los turistas? En suma, ¿cómo proponer políticas culturales desde el Estado, el mercado y los movimientos sociales en un clima de precariedad institucional, autoritarismo capitalista, amnesia política y permanente malestar social? (p. 59)

Contar con los detalles de esta precarización institucional y sus impactos específicos, conocer los circuitos culturales alternativos que sí están fraguándose al margen de la intervención gubernamental y estar al tanto de los alcances micropolíticos del giro ético (por ejemplo, desde su experimentación posdisciplinaria, sus otras relaciones con lo real, la apuesta inconclusa por subvertir jerarquías a través del ejercicio de otros roles, la búsqueda del azaroso encuentro de los cuerpos, las apuestas por nuevos modos de ocupar el espacio público, su énfasis en los procesos de investigación-creación) son todos, según veo, un importante punto de partida para proponer políticas culturales desde los ámbitos público, privado y social que subviertan lo que parecieran ser, en un futuro no muy lejano, pactos institucionales inexorables. Entender las contradicciones que hay en ello supone, de entrada, reconocer lo que éstas limitan y, a la vez, los resquicios que ofrecen; sólo así, me parece, pueden evitarse los mesianismos desde el arte a la vez que habitarse las múltiples emergencias en un sentido rizomático.

Lo que señala Baricco (2019) en su último libro a propósito de la reciente insurrección digital, me ayuda a ejemplificar lo anterior desde una de las disfunciones que este autor identifica alrededor de esta emergencia: “un sistema nacido para redistribuir el poder ha acabado distribuyendo más que nada posibilidades, obteniendo a cambio el inesperado resultado de crear inmensas concentraciones de poder” (p. 237). Al respecto, según veo, para potenciar estas posibilidades, hay que entender el fuego cruzado de estrategias y tácticas que las atraviesan; si esto ocurre, es más posible que surjan los nuevos ensayos de otras formas de ciudadanía en las que la discusión de lo común esté en el centro. En el caso del giro ético, tal y como lo plantea Rancière (2019), lo que están en juego entonces “no es una simple pacificación de los distintos tipos de disenso entre política y arte en un orden consensual. Más bien parece ser la forma definitiva de la voluntad de absolutizar este disenso [...] [mediante] cortes ambiguos, precarios, litigiosos” (p. 251). Por ello es que resulta tan

importante localizar, en estos pactos institucionales, sus implicaciones en los niveles de las estructuras, pero también en el de las prácticas. De otro modo, el reparto de lo sensible no sólo se vuelve imposible, sino improbable.

7.4. Del teatro en México y su escena expandida: algunos aportes

En la construcción del caso que me permitió acercarme empíricamente al objeto de esta tesis, me encontré con algunos hallazgos que me parece importante destacar. Al respecto, considero que la experiencia del teatro artístico mexicano durante el siglo XX ofrece argumentos para señalar que, entre sus productores, hay una tendencia hacia lo global (sobre todo, lo que proviene de Europa y Estados Unidos, y en menor medida, de América Latina), a la vez que permanece la pregunta por la propia condición de lo nacional (y, más recientemente, de lo local). Esta particularidad ha promovido, por un lado, el cultivo de la tradición alrededor de lo que fuera la primera gran renovación teatral en el país, hoy convertida en canon y, por otro, la pretensión de seguir innovando —todavía minoritaria— partiendo de los caminos trazados por las vanguardias del siglo XX (y que, como ya se vio, no se sustraen únicamente a lo propiamente teatral), pero desde las propias metabolizaciones locales.

En los procesos de formación teatral se advierte la misma tensión: el todavía vigente método stanislavskiano como brújula para la actuación en el marco del teatro realista de principios de siglo XX —fuertemente impulsado también por las visualidades de cine y la televisión comerciales— a la vez que se recuperan, poco a poco, los procedimientos de otros teatros del siglo anterior y se incorporan nuevas tendencias artísticas globales (teatrales y no teatrales, incluidas las de las artes visuales y audiovisuales, por ejemplo), todo esto en el marco de una formación alineada con el modelo educativo neoliberal. Así, la fragmentación de las poéticas en el teatro contemporáneo mexicano es la marca frecuente, además de su desarrollo desigual entre la capital del país y el resto de los estados y sus principales ciudades. En este sentido, no se ha hecho efectiva aún la descentralización teatral, aunque sí hay esfuerzos —nacionales, estatales y municipales— que han impulsado el incremento del teatro producido en diversas partes del país. Pese a ello y, al mejoramiento de la calidad de la oferta teatral en muchos casos, esto no ha supuesto un aumento significativo de los públicos, según

se ha señalado en los diferentes estudios nacionales hechos desde finales del siglo pasado (aproximaciones que, por otro lado, son escasas y cortas de alcance).

Las políticas teatrales federales (y, al parecer, también las de los niveles estatal y local) no han atendido la formación de espectadores para el teatro, sino que han privilegiado las fases de formación-capacitación para los profesionales, así como las de creación-producción, aunque estas acciones resultan también insuficientes dado que parecieran no tener en cuenta la enfermedad de los costos de las artes escénicas, así como las necesidades de los artistas, creativos y gestores culturales que en ellas participan, dadas las características específicas de sus mercados laborales. Por el contrario, las políticas teatrales que se han impulsado en México promueven el trabajo individual por encima del grupal (socavando, por ejemplo, la figura de la “compañía”) y recompensan, sobre todo, a los creadores con mayor trayectoria y prestigio (en una especie de réplica del “Efecto Mateo” que prevalece en la ciencia). De esta forma, en las compañías parcialmente subvencionadas que actualmente existen, así como en aquellos colectivos que emergen y desaparecen en función de los proyectos escénicos que desarrollan, conviven —e incluso, dependen— tanto dineros públicos como privados, trastocando la caracterización típica de los circuitos culturales-teatrales (artísticos, comerciales o comunitarios). Esto es, las transformaciones en la organización de la producción han tenido un impacto en lo que se produce y circula, restándole independencia al teatro artístico que ya, de por sí, era relativa; es decir, ahora éste no sólo requiere de acomodarse a las demandas de los gobiernos que lo subvencionan, sino a las de su comercialización como medio de subsistencia.

Desde las tensiones estético-políticas que todo ello ha generado, a finales del siglo pasado irrumpieron nuevas maneras de hacer teatro relacionadas, a su vez, con otras formas de ser de lo teatral, dando pie a posibilidades distintas de convivencia entre los sujetos que los hacen posibles (creadores, creativos, gestores culturales, espectadores) y, por lo tanto, a modos novedosos de entender y vivir lo social desde este ámbito. El teatro expandido se coloca en esta vía, insertándose en una estructura aún frágil, que no garantiza su existencia. Sobre ello, la experiencia de *Ciudades imposibles* mostró que sus espectadores-participantes comparten características con los públicos que, en México y otros lugares del mundo, suelen frecuentar las actividades de participación teatral (y cultural, en términos más amplios); esto es, se trata de jóvenes provenientes sobre todo de las clases medias, con un alto nivel

educativo y con perfiles ocupacionales cercanos a las profesiones liberales. Sin embargo, sus principales motivaciones para asistir, en este caso, estuvieron ligadas a las particularidades de la pieza, ya que su temática, la no convencionalidad de las formas y la curiosidad que ésta les provocó sumaron el 61% de las razones expresadas, lo que pudiera arrojar una pista sobre la necesidad que tienen estos públicos por acercarse a otras formas de lo teatral.

Asimismo, la indefinición de las materialidades de *Ciudades imposibles* —derivadas de la apuesta político-estética en tanto teatro expandido— activó en los espectadores-participantes, de entrada, unos determinados roles basados en puntuales expectativas y competencias ligadas al anterior momento del régimen estético; sin embargo, al participar en el encuentro propuesto, éstos lograron apropiarse de la pieza en sus propios términos. De este modo, según veo, el teatro expandido tiene la capacidad de promover nuevos pactos de sentido alrededor de sus procesos de producción y reconocimiento, distintos a los del teatro convencional. La constitución del dispositivo escénico de *Ciudades imposibles*, por ejemplo, supuso un proceso de investigación-creación que para sus productores —artistas, creativos, gestores culturales— implicó un involucramiento con lo real en términos micropolíticos, así como la flexibilización de los roles típicos de la producción (director, actor, etc.) y el reconocimiento teatral (espectadores-participantes). Por otro lado, los procedimientos y tópicos abordados desde esta pieza produjeron un “estado de encuentro” que trastocó, entre los públicos, la percepción respecto del rol que jugaron y lo que teatralmente es posible lograr, ya sea en términos de horizontalidad y/o la autonomía.

Pese a ello, *Ciudades imposibles* —como ocurre con trabajos similares— no se escapó de las dificultades propias de la administración pública, ni de la necesidad de financiar su trabajo con los recursos propios. Al respecto, en el proceso de gestión de la pieza se maniobró con las problemáticas propias de las instituciones culturales de gobierno del actual régimen político-económico mexicano, entre otros: sus precarios recursos (económicos, materiales y humanos) y sus engorrosos trámites burocráticos (orientados a la demanda de resultados en tanto proveedores de un servicio sin ofrecer a cambio certidumbre contractual o puntualidad en los pagos). Esta pieza, como muchas otras que se llevan a cabo bajo este tipo de circunstancias, fue producto de la buena voluntad de las funcionarias públicas en turno, así como de los artistas, creativos y gestores culturales que participaron en su confección. Estos últimos, por otro lado, se vieron en la necesidad de capitalizar la mayor

parte del costo del proyecto mediante una estrategia que estimulara la compra de boletos en taquilla, la reutilización de elementos escénicos de anteriores trabajos y, sobre todo, a través de una inversión a fondo perdido de recursos propios (económicos, materiales y humanos). Las dificultades de gestión de la pieza se exacerbaban, además, debido a las particularidades del proceso de su producción ligado a la investigación-creación (que, entre otras cosas, dificulta la previsión respecto a los resultados), así como a las propias condiciones laborales de los profesionales que la hicieron posible (por ejemplo, el multiempleo).

Guadalajara, el contexto teatral inmediato en donde se desarrolló esta pieza, es una ciudad teatralmente viva, con una importante producción a nivel nacional. La oferta teatral jalisciense se encuentra concentrada en su capital —ya sea mediante las presentaciones únicas, las temporadas o los festivales— y, además, en ésta se localiza buena parte de la infraestructura cultural prevista para este propósito. Igualmente, es aquí donde se reúne la totalidad de las ofertas de formación teatral profesional en el estado y donde se aglutina buena parte de la capacitación continua. La asistencia al teatro, en términos generales, está cerca al promedio nacional y, por lo tanto, resulta escasa, más aún cuando se le compara con la frecuentación de otras actividades culturales. La poética teatral predominante en Guadalajara es la de tipo convencional, es decir, la que se fundamenta en el texto (dramática) y de tipo realista (sobre todo, en términos de lo visible y lo verdadero), acudiendo entonces a manifestaciones del momento anterior del régimen estético. El teatro posdramático y, particularmente, el de escena expandida, se perciben como una tendencia de reciente aparición en Guadalajara (de poco más de 10 años) y todavía con poca exposición, aunque cada vez más surgen exploraciones en este sentido por parte de colectivos conformados por jóvenes. La Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, la Universidad de Guadalajara y, en menor medida, la Dirección de Cultura de Guadalajara, son las principales impulsoras del teatro —y otras expresiones culturales— de la ciudad, ya sea en la gestión de espacios, la organización de festivales o la entrega de subsidios indirectos para su realización.

Finalmente, luego de mi aproximación al ámbito teatral tapatío me parece importante apuntar que, si bien existen relaciones solidarias entre los diferentes agentes y a que éstos se encuentran cada vez más profesionalizados, igualmente es cierto que el apoyo y el respaldo mutuo no logran extenderse a todo el gremio. Esto se explica, desde luego, con base en las dinámicas propias de los campos artísticos, es decir, a las rencillas propias de las diferencias

estético-políticas y/o generacionales y que desembocan en el control (o no) del capital simbólico en juego. Sin embargo, esta situación merma la capacidad de los profesionales del teatro para convertirse en un verdadero grupo de presión que pugne, frente a las instituciones públicas y privadas, por la generación de información relevante para su quehacer (por ejemplo, bases de datos e indicadores), así como por mejores condiciones de trabajo en los términos antes señalados (por ejemplo, cuando los teatreros son contratados como “proveedores”, cuando solicitan el uso de un determinado espacio teatral o cuando son convocados para obtener recursos y/o participar en algún festival o muestra). En este sentido, el antecedente de los Encuentros de Creadores de la MET, en tanto espacio de reconocimiento y discusión sobre los problemas que enfrentan los trabajadores del teatro en Jalisco, abre la posibilidad de crear una asociación gremial que vele por estos intereses (por ejemplo, como la organización Working Artists and the Greater Economy [W.A.G.E.] de Nueva York, EE.UU.). Lo anterior es viable, además, porque los responsables de las instancias públicas y privadas cuentan con perfiles cada vez más calificados desde el punto de vista de la gestión cultural.

7.5. Contribuciones de la tesis: ponderaciones generales y asignaturas pendientes

En la introducción de este trabajo señalé que el estudio de la convergencia de las mutaciones aquí revisadas es central para generar conocimiento que ayude a vislumbrar las tensiones, resistencias y negociaciones de sentido que están produciéndose en y desde las artes. Por esta razón, considero que es necesario actualizar y complejizar nuestras maneras de entender y estudiar a la producción social de sentido desde este ámbito (y, desde luego, en otros más de la cultura dirigida y de vida de los sujetos). Al respecto, sostengo que las aproximaciones investigativas que pueden producirse desde la perspectiva sociocultural de la comunicación, y más concretamente, desde la intersección entre comunicación y gestión cultural en tanto subcampo de investigación, resulta potente, ya que desde aquí se puede cultivar una línea que interroge permanentemente las relaciones entre comunicación, estética y política. Lo planteo así porque el carácter interdisciplinario de este enfoque me permitió producir conocimiento alrededor de, cuando menos, las siguientes dos interrelaciones:¹⁵⁷

¹⁵⁷ En ellas incluyo mi aproximación a la investigación teatral debido al caso que abordé y que, a su vez, se encuentra ligada a los estudios culturales, en sus múltiples vertientes.

- Arte actual y comunicación/cultura: la dimensión comunicativa de las prácticas artísticas suele estudiarse desde las aproximaciones semióticas y hermenéuticas; esto es, desde la interpretación de los constitutivos de las obras, particularmente los de tipo intencional, estructural y referencial. Aunque yo no prescindí de esa aproximación en mi estudio, me permití ir más allá del texto teatral —refiriéndome, concretamente, al caso que trabajé— para interrogarlo. Esto supuso, por un lado, la consideración del contexto (en términos político-económico, lo sociocultural y lo artístico) de su producción y reconocimiento y, por lo tanto, de las condiciones que éste posibilita (o no) para estos propósitos. Por otro lado, tuve en cuenta que, para poder señalar que hay un proceso de producción social de sentido —o sea, de comunicación— era necesario revisar no sólo lo que desde este giro ético se dice o la forma en que enuncia, sino también las lecturas que desde ello se generan. Igualmente, la estesis o experiencia estética propia del actual régimen de las artes demanda de una percepción sensible para que ésta ocurra y es sólo a partir de ella que se hace factible su apropiación o impugnación. De este modo, la revisión de la circulación del discurso artístico y las prácticas de participación cultural que éste suscitó resultaba ineludible. La consideración metodológica de incorporar al circuito completo (producción, circulación y consumo) responde, por lo tanto, a este entendimiento procesual de lo comunicacional.

Este abordaje también me permitió explorar los complejos entrelazamientos entre comunicación/cultura, pues al estar interesada en el conjunto de transformaciones que antes señalé, me pareció evidente lo que varios pensadores de esta perspectiva señalan respecto de ambas, que es que la primera posibilita el cambio de la segunda. Así, aunque los significados compartidos tiendan a sedimentarse con el paso del tiempo, éstos se entrelazan a través de frágiles suturas que, en cualquier momento, pueden destejarse o enredarse con otros hilos. La comunicación/cultura supone entonces este proceso constante de cambio y permanencia, sujeto a disputas desiguales por su control. En este caso, al entender a la producción y el reconocimiento de las artes en su giro ético como un conjunto de prácticas comunicativas, me pareció que serían estos pactos de sentido —con base en los desarrollos de Verón (1985) y Rosas Mantecón (2017)— los que me permitirían

develar esta compleja interrelación en el marco amplio del actual (des)ordenamiento comunicacional y en el seno de la emergente sociedad de control, propios de la modernidad tardía.

- Arte actual, comunicación y gestión cultural: La gestión cultural es una práctica social que busca intervenir en los procesos de la creatividad estética y los estilos de vida con el fin de dinamizar los mundos de los significados culturales de los sujetos (individuales o colectivos), en contextos desiguales atravesados por relaciones de poder.¹⁵⁸ Lo artístico, junto con aquello que es considerado como patrimonio cultural, concentra al ámbito tradicional de intervención de esta práctica social y, como lo señalé en el marco contextual de este trabajo, históricamente este campo ha formado parte de la proyección de las responsabilidades del Estado nacional moderno, es decir, de la cultura dirigida. Estas intervenciones realizadas en los diferentes momentos del proceso cultural tienen, a su vez, una racionalidad económica que ha ido transformándose con el paso del tiempo desde el surgimiento de la modernidad. En el Estado neoliberal contemporáneo, se tiende a privilegiar la dimensión económica de las artes y del patrimonio cultural, equiparándolos con otros ámbitos concentrados en las hoy llamadas industrias creativas.

La aproximación que privilegié desde la intersección entre el arte actual y la gestión cultural puso el acento en las dimensiones política y económica de las artes en este giro ético del régimen estético. Esto lo hice partiendo de dos supuestos: por un lado, que el conjunto de mutaciones que caractericé al inicio de este trabajo (la transición del modelo de política cultural y de las búsquedas estético-políticas, entre otras) convergen propiciando nuevos pactos de sentido en y desde las artes y, por otro, que la dimensión política de las artes no sólo está relacionada con la cultura dirigida, sino con la cultura de vida de los sujetos y, por lo tanto, con su capacidad para promover el disenso e, incluso, un nuevo reparto de lo sensible, en los términos de

¹⁵⁸ Esta conceptualización de la gestión cultural retoma algunas discusiones planteadas por Miller y Yúdice en *Política cultural* (2004), así como por Strauss y Quinn en *A Cognitive Theory of Cultural Meaning* (2001), y fue desarrollada por Alfonso Hernández, Fabiola Núñez y la autora de este trabajo de investigación, en el marco de las conversaciones académicas sostenidas entre 2018-2019 en la Unidad Académica Básica “Comunicación de la ciencia y gestión cultural” del Departamento de Estudios Socioculturales del ITESO. Asimismo, tiene como antecedente el artículo titulado “La Licenciatura en Gestión Cultural del ITESO: contexto, actualidad y retos” de Hernández, Núñez, Pantoja y Rangel (2017) publicado en el libro *50 años en la formación universitaria de comunicadores. 1967-2017. Génesis, desarrollo y perspectivas*, coordinado por Bernal.

Rancière. Pensar los procesos de cambio cultural desde las artes, es decir, desde su dimensión instituyente me parece que, a su vez, permite visualizar los alcances de la gestión cultural como una práctica social emancipadora y no sólo como una estrategia que instrumentaliza al arte o a otros ámbitos de la creatividad. Esto es, si la gestión cultural, en tanto tejido institucional, posibilita a la producción y el reconocimiento de lo artístico y, por lo tanto, vehiculiza los pactos de sentido que lo hacen posible, ¿qué la detiene entonces para ser identificada también como una práctica comunicativa?

Lo que logro con este trabajo de indagación ofrece apenas una muestra del mosaico de lo que está produciéndose desde estas intersecciones y, muy particularmente, en y desde las artes en su actual giro. Al respecto, me parece que me hizo falta recorrer otros territorios geopolíticos —ya sea dentro o fuera de México—, así como otros lugares de enunciación desde las artes para dar cuenta de las experiencias en las que están fraguándose estos nuevos pactos de sentido, sin desconocer lo que los motiva y constriñe, los orienta y descoloca, lo que generan y dejan pendiente. En ese sentido, considero que un trabajo de índole comparativa me habría permitido caracterizar con mayor nitidez los constituyentes de estos pactos de sentido. Mi intención, por lo tanto, es seguir explorando estos pliegues desde el campo de los estudios de la comunicación desde su perspectiva sociocultural, pues ésta ofrece escenarios abiertos y multidimensionales para interrogar a la complejidad del mundo contemporáneo, donde la gestión cultural y sus procesos ligados a la producción y el reconocimiento de las artes (y otros ámbitos de su intervención) resultan un objeto más que pertinente por su capacidad de transformar el orden social desde la dimensión de lo micropolítico.

Bibliografía

Entrevistas

Barhedia, N., 18 de julio de 2017.

Escatell, G., 28 de diciembre de 2017.

_____ 15 de agosto de 2018.

Espectadores-participantes, 3 de noviembre de 2017.

_____ 4 de noviembre de 2017.

_____ 12 de enero de 2018.

González, L., 29 de diciembre de 2017.

_____ 15 de agosto de 2018.

González Vega, I., 17 de enero de 2018.

_____ 16 de marzo de 2018.

Jaimes, A., 4 de enero de 2018.

Kishi, K., 25 de julio de 2017.

López, D., 31 de mayo de 2017.

Martínez, N., 28 de diciembre de 2017.

Mendicuti, A., 27 de julio de 2017.

Mesa, M., 18 de julio de 2017.

Montoya, L., 25 de julio de 2017.

Mora, A., 29 de diciembre de 2016.

_____ 2 de febrero de 2017.

_____ 5 de mayo de 2017.

_____ 19 de julio de 2017.

_____ 3 de octubre de 2017.

Mora, A., López, D., 27 de abril de 2017.

_____ 13 de enero de 2018.

Nuche, A., 30 de diciembre de 2017.

Ortiz, L., 24 de julio de 2017.

Reyes, M., 19 de julio de 2017.

Vázquez, C., 19 de diciembre de 2018.

Referencias audiovisuales en la red:

Canal de revista Siempre! (24 de abril, 2013). Luis Mario Moncada. A 85 años del Teatro de Ulises [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-e-V3vbEMXw>

Referencias bibliográficas:

Abbing, H. (2005). Capítulo III. El apoyo a los artistas. En Towse, R. (Ed.). *Manual de economía de la cultura* (pp. 59-70). Madrid, España: Fundación Autor.

Aguilar Villanueva, L. F. (2000). *El estudio de las políticas públicas*. México: Miguel Ángel Porrúa.

Aguilar Zinser, L.E. (2010a). La puesta en escena: los nuevos lenguajes, antes y después de Poesía en Voz Alta. En Olguín, D. (Coord.), *Un siglo de teatro en México* (pp. 129-146). Ciudad de México: CONACULTA, FCE.

_____ (2010b). El complejo mosaico de un mundo en transición: 1980-2000. En Olguín, D. (Coord.), *Un siglo de teatro en México* (pp. 263-270). Ciudad de México: CONACULTA, FCE.

Angrosino, M. (2014). *Etnografía y observación participante en investigación cualitativa*. México: Morata.

Baillet, F. y Bouzitat, C. (2012). Montaje y collage. En Sarrazac, J.P. (Dir.). *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (pp. 142-146). Ciudad de México: Paso de Gato.

Barbolosi, L. y Plana, M. (2012). Épico/epicización. En Sarrazac, J.P. (Dir.). *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (pp. 84-87). Ciudad de México: Paso de Gato.

- Baricco, A. (2011). *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. Barcelona, España: Anagrama.
- Barrico, A. (2019). *The Game*. Ciudad de México: Anagrama.
- Baumol, W.J. (1967). "Performing Arts: The Permanent Crisis". *Business Horizons*, 10 (3), pp. 47-50.
- Benhamou, F. (2005). Capítulo XLI. Los mercados de trabajo de los artistas. En Towse, R. (Ed.). *Manual de economía de la cultura* (pp. 529-540). Madrid, España: Fundación Autor.
- Berger, P. y Luckmann, T. (1997) *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*. Barcelona, España: Paidós.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Calvino, I. (2010). *Las ciudades invisibles*. Madrid, España: Siruela.
- Castro de la Mora, O. J. (2011). *15 años de descentralización cultural en Jalisco*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- Caves, R. E. (2000). *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*. Cambridge, EE.UU.: Harvard University Press.
- Charpentier, A, Ortiz, R. (2014). El giro social: un cuestionamiento a manera de reconstrucción de hechos. *Terra ignota. Conversaciones sobre la escena expandida*. En Álvarez, E., Charpentier, A., Galicia, R., García Franco, M., López Brie, M., del Monte, F., Nóhpal, C. ... *Terra Ignota: conversaciones sobre la escena expandida* (pp. 89-104). Ciudad de México: Anónimo Drama.

- Coffey, A. y Atkinson, P. (2003). *Encontrar el sentido a los datos cualitativos*. Colombia: Universidad de Antioquia.
- Colbert, F. (2005). Capítulo XXIX. La gestión de las artes. En Towse, R. (Ed.). *Manual de economía de la cultura* (pp. 381-390). Madrid, España: Fundación Autor.
- Collignon Goribar, M. M. y Rodríguez Morales, Z. (2010). Afectividad y sexualidad entre los jóvenes mexicanos: tres escenarios para la experiencia íntima en el siglo XX. En R. Reguillo (Coord.). *Los jóvenes en México* (pp. 262-315). México: CONACULTA, FCE.
- Contreras Soto, E. (2010). A caballo entre mundos y estilos. Las dramaturgias mexicanas y sus vidas escénicas en los inicios del siglo XX. En Olguín, D. (Coord.), *Un siglo de teatro en México* (pp. 17-39). Ciudad de México: CONACULTA, FCE.
- Cruz Vázquez, E. (2015). 20 años de TLCAN: la cultura y las deudas. En Cruz Vázquez, E. (Coord.). *TLCAN/Cultura. ¿Lubricante o engrudo? Apuntes a 20 años* (pp. 9-13) Monterrey, México: UANL.
- del Arenal Pérez, M. (2010). Artificio y construcción de la modernidad tapatía. En González Pérez, L.A. (Coord.), *Teatro Experimental de Jalisco, 50 años* (pp. 20-59). México: Universidad de Guadalajara.
- de Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, ITESO.
- de Ita, F. (2010). Los cuatro rumbos. En Olguín, D. (Coord.), *Un siglo de teatro en México* (pp. 210-224). Ciudad de México: CONACULTA, FCE.
- _____ (2018). Una década. En Serrano, A. (2018). *Teatro en los Estados. Edición especial 2007-2017* (p. 11). Ciudad de México: Teatromexicano.com, CITRU.

de la Peña y Topete, G.F.N. (2013). Diagnóstico 7. Cultura. En Padilla López, R., Leal Moya, I. L. y Acosta Silva, A. (Coords.). *Jalisco a futuro 2012-2032. Construyendo el porvenir. Tomo 4. Educación, cultura, ciencia y tecnología* (pp. 133-230). Guadalajara, México: UDG, CESJAL.

del Monte, F. y Villegas, C. (2014). Relaciones de tensión y apertura entre el concepto de dramaturgia y dispositivo artístico. En Álvarez, E., Charpentier, A., Galicia, R., García Franco, M., López Brie, M. ... *Terra Ignota: conversaciones sobre la escena expandida* (pp. 89-104). Ciudad de México: Anónimo Drama.

DESO (2011). *Programa Formal de Investigación en Estudios Socioculturales 2011*. Tlaquepaque, México: ITESO.

Diéguez, I. (2009). “Des/tejer, desmontar, de/velar. A modo de introducción”. En Diéguez, I. (Comp.). *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación* (pp. 9-20). México: Universidad Iberoamericana, CITRU.

_____ (2015). Teatralidades. Las expansiones de un término. *GESTOS*, 30 (60), 76-84.

Ejea Mendoza, T. (2011). *Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)*. Ciudad de México: UAM-Azcapotzalco.

_____ (2015). El TLCAN y el modelo de política cultural gubernamental en México. En Cruz Vázquez, E. (Coord.). *TLCAN/Cultura. ¿Lubricante o engrudo? Apuntes a 20 años* (pp. 255-258). Monterrey, México: UANL.

Esteinou Madrid, J. (2015). El impacto del tratado de libre comercio sobre la cultura y la comunicación 20 años después. En Cruz Vázquez, E. (Coord.). *TLCAN/Cultura*.

¿Lubricante o engrudo? *Apuntes a 20 años* (pp. 259-306). Monterrey, México: UANL.

Fábregas, J. (2009). Teatro tapatío: optimistas por un rato. En Serrano, A. (2018). *Teatro en los Estados. Edición especial 2007-2017* (pp. 78-79). Ciudad de México: Teatromexicano.com, CITRU.

Feldman, A. M. (2008). Welfare Economics. En Durlauf, S.N. y Blume, L.E. (Eds.). *The New Palgrave Dictionary of Economics* (pp. 7077-7087). Londres, Inglaterra: Palgrave Macmillan.

Flick, U. (2012). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid, España: Morata.

Fregoso Centeno, A. (2010). La memoria de los otros. En González Pérez, L.A. (Coord.), *Teatro Experimental de Jalisco, 50 años* (pp. 88-143). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Frey, B. (2005). Capítulo IV. El apoyo público a las artes. En Towse, R. (Ed.). *Manual de economía de la cultura* (pp. 71-86). Madrid, España: Fundación Autor.

Fuentes, R. (2015). *Centralidad y marginalidad de la comunicación y su estudio*. Guadalajara, México: ITESO.

García-Canclini, N. (1987). Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En García Canclini, N. (Coord.). *Políticas culturales en América Latina* (pp. 13-61). Ciudad de México: Grijalbo.

_____ (2005). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

_____ (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. México: Katz.

_____ (2012). Introducción. De la cultura posindustrial a las estrategias de los jóvenes. En García-Canclini, N., Cruces, F. y Urteaga Castro Pozo, M. (2012). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Barcelona, España: Ariel, Fundación Telefónica.

_____ (2013). Introducción. Jóvenes creativos trabajando en red: una visión multidisciplinaria. En García-Canclini, N. y Piedras Feria, E. (Coords.). *Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales* (pp. 9-21). Ciudad de México: UAM-Iztapalapa, Juan Pablos Editor.

_____ (2014). *El mundo entero como un lugar extraño*. Barcelona, España: Gedisa.

García-Canclini, N. y Piedras Feria, E. (Coords.) (2013). *Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales*. México: UAM-Iztapalapa, Juan Pablos Editor.

García-Canclini, N. y Villoro, J. (2013). La creatividad redistribuida: un encuentro. En García-Canclini, N., Villoro, J. (Coords.). *La creatividad redistribuida*. Ciudad de México: Siglo XX Editores, AECID.

Giddens, A. (1997). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona, España: Península.

Giménez Montiel, G. (2005). *Teoría y análisis de la cultura. Volumen uno*. México: ICOCULT, CONACULTA.

- González Mello, F. (2010). Un teatro para caníbales: Rodolfo Usigli y el festín de los demagogos. En Olgúin, D. (Coord.), *Un siglo de teatro en México* (pp. 71-93). Ciudad de México: CONACULTA, FCE.
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Guattari, F. & Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid, España: Traficantes de sueños.
- Han, B.C. (2016). *Sobre el poder*. Barcelona, España: Herder.
- Harmony, O. (2010). El teatro del Seguro Social. En Olgúin, D. (Coord.), *Un siglo de teatro en México* (pp. 117-128). Ciudad de México: CONACULTA, FCE.
- Harvey, D. (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid, España: Akal.
- Jiménez, L. (2000). *Teatro & públicos. El lado oscuro de la sala*. Ciudad de México: Escenología, CONACULTA.
- _____ (2008). Políticas culturales en México; una encrucijada por descifrar. En Canelas Rubím, A. A. y Bayardo, R. (Orgs.), *Políticas culturais na Ibero-America* (pp. 201-229). Salvador, Brasil: EDUFBA.
- Krauss, R. (2002). La escultura en el campo expandido. En Foster, H. (Ed.) *La Posmodernidad* (pp. 59-74). Barcelona, España: Kairós.
- Krippendorff, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido: teoría y práctica*. Barcelona, España: Paidós.

- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Laval, C. y Dardot, P. (2015). *Común. Ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*. Barcelona, España: Gedisa.
- Lehmann, H. T. (2013). *Teatro posdramático*. México: Paso de Gato, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Lescot, D. y Ryngaert, J. P. (2012). Fragmento/fragmentación/trozo de vida. En Sarrazac, J.P. (Dir.). *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (pp. 102-107). Ciudad de México: Paso de Gato.
- López García, V. (2010). 2010, teatro en Jalisco: de la orfandad a la autogestión. En Serrano, A. (2018). *Teatro en los Estados. Edición especial 2007-2017* (pp. 81-82). Ciudad de México: Teatromexicano.com, CITRU.
- _____ (2018). El protagonismo de la infraestructura. Diez años de teatro en Jalisco. En Serrano, A. (2018). *Teatro en los Estados. Edición especial 2007-2017* (pp. 45-46). Ciudad de México: Teatromexicano.com, CITRU.
- López, J. C. (2012). *CLETA: Crónica de un movimiento cultural artístico independiente*. México: CITRU, INBA, CONACULTA.
- López Marin, L. (2010). La Compañía de Teatro de la Universidad de Guadalajara. En González Pérez, L.A. (Coord.), *Teatro Experimental de Jalisco, 50 años* (pp. 180-215). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- López Romo, H. (1998). La metodología de la encuesta. En Galindo Cáceres, J. (Coord.). *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación* (pp. 33-73). México: Pearson, Addison Wesley Longman.

- Machado, A. F., Rabelo, A. & Gomes Moreira, A. (2014). Specificities of the artistic cultural labor market in Brazilian metropolitan regions between 2002 and 2010. *Journal of Cultural Economics*, 38 (3), 237–251.
- Martín-Barbero, J. (1997). Horizontes del desarrollo cultural latinoamericano en tiempos de globalización. En DGCC (s.f.). *Antología de lecturas. Gestión cultural, perspectivas de futuro* (pp. 49-66). México: CONACULTA.
- McRobbie, A. (2016). *Be Creative. Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge, Inglaterra: Polity.
- Miller, T. y G. Yúdice (2004). *Política cultural*. Barcelona, España: Gedisa.
- Moncada, L.M. (2010a). El milagro teatral mexicano. En Olguín, D. (Coord.), *Un siglo de teatro en México* (pp. 94-11). Ciudad de México: CONACULTA, FCE.
- Nivón Bolán, E. (2006). *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*. México: Fondo Regional para la Cultura y las Artes de la Zona Centro, CONACULTA.
- _____ (2015). Sobre el concepto de cultura. La dialéctica entre Ilustración y pensamiento Romántico. En Nivón Bolán, E. (Coord.). *Gestión cultural y teoría de la cultura* (pp. 21-26). México: Gedisa.
- Obregón, R. (2010). México y el mundo, un teatro cosmopolita para un público provinciano. En Olguín, D. (Coord.), *Un siglo de teatro en México* (pp. 225-234). Ciudad de México: CONACULTA, FCE.
- Olguín, D. (2010). El ‘cacharro’ de Mesones 42: Teatro de Ulises. En Olguín, D. (Coord.), *Un siglo de teatro en México* (pp. 54-70). Ciudad de México: CONACULTA, FCE.

_____ (2010a). Introducción. En Olguín, D. (Coord.), *Un siglo de teatro en México* (pp. 9-16). Ciudad de México: CONACULTA, FCE.

Ortiz, R. (2010). La actoralidad en nuestro teatro. Una revisión de las maneras de concebir la actuación en México. En Olguín, D. (Coord.), *Un siglo de teatro en México* (pp. 295-315). Ciudad de México: CONACULTA, FCE.

_____ (2016). *Escena expandida: teatralidades del siglo XXI / El amo sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena*. México: INBA.

Ortiz Bullé-Goyri, A. (2007). *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*. Alicante, España: Universidad de Alicante.

_____ (2010). Orígenes y desarrollo del teatro de revista en México. En Olguín, D. (Coord.), *Un siglo de teatro en México* (pp. 40-53). Ciudad de México: CONACULTA, FCE.

Piccini, M., Rosas Mantecón, A. y Schmilchuk, G. (2000). Prólogo. Piccini, M., Rosas Mantecón, A. y Schmilchuk, G. (Coords.). *Recepción artística y consumo cultural* (pp. 11-21). México: INBA, Casa Juan Pablos.

Piedras Feria, E., Rojón González, G., Arriaga Vargas, A. y Rivera Aguirre, A. (2013). Estrategias creativas y redes culturales para el desarrollo. En García-Canclini, N., Piedras Feria, E. (Coords.). *Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales* (pp. 23-128). Ciudad de México: UAM-Iztapalapa, Juan Pablos Editor.

Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.

_____ (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile, Chile: LOM Ediciones.

_____ (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial.

_____ (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.

_____ (2014). *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.

_____ (2019). *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. Ciudad de México: FCE.

Reguillo, R. (2003). De la pasión metodológica o de la (paradójica) posibilidad de la investigación. En Mejía Arauz, R. y Sandoval, S. A. (Coords.). *Tras las vetas de la investigación cualitativa. Perspectivas y acercamientos desde la práctica* (pp. 17-38). México: ITESO.

Rosas-Mantecón, A. (2017). *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México: UAM-Iztapalapa, Gedisa.

Sánchez, J. A. (2013). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Ciudad de México: Paso de Gato.

Sánchez Caro, L. (2010). El teatro mexicano entre dos siglos (1990-2005). En Olguín, D. (Coord.), *Un siglo de teatro en México* (pp. 282-294). Ciudad de México: CONACULTA, FCE.

Sarrazac, J.P. (2012). Introducción. En Sarrazac, J.P. (Dir.) *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (pp. 21-34). Ciudad de México: Paso de Gato.

Serrano, A. (2015). *Teatro en los estados 2015*. Ciudad de México: Teatromexicano.com, CITRU, CONARTE, SCQ, SCJ, SCM.

_____ (22 de marzo, 2017). Exención de impuestos en Guadalajara: Un modelo a replicar. En Serrano, A. (2018). *Teatro en los Estados. Edición especial 2007-2017* (p. 38). Ciudad de México: Teatromexicano.com, CITRU.

_____ (2018). *Teatro en los estados 2007-2017. Edición especial*. Ciudad de México: Teatromexicano.com, CITRU.

Spradley, J.P. (1980). *Participant Observation*. Nueva York, EE.UU.: Holt, Rinehart & Winston.

Steinar, K. (2011). La transcripción de las entrevistas. En Steinar, K. *Las entrevistas en investigación cualitativa* (pp. 123-133). Madrid, España: Morata.

Taylor S. J. y Bogdan, R. (1996). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*. Barcelona, España: Paidós.

Tello, A. (2005). *La realidad del teatro en Jalisco a principios del siglo XXI*. Guadalajara, México: SCJ.

_____ (2007). El teatro en Jalisco. En Serrano, A. (2018). *Teatro en los Estados. Edición especial 2007-2017* (pp. 76-78). Ciudad de México: Teatromexicano.com, CITRU.

_____ (2008). 2008: año de cambios y nuevos retos. En Serrano, A. (coord.) (2018). *Teatro en los Estados. Edición especial 2007-2017* (pp. 78-79). Ciudad de México: Teatromexicano.com, CITRU.

Throsby, D. (2007). La situación económica cambiante de los artistas del espectáculo. En Schargorodsky, H. (Presidencia). *Segundo Encuentro Internacional de las Artes del Espectáculo*. Congreso llevado a cabo en Buenos Aires, Argentina.

- Tovar y de Teresa, R. (1994). *Modernización y política cultural*. Ciudad de México: FCE.
- Towse, R. (2005). Capítulo XXXIV. Las industrias culturales. En Towse, R. (Ed.). *Manual de economía de la cultura* (pp. 443-454). Madrid, España: Fundación Autor.
- _____ (2014). *Advanced Introduction to Cultural Economics*. Northampton, Inglaterra: Edward Elgar.
- van Dijk, T. A. (2003). La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato en favor de la diversidad. En Wodak, R. y Meyer, M. (Eds.). *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 143-176). Barcelona, España: Gedisa.
- Vaughan, M.K. (2001). *La política cultural en la Revolución. Maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940*. Ciudad de México: FCE.
- Verón, E. (1998). *La semiosis social. Fragmento de una teoría de la discursividad*. México: Gedisa.
- Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura: La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Villarreal, A. (2010). Largo viaje de fin de siglo a inicio del presente. En Olgún, D. (Coord.), *Un siglo de teatro en México* (pp. 316-326). Ciudad de México: CONACULTA, FCE.
- Villegas, J. (2011). *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina. Desde el periodo prehispánico a las tendencias contemporáneas*. Irvine, EE.UU.: Gestos, Universidad de California.
- _____ (2014). *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine, EE.UU.: Gestos, Universidad de California.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona, España: Gedisa.

Referencias bibliográficas en la red:

ACNUDH (2019). *Conceptos clave sobre los DESC. ¿Pueden hacerse valer ante los tribunales los derechos económicos, sociales y culturales?* Recuperado de <https://www.ohchr.org/SP/Issues/ESCR/Pages/CanESCRbelitigatedatcourts.aspx>

Aguado, L.F., Palma, L. y Pulido, N. (2017). 50 años de economía de la cultura. Explorando sus raíces en la historia del pensamiento económico. *Cuadernos de Economía*, XXXVI (70), 197-225. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/2821/282146950008.pdf>

Alcántara Mejía, J. R. (2015). El tránsito universitario del teatro como arte y disciplina. En Adame Hernández, D. (Coord.), *Artes escénicas y universidad en el siglo XXI* (pp. 26-43). México: Universidad Veracruzana, Asociación Mexicana de Investigación Teatral. Recuperado de <https://www.uv.mx/cecda/publicaciones/>

Amador Tello, J. (29 de noviembre de 2018). El presupuesto de 2019 para cultura no debe ser menor al de 2018: Mayer. *Proceso*. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/561742/el-presupuesto-de-2019-para-cultura-no-debe-ser-menor-al-de-2018-mayer>

Arias, P. (1980). El proceso de industrialización en Guadalajara, Jalisco: Siglo XX. *Relaciones*, 1 (3), 9-77. Recuperado de <https://www.colmich.edu.mx/relaciones25/index.php/numeros-anteriores/9-numero/168-relaciones-3-verano-1980-vol-i>

Becerril, A. (25 de abril de 2019). Gobierno de Jalisco replantea el proyecto de innovación Ciudad Creativa Digital. *El Economista*. Recuperado de <https://www.eleconomista.com.mx/tecnologia/Gobierno-de-Jalisco-replantea-el-proyecto-de-innovacion-Ciudad-Creativa-Digital-20190425-0038.html>

- Be'er, N. (28 de junio, 2018). Lo que el teatro revela de la política cultural del sexenio. *Nexos*, 15 p. Recuperado de <https://cultura.nexos.com.mx/?p=16237>
- Calle, M. (2013). La investigación-creación en el contexto de las prácticas estético-artísticas contemporáneas. Desplazamientos disciplinares y desafíos institucionales. *Mediaciones sociales*, (12), 65-79. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/MESO/article/view/45263/42594>
- Casasola, T. (5 de mayo, 2018). Así laboran los jóvenes: con salarios precarios, sin seguro social, con jornadas largas y sin contratos. *Animal Político*. Recuperado de <https://www.animalpolitico.com/2018/05/jovenes-empleo-salarios-seguridad-social/>
- Carrillo, A. (10 de septiembre, 2019). Van por impulsar la compañía estatal de teatro. *El Diario NTR*. Recuperado de https://www.ntrguadalajara.com/post.php?id_notas=134155
- CENART (2019). *Conoce el CENART*. Recuperado de <https://www.cenart.gob.mx/conoce-el-cenart/>
- Colombo, A. (2010). Desarrollo de los públicos actuales. En Colomer, J., Garrido, A. (Coords.) (2010). *Los públicos de las artes escénicas*. Recuperado de <https://www.redescena.net/descargas/proyectos/documentofinalescenium.pdf>
- CONACULTA (2004). *Encuesta Nacional de Prácticas y Consumos Culturales*. México: CONACULTA. Recuperado de http://sic.gob.mx/ficha.php?table=centrodoc&table_id=3
- _____ (2008). *Encuesta a Públicos de Teatros 2007*. México: CONACULTA. Recuperado de <https://sic.cultura.gob.mx/documentos/1211.pdf>

- _____ (2010a). *Atlas de Infraestructura Cultural de México*. México: CONACULTA. Recuperado de <http://sic.gob.mx/atlas2010/fo/ATLAS-1a-parte.pdf>
- _____ (2010b). *Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumos Culturales*. México: CONACULTA. Recuperado de https://www.cultura.gob.mx/encuesta_nacional/#.XSp4fuhKjIU
- _____ (2012). *Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México*. México: CONACULTA. Recuperado de <https://www.inegi.org.mx/programas/enccum/2012/>
- CONEVAL (2016). *Pobreza en México*. Recuperado de <https://www.coneval.org.mx/Medicion/Paginas/PobrezaInicio.aspx>
- CooNT (2019). *Plan de desarrollo de la Coordinación Nacional de Teatro*. Recuperado de <https://teatro.inba.gob.mx/coordinacion/plandesarrollo>
- Corradini, L. (10 de mayo, 2008). La explicación constituye el principio mismo del sometimiento [entrevista a Jacques Rancière]. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1010152-la-explicacion-constituye-el-principiomismo-del-sometimiento>
- CNN Español (31 de enero, 2019). AMLO dice que “oficialmente” México ya no está en guerra contra el narcotráfico. *CNN Español*. Recuperado de <https://cnnespanol.cnn.com/2019/01/31/amlo-dice-que-oficialmente-mexico-ya-no-esta-en-guerra-contra-el-narcotrafico/>
- Cuarta (19 de diciembre de 2018). Conoce los ejes de trabajo de la Secretaría de Cultura de Jalisco. *Cuarta*. Recuperado de <https://www.cuarta.mx /2018/12/19/conoce-los-ejes-de-trabajo-de-la-secretaria-de-cultura-de-jalisco/#XRFTbehKjcc>

Cultura UDG (2019a). *Indicadores de gestión 2013-2014*. Recuperado de <http://www.cultura.udg.mx/pdf/Indicadores.pdf>

Cultura UDG (2019b). *Conócenos*. Recuperado de <http://www.cultura.udg.mx/culturaudg.php>

Cultura UNAM (2019). *Quiénes somos*. Recuperado de <https://www.cultura.unam.mx/CulturaUNAM>

Deleuze, G. (2006). Post-scriptum sobre las sociedades de control. *Polis*, (13), 1-7. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/polis/5509>

del Arenal, M. (2015). *El movimiento moderno de Guadalajara. Catálogo*. Guadalajara: Gobierno Municipal de Guadalajara, La Ronda. Recuperado de <https://issuu.com/albertinaproyectosculturales/docs/el-movimiento-moderno-en-guadalajar>

del Castillo, A. (5 de enero, 2019). El crecimiento urbano, una experiencia fallida. *El Diario NTR*. Recuperado de http://www.ntrguadalajara.com/post.php?id_notas=116297

de León, M. (2012). La profesionalización de productores escénicos: un tema pendiente en la política cultural. En Mariscal, J.L. (Coord.). *Profesionalización de gestores culturales en América Latina. Estado, universidades y asociaciones*. México: UDG Virtual. Recuperado de <http://biblioteca.udgvirtual.udg.mx/jspui/handle/123456789/1869>

Echeverría, P., Locomotora Escénica (2015). *Encuesta de consumo: hábitos y actitudes del público respecto al teatro en Guadalajara 2015*. Guadalajara: Locomotora Escénica. Recuperado de https://issuu.com/locomotoraescenica/docs/encuesta_de_consumo_de_teatro_en_gu

Ejea Mendoza, T. (2008). La política cultural de México en los últimos años. *Casa del tiempo*, IV (5-6), 2-7. Recuperado de http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/05_iv_mar_2008/casa_del_tiempo_eIV_num05-06_02_07.pdf

_____ (2009). La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística. *Sociológica*, 24 (71), 17-46. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v24n71/v24n71a3.pdf>

_____ (2012). Circuitos culturales y política gubernamental. *Sociológica*, 27 (75), 197-215. Recuperado de <http://www.sociologiamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/87>

Hernández, R. (15 de julio, 2019). Vecinos del barrio El Retiro rechazan “de nuevo” la construcción de Ciudad Creativa Digital. Canal 44. Recuperado de <http://udgtv.com/noticias/local/vecinos-barrio-retiro-rechazan-de-nuevo-construccion-ciudad-creativa-digital/>

El Informador (15 de mayo, 2009a). Había una vez... La Alameda y El Paseo. *El Informador*. Recuperado de <https://www.informador.mx/Suplementos/Habia-una-vez...-La-Alameda-y-El-paseo-20090515-0002.html>

_____ (7 de septiembre, 2009b). Cancelan Villa en el Parque Morelos. *El Informador*. Recuperado de <https://www.informador.mx/Jalisco/Cancelan-Villa-en-el-Parque-Morelos-20090907-0039.html>

_____ (30 de diciembre, 2013). Publican Presupuesto para Jalisco 2014 por 83 mil MDP. *El Informador*. Recuperado de <https://www.informador.mx/Jalisco/Publican-Presupuesto-para-Jalisco-2014-por-83-mil-MDP-20131230-0012.html>

El Universal (20 de junio de 2019). Reportaje de Notimex sobre FONCA provoca indignación. *El Universal*. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/cultura>

/letras/reportaje-de-notimex-sobre-fonca-provoca-indignacion?fbclid=IwAR2EJWZ
EPmsevyy-fXR FWFO_474AvDRt4Ee-NIIRJ8sRkX0HioAXmEdG99E

Fediuk, E. (2015). Poéticas y políticas de la formación teatral. En Adame Hernández, D. (Coord.), *Artes escénicas y universidad en el siglo XXI* (pp. 56-70). México: Universidad Veracruzana, Asociación Mexicana de Investigación Teatral. Recuperado de <https://www.uv.mx/cecda/publicaciones/>

Fernández-Savater, A. (14 de mayo, 2010). La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada [entrevista con Jacques Rancière]. *Público*. Recuperado de <http://blogs.publico.es/fueradelugar/140/el-espectador-emancipado>

García Canclini, N. (2014). Nuevos modelos creativos desarrollados por los jóvenes. *Observatorio Cultural*, (19), 4-12. Recuperado de <http://www.observatoriocultural.gob.cl/revista/edicion-19/>

Garduño, R. (9 de diciembre de 2018). Bajó 26% el presupuesto de cultura de 2012 a 2018. *La Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/ultimas/2018/12/09/bajo-26-el-presupuesto-de-cultura-de-2012-a-2018-604.html>

Gobierno del Estado de Jalisco (2019). *Presupuesto de Egresos de Jalisco 2019*. Recuperado de <https://enriquealfaro.mx/blog/presupuesto-de-egresos-de-jalisco-2019>

Gómez-Castro, S. (2000). Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro. En Lander, E. (Comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 88-97). Buenos Aires, Argentina: CLACSO. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>

González Huezo, A. (Coord.) (2007a). *Guía arquitectónica esencial de la Zona Metropolitana de Guadalajara*. Guadalajara, México: SCJ. Recuperado de https://sc.jalisco.gob.mx/sites/sc.jalisco.gob.mx/files/guia_arquitectonica1.pdf

_____ (Coord.) (2007b). *Catálogo del Fondo Rafael Urzúa*. Guadalajara: SCJ. Recuperado de https://sc.jalisco.gob.mx/sites/sc.jalisco.gob.mx/files/04_rafael_urzua_web.pdf

González Vega, I. (12 de enero, 2017a). Mitos del teatro independiente de Guadalajara (1/3). *El Informador*. Recuperado de <http://opinion.informador.com.mx/Columnas/2017/01/12/mitos-del-teatro-independiente-de-guadalajara-13/>

_____ (10 de mayo, 2017b). Nueve foros independientes que usted debería conocer ya. *El Informador*. Recuperado de <https://www.informador.mx/Ideas/Nueve-foros-independientes-que-usted-deberia-conocer-ya-20170510-0182.html>

_____ (24 de agosto, 2017c). Los muchos teatros ‘imperdibles’ de Guadalajara (parte 1). *El Informador*. Recuperado de <http://opinion.informador.com.mx/Columnas/2017/08/24/los-muchos-teatros-imperdibles-de-guadalajara-parte-1/>

Grimson, A. (2007). Introducción. En Grimson, A. (Coord.), *Cultura y Neoliberalismo* (pp. 11-15). Buenos Aires, Argentina: CLACSO. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100919072253/grimson.pdf>

Guillén Romo, H. (2013). “México: de la sustitución de importaciones al nuevo modelo económico”, *Comercio Exterior*, 63 (4), 34-60. Recuperado de http://revistas.bancomext.gob.mx/rce/magazines/157/6/Mexico-de_la_sustitucion.pdf

Gupta, A. y Ferguson, J. (2008). Más allá de la ‘cultura: espacio, identidad y políticas de la diferencia. *Antípoda*, (7), 233-256. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1900-54072008000200011

- Harriague, F., Rodríguez, A. y Sabater, S. (2003). Teatro y crisis de la representación: del programa de la vanguardia histórica a una experiencia argentina. *INTI*, (57-58), 3-34, Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1109057>
- Harvey, D. (2005). El “nuevo” imperialismo: Acumulación por desposesión. *Socialist Register 2004*, 99-129. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20130702120830/harvey.pdf>
- Harvey, D. (2008). El derecho a la ciudad. *New Left Review*, (53), 23-39. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2770224>
- Hernández, D. C. (2010). Arte y política en Jacques Rancière. *Saga*, (22), 17-23. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/saga/article/viewFile/18093/19011>
- Huerta, C. (20 de junio de 2019). ¿Cómo afecta el T-MEC al cine mexicano? *El Universal*. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/cine/como-afecta-el-t-mec-al-cine-mexicano>
- Ibarra, I. (2017). El desmontaje teatral: materialidad, montaje y procedimientos. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, (31), 151-155. Recuperado de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/637_libro.pdf
- IIEG (6 de noviembre, 2017). Alcanza Área Metropolitana de Guadalajara los 5 millones de habitantes. *Strategos*. Recuperado de <https://iieg.gob.mx/strategos/alcanza-area-metropolitana-de-guadalajara-los-5-millones-de-habitantes/>
- IIEG (23 de julio, 2018). Producto Interno Bruto de Jalisco creció 4.69% en 2016. *Strategos*. Recuperado de <https://iieg.gob.mx/strategos/producto-interno-bruto-de-jalisco-crecio-4-69-en-2016/>

IMCO (2018). *Índice de Competitividad Estatal 2018*. Recuperado de <https://imco.org.mx/indices/el-estado-los-estados-y-la-gente/>

INBA (2019). *Misión, visión y objetivos del INBA*. Recuperado de <https://www.inba.gob.mx/ConoceInba/Misioninba>

INEGI (2012). *Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México*. Recuperado de <https://www.inegi.org.mx/programas/enccum/2012/>

_____ (2018). *Cuenta Satélite de la Cultura de México, 2017*. Recuperado de https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2018/StmaCntaNal/CS Cltura2018_11.pdf

_____ (2019). *Seguridad pública y justicia*. Recuperado de <https://www.inegi.org.mx/temas/incidencia/>

Infante del Rosal, F. (diciembre de 2014). Jacques Rancière y la estética de los vencidos. Ponencia presentada en el *I Congreso Internacional Políticas de la Literatura: Un diálogo con Jacques Rancière* de la Universidad de Granada. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/273566374_Jacques_Ranciere_y_la_estetica_de_los_vencidos

_____ (2017). Jacques Rancière. Contra-historias estéticas. *Daimon*, (70), 67-81. Recuperado de <http://revistas.um.es/daimon/article/viewFile/224791/207121>

JCV (2 de septiembre, 2015). Hacer de la cultura un proyecto abierto para todos [Mensaje en un blog]. *Jalisco Cómo Vamos* [blog de la organización]. Recuperado de <http://www.jaliscocomo vamos.org/1678>

Lindón, A. (2009). La construcción socioespacial de la ciudad: el sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento. *Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 1 (1), pp. 6-20. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3320514.pdf>

- López García, V. (20 de septiembre, 2010a). “El teatro en casa”. *La Gaceta de la Universidad de Guadalajara*. Recuperado de http://www.gaceta.udg.mx/G_notas1.php?id=8147
- López, V. (11 de agosto, 2011). Jalisco financió Villa Panamericana con recursos públicos. *Animal Político*. Recuperado de <https://www.animalpolitico.com/2011/08/jalisco-financio-villa-panamericana-con-recursos-publicos/>
- Lorey, I. (2008). Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales. En Buden, B., Butler, J., De Nicola, A., Holmes, B., Kastner, J., Lazzarato, M., ... y von Osten, M. *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (pp. 57-78). Madrid, España: Traficantes de sueños. Recuperado de <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Producci%C3%B3n%20 cultural-TdSs.pdf>
- Lozano Díaz, D. (23 de marzo, 2018). ‘Esculturas Juego’ del Parque Morelos, patrimonio lúdico en concreto. *Crónica Jalisco*. Recuperado de <http://www.cronicajalisco.com/notas/2018/85188.html>
- Makowski, S. (2003). Alteridad, exclusión y ciudadanía. Notas para una reescritura del espacio público. En Ramírez Kuir, P. (Coord.). *Espacio público, reconstrucción y ciudadanía* (pp. 89-103). México: FLACSO/Miguel Ángel Porrúa.
- Martín-Barbero, J. (2009). Mutaciones culturales y estéticas de la política. *Revista de Estudios Sociales*, (35), 15-25. Recuperado de <http://www.scielo.org.com/pdf/res/n35/n35a02.pdf>
- Mateo Tomé, J. P. (2016). Capitalismo, neoliberalismo y política económica. *Pensamiento al margen*, (4), 1-24. Recuperado de <http://s730053645.mialojamiento.es/wp-content/>

uploads/2018/03/Capitalismo-neoliberalismo-y-poli%CC%81tica-econo%CC%81
mica.pdf

Mauro, K. (2013). La actuación en el teatro posdramático argentino. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3 (3), 669-692. Recuperado de <https://www.redalyc.org/html/4635/463545871003/>

Mendoza, J. A. (11 de octubre, 2015). Se pudre Villa Panamericana. *El Universal*. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/estados/2015/10/11/se-pudre-villa-panamericana#imagen-1>

Moncada, L.M. (15 de junio, 2010b). Crisis política y teatral en los 70's [Mensaje en un blog]. *Reliquias ideológicas* [blog del autor] Recuperado de <http://reliquiasideologicas.blogspot.com/2010/06/crisis-politica-y-teatral-en-los-70s.html>

Montes de Oca, L.B. (2016). Una ventana epistémica a la (inter) subjetividad. Las potencialidades del método etnográfico. *Forum Qualitative Social Research*, 17 (1), 1-20. Recuperado de <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/2227/3929>

Nivón Bolán, E., Rosas Mantecón, A. (2016). Sistemas de información y políticas públicas en México. *Políticas Culturais em Revista*, 2 (8), 216-231. Recuperado de <http://www.politicasculturaisemrevista.ufba.br>

Nolasco, S. (19 de junio, 2019). Rechazan T-MEC en el senado por ser adverso a la industria cultural. *El Economista*. Recuperado de <https://www.economista.com.mx/arteseideas/Rechazan-T-MEC-en-el-Senado-por-ser-adverso-a-la-industria-cultural-20190619-0019.html>

- Ornelas, V. H. (11 de abril, 2015). Parque Morelos, entre innovación y abandono. *Milenio*. Recuperado de <http://www.milenio.com/estados/parque-morelos-entre-innovacion-y-abandono>
- Ortuño, A. (24 de junio, 2019). ¿Y las prioridades? *El País*. Recuperado de https://elpais.com/internacional/2019/06/23/mexico/1561324716_988177.html
- Pérez Vega, R. (10 de enero, 2018). Reducen presupuesto cultural en Jalisco. *Mural*. Recuperado de <https://www.mural.com/aplicaciones/articulo/default.aspx?id=1296243>
- Piedras Fera, E. (2004). *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México*. México: SACM, SOGEM, CANIEM, CONACULTA. Recuperado de <https://sic.cultura.gob.mx/documentos/1233.pdf>
- _____ (Coord.) (2011). Índice de Capacidad y Aprovechamiento Cultural de los Estados (ICACE). *Nomismae*. Recuperado de http://www.nomismae.net/nomismae_ok/pdf/Nomismae-ICACE.pdf
- _____ (13 de mayo, 2019). Industrias Culturales y Creativas: contribución económica. *El Semanario*. Recuperado de <https://elsemanario.com/colaboradores/ernesto-piedras/303603/industrias-culturales-y-creativas-contribucion-economica/>
- Presidencia de la República (2019). *Plan Nacional de Desarrollo 2019-2024*. Recuperado de <https://lopezobrador.org.mx/wp-content/uploads/2019/05/PLAN-NACIONAL-DE-DESARROLLO-2019-2024.pdf>
- Rabotnikof, N. (2008). Lo público hoy: lugares, lógicas y expectativas. *Iconos*, (32), pp. 37-48. Recuperado de https://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/rabotnikof_nora_lo_publico_hoy-_lugares_logicas_y_expectativas.pdf

- Reguillo, R. (2000). Anclajes y mediaciones del sentido. Lo subjetivo y el orden del discurso: un debate cualitativo. *Revista Universidad de Guadalajara*, (17), 1-14. Recuperado de https://www.academia.edu/24781048/ANCLAJES_Y_MEDIACIONES_DEL_SENTIDO_LO_SUBJETIVO_Y_EL_ORDEN_DEL_DISCURSO_UN_DEBATE_CUALITATIVO
- Restrepo, E. (2016). *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana, Envión Editores. Recuperado de <http://www.ramwan.net/restrepo/documentos/libro-etnografia.pdf>
- Retamozo Benítez, M. (2009). Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, (206), 69-91. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=42115999004>
- Rosas-Mantecón, A. (2010). Del público al prosumidor. Nuevos retos para los estudios de consumo cultural. *Entretextos*, 2 (6), 37-42. Recuperado de <http://entretextos.leon.uia.mx/06.htm>
- Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid, España: Traficantes de sueños. Recuperado de <https://www.traficantes.net/sites/defaultfiles/pdfs/Emprendizajes%20en%20cultura-TdS.pdf>
- Ruiz, F. (2013). *La Cruz de Plazas. Transformación Urbana: Guadalajara 1947-1959* (tesis de licenciatura). Guadalajara: Universidad de Guadalajara. Recuperado de <https://es.slideshare.net/Fruizsantana/la-cruz-de-plazas-transformacin-urbana-guadalajara-19471959-fernando-ruiz>
- Salazar, A. (2019). *All Things Living, All Things Dead: Lake Texcoco*. Recuperado de <http://www.allthingslivingallthingsdead.com/>

- Sánchez, J. A. (2008). *El teatro en el campo expandido*. Barcelona, España: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Recuperado de https://www.macba.cat/uploads/20081110/QP_16_Sanchez.pdf
- SC (2019). *Programa Nacional de Cultura Comunitaria*. Recuperado de <http://cultura.comunitaria.gob.mx/>
- SCJ (2019). *Objetivos y ejes estratégicos de la Secretaría de Cultura de Jalisco 2018-2024*. Recuperado de <https://sc.jalisco.gob.mx/acerca/ejes-estrategicos>
- SEP (2013). *Reglas de operación. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes*. Recuperado de <https://fonca.cultura.gob.mx/wp-content/uploads/2018/02/Man2-Reglas-de-Operaci%C3%B3n-del-FONCA.pdf>
- SEP (2014). *Programa Especial de Cultura y Arte 2014-2018*. Recuperado de <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/75719/PECA-2014-2018.pdf>
- SHCP (2018). *Presupuesto de Egresos de la Federación Ejercicio Fiscal 2018*. Recuperado de <https://www.pef.hacienda.gob.mx/>
- _____ (2019). *Presupuesto de Egresos de la Federación Ejercicio Fiscal 2019*. Recuperado de <https://www.pef.hacienda.gob.mx/>
- Serrano, S. (14 de abril, 2018). Ciudad Creativa, pero de irregularidades. *El Diario NTR*. Recuperado de http://www.ntrguadalajara.com/post.php?id_notas=96799
- _____ (26 de agosto, 2019). Ya está vendida la Villa Panamericana. *El Diario NTR*. Recuperado de https://www.ntrguadalajara.com/post.php?id_notas=133102

- Solano, A. (2015). Falleció el escultor tapatío Miguel Miramontes Carmona. *Milenio*. Recuperado de <http://www.milenio.com/cultura/fallecio-escultor-tapatio-miguel-miramontes-carmona>
- Tassin, E. (2012). De la subjetivación política. Althusser/Rancière/Foucault/Arendt/Deleuze. *Revista de Estudios Sociales*, (43), 36-49. Recuperado de <https://revistas.unian.edu.co/doi/pdf/10.7440/res43.2012.04>
- Telecápita (2015). *Seguimiento crítico de la 36MNT*. Recuperado de https://issuu.com/formacióncontinua.cnt/docs/seguimientocr__ticodela36mnt
- Temkin Yedwab, B. y Cruz Ibarra, J. (20 de febrero, 2018) El empleo informal y la precariedad laboral en México en los últimos cuatro sexenios (1995-2017). *Nexos*. Recuperado de: <https://economia.nexos.com.mx/?p=1050>
- Torres Espinoza, G. (3 de julio, 2017). Ciudad Creativa Digital: 163 millones de pesos en irregularidades. *Milenio*. Recuperado de <https://www.milenio.com/opinion/gabriel-torres-espinoza/columna-gabriel-torres-espinoza/ciudad-creativa-digital-163-millones-pesos-irregularidades>
- Torres, O. (23 de junio, 2019). Austeridad de AMLO preocupa al sector cultural de México. *AFP*. Recuperado de <https://www.afp.com/es/noticias/841/austeridad-de-amlo-preocupa-al-sector-cultural-de-mexico-doc-1hr48w1?fbclid=IwAR0BrebD9MegxW1ruKOBgxVAZMFAPIGDWmYHnn1Bg0HUvZhT2qfhAeobt4>
- UDG (2019). *Raúl Padilla López. Rector No. 43*. Recuperado de <http://www.udg.mx/es/historia/rectorados/raul-padilla-lopez>
- UNESCO (2001). *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural*. Recuperado de http://portal.unesco.org/es/ev.php-URLID=13179&URLDO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

UNESCO (2013). *Informe sobre la economía creativa. Edición especial 2013*. Recuperado de <https://es.unesco.org/creativity/publication/informe-sobre-economia-creativa2013>

Velasco, J. (2 de octubre, 2017). Tiene Guadalajara otro boom de torres. *Milenio*. Recuperado de <http://www.milenio.com/negocios/tiene-guadalajara-otro-boom-de-torres>

Verón, E. (1985). El análisis del “Contrato de Lectura”, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media. Recuperado de <http://ariel-amadio.com/wp-content/uploads/2013/08/El-analisis-del-contrato-de-lectura-Eliseo-Veron.pdf>

Yúdice, G. (2001). La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y siglo XXI en América Latina. *Revista Iberoamericana*, LXVII (197), 639-659. Recuperado de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5840/5985>

Anexos

Anexo 1. Cronograma de diseño y producción de Ciudades imposibles

		2017											
		Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre
<i>Diseño-preproducción</i>	Trámites administrativos asociados al desarrollo del proyecto	Ejecución del primer laboratorio		8-10,13, 15,17									
		Ejecución del segundo laboratorio		20,22, 24,27	1 y 3								
		Ejecución del tercer laboratorio			7-10								
		Determinación de contenidos de la pieza y organización de equipos			11-20								
		Ensayos, grabaciones				10 y 12, 20 y 23							
		Montaje (Museo de la Ciudad, LARVA) y ensayos técnico / general				22-28							
<i>Producción</i>	Trámites administrativos asociados al desarrollo del proyecto	Funciones (primera temporada)			28-30	5-7; 12-14							
		Exposiciones temporales abiertas al público (Museo de la Ciudad)				28 de abril- 14 de mayo							
		Ensayos, montaje y funciones (21° MET 2017)								6-8			
		Reunión de organización para 38° MNT									22		
		Montaje, funciones y desmontaje (38° MNT)											26-28
<i>Postproducción</i>		Todo el año 2017 y la primera mitad de 2018											

Anexo 2. Acontecimientos observados y tipo de observación realizada en el desarrollo de Ciudades imposibles¹⁵⁹

Acontecimiento observado Tipo de observación realizada	Detalles del acontecimiento
Colaboratorio 1 “Visualizador de ciudades imaginarias” Observación participante-descriptiva (rol: observador-como-participante)	<p><u>Fecha:</u> 17 de febrero de 2017 <u>Horario:</u> de 19:30 a 20:30 hrs. <u>Lugar:</u> Museo de la Ciudad <u>Participantes:</u> 17 personas (4 participantes externos, 7 colaboradores de <i>Ciudades imposibles</i>, 6 invitados). <u>Descripción de actividad:</u> reflexión final del taller y presentación de resultados.</p>
Colaboratorio 2 “Telenovela pirata” Observación participante - descriptiva (rol: observador-como-participante)	<p><u>Fecha:</u> 20 de febrero de 2017 <u>Horario:</u> de 16 a 20 hrs. <u>Lugar:</u> LARVA <u>Participantes:</u> 12 personas (7 participantes externos, 5 colaboradores de <i>Ciudades imposibles</i>). <u>Descripción de actividad:</u> primera sesión del taller.</p>

Tabla continúa en siguiente página

¹⁵⁹ Hay otras actividades en las que también se llevó a cabo la observación participante: se trata de festejos por la inauguración (28 de abril) y el cierre de la primera temporada de la pieza (31 de mayo), así como por la terminación de los trabajos del tercer colaboratorio (10 de marzo). Estas actividades se llevaron a cabo en un restaurante, la casa de AM y un bar, respectivamente. También asistí a una reunión-cena de trabajo el 12 de julio en casa de AM. Asimismo, se apoyó voluntariamente en el trabajo de desmontaje en el LARVA, en dos ocasiones: una vez que concluyó la primera temporada de la pieza (14 de mayo) y luego de las dos funciones en el marco de la MET (8 de septiembre). Por otro lado, se realizó observación participante en el Encuentro de Creadores de la MET 2017, por invitación expresa de AM: a) en un panel en el que se discutió la problemática de las políticas culturales y los públicos de las artes escénicas (9 de agosto), en la Universidad Panamericana, y b) en dos de las cuatro sesiones del Encuentro (los días 29 y 31 de agosto, en dos sedes distintas), en concreto, en la mesa donde se discutió la problemática de los públicos y se diseñó una encuesta piloto en línea para los asistentes de la muestra. Además, se acompañó al grupo durante la estancia en León (comidas, cuarto de hotel) y festejos posteriores a la presentación en la MNT, así como en el viaje de regreso de León-Guadalajara (entre el 27 y 28 de noviembre). Finalmente, se ha procurado asistir a varias de las presentaciones escénicas en donde algunos de los artistas y creativos de *Ciudades imposibles* han participado, en específico: *De cómo Romeo extinguió a Julieta* y *viceversa* del Ciclo de Lecturas Teatralizadas de la UDG (Teatro Vivian Blummental, 7 de septiembre); *Compartíamos el planeta con los mamuts* de Arrogante Albino (Foro Periplo, 21 de septiembre); *Posturas* de Future Husband (instalación sonora interactiva llevada a cabo en una casa habitación ubicada en Ghilardi #82, 24 de septiembre) y *Lo que queda de nosotros* de Teatro La Guarida (Teatro Vivian Blummental, 29 de octubre). La participación en estas actividades fue de utilidad para entrar en contacto con el mundo de la vida de los participantes del estudio, así como para construir una relación de confianza y camaradería.

Acontecimiento observado Tipo de observación realizada	Detalles del acontecimiento
Colaboratorio 3 “Animismo” Observación participante - focalizada (rol: participante-como-observador)	<p><u>Fechas:</u> 7 al 10 de marzo de 2017 <u>Horario:</u> de 16 a 20 hrs. <u>Lugares:</u> Museo de la Ciudad / inmediaciones de Villa Panamericana, Centro JVC, Torrena y Arcos del Milenio <u>Participantes:</u> del primer al tercer día, 14 personas (5 participantes externos, 8 colaboradores de <i>Ciudades imposibles</i> y 1 artista invitada); presentación de resultados del último día (todos los anteriores más 11 invitados) <u>Descripción de actividad:</u> todas las sesiones del taller (4) más reflexión final y presentación de resultados</p>
Dos reuniones de trabajo y ensayo-grabación de textos Observación participante - focalizada (rol: participante-como-observador)	<p><u>Fechas:</u> 20 de marzo (reunión 1), 12 (reunión 2) y 20 de abril (ensayo-grabación) de 2017 <u>Horario:</u> de 17:30 a 20:30 hrs. (reunión 1); de 18 a 20 hrs. (reunión 2); de 16 a 20:30 hrs. (ensayo-grabación de texto) <u>Lugares:</u> varios (estudios-talleres en casas de los artistas y creativos) <u>Participantes:</u> 8 (reunión), 9 (reunión), 8 (ensayo-grabación), todos los colaboradores de <i>Ciudades imposibles</i> <u>Descripción de actividad:</u> dos reuniones de trabajos y ensayo-grabación de textos para audio-guía</p>
3 días de montaje y ensayo general Observación participante - focalizada (rol: participante completo)	<p><u>Fechas:</u> 22, 24 y 27 de abril de 2017 <u>Horario:</u> 12 a 14 hrs. (día 1); 12 a 14 hrs. (día 2); de 16 a 23 hrs. (día 3) <u>Lugar:</u> Museo de la Ciudad y LARVA <u>Participantes:</u> 12 colaboradores de <i>Ciudades imposibles</i>, 4 amigos / familiares de colaboradores, 5 trabajadores del Museo de la Ciudad (día 1); 3 colaboradores, 1 amigo / familiar de colaborador; 2 trabajadores del Museo de la Ciudad (día 2); 12 colaboradores (día 3) <u>Descripción de actividad:</u> montaje de mapa (día 1), montaje de “Colección fantasma” (día 2); montaje de LARVA, ensayo general y montaje de “Colección fantasma” (día 3)</p>
9 funciones de la primera temporada Observación participante - focalizada (rol: observador-como-participante)	<p><u>Fechas de primera temporada:</u> 28-30 de abril, 5-7 de mayo y 12-14 de mayo de 2017 <u>Horario:</u> de 18:45 a 20:30 hrs. <u>Lugares:</u> Museo de la Ciudad, calles Independencia y Ocampo (centro histórico de Guadalajara), LARVA <u>Participantes:</u> 5 (función 1); 16 (función 3); 13 (función 5); 21 (función 7); 15 (función 9); 15 (función 11); 29 (función 13); 17 (función 15); 13 (función 17), más <i>staff</i> de <i>Ciudades imposibles</i> <u>Descripción de actividad:</u> recorrido por mapa, salas de siglos XIX y XX y “Colección Fantasma”; traslado del Museo de la Ciudad al LARVA (por calles Independencia y Ocampo); función de “película en vivo” en el Laboratorio. En las funciones 7 y 9, se sumó la charla de “Estudios imposibles”</p>

Tabla continúa en siguiente página

Acontecimiento observado Tipo de observación realizada	Detalles del acontecimiento
Visita libre a instalación de salas de los siglos XIX y XX y “Colección fantasma” en sala de exposiciones temporales Observación participante - focalizada (rol: observador-como-participante)	<p><u>Fechas:</u> 14 de mayo de 2017 <u>Horario:</u> 12 a 14:30 hrs. <u>Lugar:</u> Museo de la Ciudad <u>Participantes:</u> 18 personas (parejas, familias o grupos de amigos que visitaron el museo). <u>Descripción de actividad:</u> visita libre a salas temporales que albergaron a la “Colección Fantasma”</p>
2 funciones en la MET Observación participante - focalizada (rol: observador-como-participante)	<p><u>Fecha de funciones en el MET:</u> 8 de septiembre de 2017 <u>Horario:</u> primera, de 16:45 a 18:30 hrs. y segunda, de 18:45 a 20:30 hrs. <u>Lugares:</u> Museo de la Ciudad, calles Independencia y Ocampo (centro histórico de Guadalajara), LARVA <u>Participantes:</u> 22 (función 1) y 34 (función 2), más colaboradores de <i>Ciudades imposibles</i> <u>Descripción de actividad:</u> recorrido por “Colección Fantasma” montada en auditorio del Museo de la Ciudad; traslado del museo al LARVA; función de “película en vivo”</p>
2 funciones en la MNT Observación participante - focalizada (rol: observador-como-participante)	<p><u>Fecha de funciones en la MNT:</u> 27 de noviembre de 2017 <u>Horario:</u> primera, 18-19 hrs. y segunda, de 19-20 hrs. <u>Lugares:</u> Teatro del Bicentenario (lobby, Teatro Estudio), León, Gto. <u>Participantes:</u> 50 (función 1) y 50 (función 2), más colaboradores de <i>Ciudades imposibles</i> <u>Descripción de actividad:</u> recorrido por “Colección Fantasma” montada en lobby del Museo del Bicentenario; traslado al Teatro Estudio del mismo recinto para la “película en vivo”; montaje y desmontaje de la pieza; convivencia con miembros de Compañía Opcional en diferentes momentos</p>

Anexo 3. *Relación de entrevistas grupales centradas en el problema, sujetos y perfiles de artistas, creativos y gestores culturales que participaron en Ciudades imposibles*^{160 161}

Nombre del participante	Rol en proyecto	Fecha de entrevista(s)*	Nacionalidad	Edad (al momento de entrevista)	Formación	Ocupación
Aristeo Mora	Gestión y dirección	29 de diciembre (2016) 2 de febrero, 5 de mayo, 19 de julio 3 de octubre (2017) 27 de abril (2017) 13 de enero (2018) *Entrevistas realizadas junto con Daniela López	Mexicano (Guadalajara, Jal.)	28	Lic. en Arte Dramático con esp. en Dirección Escénica, Real Escuela Superior de Arte Dramático (Madrid, España). Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual por la Universidad de Alcalá, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y ARTEA (Madrid, España).	Director de escena y actor/ <i>performer</i> (cine, teatro), fundador y miembro de la plataforma escénica Compañía Opcional, profesor de teatro contemporáneo, investigador educativo y emprendedor (empresa de socialización de proyectos sociales).
Daniela López	Gestión y producción	31 de mayo (2017)	Mexicana (Guadalajara, Jal.)	34	Licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Fotográfica y Mtra. en Gestión y Desarrollo Cultural, ambos estudios en UDG (Guadalajara, Jal.)	Productora escénica, profesora de arte y gestión cultural, emprendedora (empresa de producción escénica)
Kenji Kishi	Música original, espacio sonoro y audio guías	25 de julio (2017)	Mexicano (Guadalajara, Jal.)	31	Profesional Medio en Música con orientación en Instrumento y Lic. Comunicación Pública, ambos estudios en UDG (Guadalajara, Jal.)	Músico y compositor para música de cámara, cine y teatro; profesor de música; emprendedor (dos proyectos musicales, festival).
Natalia Martínez	Realización audiovisual	28 de diciembre (2017)	Mexicana (Guadalajara, Jal.)	27	Lic. en Artes Audiovisuales, UDG (Guadalajara, Jal.)	Artista / realizadora audiovisual, <i>performer</i> y emprendedora (empresa de <i>casting</i> para actores).

Tabla continúa en siguiente página

¹⁶⁰ No fue posible realizar las entrevistas a dos participantes del proyecto: María Cecilia Guelfi (argentina, dramaturga en *Ciudades imposibles*, Lic. en Arte Dramático con especialidad en Dramaturgia por la Real Escuela Superior de Arte Dramático, vive en Madrid, España) y Miguel Sepúlveda (español, *performer* en *Ciudades imposibles*, Lic. en Arte Dramático con especialidad en Interpretación Gestual por la Real Escuela Superior de Arte Dramático, reside entre Guadalajara, México y Madrid, España). En ambos casos, no hubo posibilidades de coincidir en el tiempo, pese a la insistencia de quien realiza este trabajo.

¹⁶¹ Las entrevistas duraron aproximadamente una hora y media, en algunos casos hubo más de una y la mayor parte de ellas se llevaron a cabo en las casas de los participantes y, en menor medida, en cafeterías que contaban con las condiciones necesarias para ello. Los encuentros se pactaron, en su mayoría, a través del grupo cerrado de Facebook de *Ciudades imposibles*, o por medio de mensajes privados en Messenger o WhatsApp.

Nombre del participante	Rol en proyecto	Fecha de entrevista(s)*	Nacionalidad	Edad (al momento de entrevista)	Formación	Ocupación
Miguel Mesa	Montaje en vivo (VJ)	18 de julio (2017)	Mexicano (Guadalajara, Jal.)	40	Ing. en Sistemas Computacionales, ITESO (Guadalajara, Jal.), Especialidad en Electrónica y Electroacústica, CMMAS (Morelia, Mich.)	Artista audiovisual, músico y programador de sistemas computacionales.
Luis Montoya	Construcción de escenografía, montaje de exposición y apuntador	25 de julio (2017)	Mexicano (Aguascalientes, Ags.)	30	Lic. Diseño Industrial, UDG (Guadalajara, Jal.)	Diseñador industrial, escenógrafo y director de arte para películas.
Lucía Ortiz	Diseño de escenografía y de montaje museográfico	24 de julio (2017)	Mexicana (León, Gto.)	40	Lic. Arquitectura, Universidad La Salle (León, Gto.) Máster en Aproximaciones a la Arquitectura desde el Medio Histórico, Físico y Social, Universidad Politécnica de Cataluña (Barcelona, España)	Arquitecta, urbanista, escenógrafa/museógrafa y emprendedora (despacho de arquitectura y urbanismo).
Alejandro Mendicuti	<i>Performer</i>	27 de julio (2017)	Español (Puerto de Santa María, Andalucía, España)	28	Lic. en Arte Dramático con esp. en Interpretación Textual, Real Escuela Superior de Arte Dramático (Madrid, España)	Actor y director de escena, fundador y miembro de las plataformas escénica Arrogante Albino y Compañía Opcional, emprendedor (empresa de <i>casting</i> para actores).
Martha Reyes	<i>Performer</i>	19 de julio (2017)	Mexicana (Guadalajara, Jal.)	28	Lic. en Artes Escénicas para la Expresión Teatral, UDG (Guadalajara, Jal.)	Actriz (teatro, cine, voz), profesora de cine y animación, editora de contenidos audiovisuales
Natasha Barhedia	<i>Performer</i>	18 de julio (2017)	Mexicana (Guadalajara, Jal.)	25	Lic. en Gestión Cultural (no terminada), UDG Virtual; Lic. en Artes (no terminada), Secretaría de Cultura Jalisco (Guadalajara, Jal.); Diplomado en Actuación y Máster en Inglés para Arte y Medios (Londres, Reino Unido)	<i>Performer</i> ; fundadora de la plataforma escénica Future Husband; emprendedora (tienda de artesanías en Tapalpa, Jal.)

Anexo 4. *Relación de entrevistas centradas en el problema, sujetos y perfiles de gestoras culturales institucionales que participaron en Ciudades imposibles*¹⁶²

Nombre del participante	Rol en proyecto	Fecha de entrevista(s)*	Nacionalidad	Edad (al momento de entrevista)	Formación	Ocupación
Lourdes González	Apoyo en gestión y administración del proyecto como directora del LARVA	29 de diciembre (2017) 15 de agosto (2018)	Mexicana (Monterrey, N.L.)	39	Lic. en Psicología y Mtra. en Comunicación de la Ciencia y la Cultura, ambos estudios en ITESO (Guadalajara, Jal.), estancia de estudios en arte y filosofía en Universidad de Aalto (Helsinki, Finlandia)	Gestora cultural especializada en artes escénicas
Alejandra Jaimes	Apoyo en gestión y administración del proyecto como directora del Museo de la Ciudad	4 de enero (2018)	Mexicana (San Luis Potosí, S.L.P.)	34	Lic. en Historia, ENAH (CDMX), Licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Fotográfica, UDG (Guadalajara, Jal.)	Gestora cultural especializada en artes visuales
Gabriela Escatell	Apoyo en gestión y administración del proyecto como coordinadora de Teatro de Secretaría de Cultura (SC) (MET y MNT)	29 de diciembre (2017) 15 de agosto (2018)	Mexicana (Guadalajara, Jal.)	35	Profesional medio en Arte Teatral, CEDART-INBA (Guadalajara, Jal.). Lic. en Relaciones Internacionales (ITESO) (Guadalajara, Jal.), Máster en Cooperación Cultural Internacional, Universidad de Barcelona (semipresencial)	Actriz, gestora cultural especializada en artes escénicas

¹⁶² Las primeras entrevistas realizadas se hicieron en el momento indicado —cierre de año— para recuperar el sentido de la experiencia vinculada a la gestión de Ciudades imposibles, pero en el contexto de las actividades anuales de dichas instituciones.

Anexo 5. *Relación de entrevistas grupales centradas en el problema, sujetos y perfiles de espectadores-participantes de Ciudades imposibles*

Fecha	Perfil de público ¹⁶³	Nombre del participante (codificado)	Nivel educativo	No. de función	Fecha de función	Edad (al momento de entrevista)	Ocupación	Municipio residencia	Cómo se enteró	Qué lo motivó a asistir
3 de noviembre (2017)	2.	Rafael	Licenciatura	12	7 de mayo (2017)	24	Artista visual	Zapopan	Redes sociales	Tema
		Fabiola	Licenciatura	20	8 de septiembre (2017)	22	Gestora cultural	Zapopan	Invitación	Recomendación
		Omar	Licenciatura	14	12 de mayo (2017)	23	Estudiante de gestión cultural	Tlaquepaque	Invitación	Recomendación
		Luisa	Licenciatura	15	12 de mayo (2017)	25	Comunicadora	Guadalajara	Pasando	Tema
4 de noviembre (2017)	1. y 3.	Kurt	Licenciatura	7	5 de mayo (2017)	25	Profesor, diseñador	Guadalajara	Redes sociales	Tema, formato diferente
		Ruth	Doctorado	5	30 de abril (2017)	55	Profesora, antropóloga	Zapopan	Redes sociales	Tema
		Nadia	Licenciatura	14	12 de mayo (2017)	29	Estudiante maestría, administradora de proyectos TIC	Tlaquepaque	Pasando	Tema
		César	Maestría	14	12 de mayo (2017)	30	Psicólogo, estudiante doctorado, profesor	Tlaquepaque	Pasando	Tema

Tabla continúa en siguiente página

¹⁶³ Los incisos corresponden a las siguientes categorías: 1. Arquitectos, urbanistas y diseñadores, 2. Artistas, comunicadores y gestores culturales y 3. Públicos que buscan una oferta cultural diferente.

Fecha	Perfil de público	Nombre del participante (codificado)	Nivel educativo	No. de función	Fecha de función	Edad (al momento de entrevista)	Ocupación	Municipio residencia	Cómo se enteró	Qué lo motivó a asistir
12 de enero (2018)	2. y 3.	Juan	Maestría	20	8 de septiembre (2017)	44	Gestor cultural	Guadalajara	Redes sociales	Recomendación
		Alejandro	Licenciatura	20	8 de septiembre (2017)	25	Librero	Guadalajara	Pasando	Formato diferente
		Nayeli	Licenciatura	17	14 de mayo (2017)	23	Gestora cultural	Zapopan	Redes sociales, MMC, invitación	Tema, formato diferente

Anexo 6. Diseño del cuestionario complementario a las entrevistas grupales centradas en el problema aplicado a los espectadores-participantes de Ciudades imposibles

Cuestionario complementario. CONSUMO TEATRAL, USO DE TIEMPO LIBRE Y GASTO EN CULTURA

A finales del año pasado o inicios de este 2018, participaste en una entrevista grupal que tuvo como propósito conocer: 1) el sentido que le atribuyes a tu participación en la pieza escénica "Ciudades imposibles" y 2) tus ideas alrededor de lo artístico y lo teatral (sus significados y propósitos, el papel del Estado y el mercado).

Para contextualizar mejor tus respuestas, es necesario conocer más sobre tus hábitos, prácticas y acceso a bienes y servicios culturales. Entonces, la información que me compartas en este cuestionario complementario, me permitirá caracterizar mejor a quienes, como tú, participaron como público del proyecto artístico; además, podré hacer comparaciones con estudios realizados sobre este mismo tema a nivel nacional y estatal.

Como en la primera encuesta que respondiste, y en la entrevista grupal en la que participaste, la privacidad de tu información será resguardada. Asimismo, cuando cite tus respuestas, tu identidad no será revelada. Por otro lado, el tiempo que te tomará responder el cuestionario no será más de 20 minutos.

¡Gracias por tu generosidad, apertura y entusiasmo alrededor de "Ciudades imposibles" y de este proyecto de investigación!

Atentamente,
Adriana Pantoja

Antes de iniciar, escribe tu nombre completo. *

Short answer text

1. En los últimos 12 meses, ¿cuántas veces fuiste a ver una obra de teatro? *
(incluida "Ciudades imposibles")

Short answer text

2. Elige el género teatral que más viste en los últimos 12 meses. Selecciona *
máximo tres respuestas.

- Absurdo
- Comedia
- Drama
- Melodrama
- Romántico
- Tragedia
- Musical
- Experimental / No convencional
- No sé
- Other...

...

3. ¿Pagaste por ver las obras de teatro a las que asististe en los últimos 12 *
meses? Elige una respuesta.

- Sí
- No
- No en todas
- No recuerdo

4. En una escala del 1 al 10 (siendo el 10 la mejor calificación y el 1 la peor), ^{*} ¿cómo te pareció, en general, la calidad de las obras de teatro a las que asististe en los últimos 12 meses?

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<input type="radio"/>									

5. Principalmente, ¿cómo te enteraste de las obras de teatro a las que asististe en los últimos 12 meses? Selecciona máximo tres respuestas.

- Redes sociales virtuales
- Sitio web especializado en teatro
- Radio
- Televisión
- Prensa (impresa / digital)
- Invitación/recomendación
- Escuela
- Other...

6. ¿Qué espacios de la ciudad frecuentas más para ver teatro? ¿Por qué?

Long answer text

...

7. ¿Cuál es el principal motivo por el que asistes a una obra de teatro? ^{*} Selecciona máximo tres respuestas.

- Por entretenimiento/diversión
- Por costumbre, asisto regularmente
- Por la posibilidad de ver/participar en algo que me haga pensar/reflexionar
- Por un anuncio o reseña en medios de comunicación
- Por recomendación de familiares o amigos
- Porque me invitaron
- No sé
- Other...

...

8. Cuando eliges asistir a una obra de teatro, ¿qué es lo primero que tomas en cuenta? ^{*}

- La obra
- El tema
- El director
- El elenco
- El formato de la pieza
- La agrupación o compañía teatral
- El lugar donde se presenta
- No sé

9. ¿Cuáles son las razones que más te impiden asistir a una obra de teatro? *
Selecciona máximo tres respuestas.

- Falta de tiempo
- Falta de dinero
- El horario no me conviene
- No me entero de lo que se ofrece
- No me gusta lo que se ofrece
- No me gusta el lugar donde se presentan
- No conozco los lugares donde se presentan
- Los lugares donde se presentan están muy lejos
- No tengo donde dejar a mis hijos
- Falta de interés en el teatro
- No sé
- Other...

10. ¿Tiene hoy relevancia social el teatro como forma artística? Si consideras *
que sí, explica tu respuesta.

Long answer text

11. ¿Cuándo sueles tener más tiempo libre? *

- Entre semana
- El fin de semana
- Cualquier día de la semana
- Casi nunca
- Nunca
- No sé
- Other...

12. Si tienes tiempo libre, ¿cuáles son las actividades que prefieres realizar? *
Menciona máximo tres respuestas.

Long answer text

13. ¿Con quién o con quiénes pasas regularmente tu tiempo libre? *

- Solo(a)
- Con mis amigos(as)
- Con mi pareja
- Con mi pareja e hijos(as)
- Otro
- No sé

14. Si tuvieras más tiempo libre, ¿qué actividades te gustaría realizar? *
Menciona máximo tres opciones.

Long answer text

...

15. En los últimos 12 meses, ¿aproximadamente cuánto gastaste en ARTESANÍA? (por ejemplo, compra de piezas artesanales, asistencia a museos especializados en los que cobran entrada). Indícalo sólo con números, a partir del 0. *

Short answer text

16. En los últimos 12 meses, ¿aproximadamente cuánto gastaste en ARTES PLÁSTICAS / VISUALES? (por ejemplo, compra de obra plástica / visual, asistencia a museos especializados en los que cobran entrada). Indícalo sólo con números, a partir del 0. *

Short answer text

17. En los últimos 12 meses, ¿aproximadamente cuánto gastaste en ARTES ESCÉNICAS? (por ejemplo, teatro, danza, ópera y circo, en versiones convencionales y no convencionales). Indícalo sólo con números, a partir del 0. *

Short answer text

18. En los últimos 12 meses, ¿aproximadamente cuánto gastaste en MÚSICA? (por ejemplo, conciertos, discos, descargas en internet, streaming). Indícalo sólo con números, a partir del 0. *

Short answer text

19. En los últimos 12 meses, ¿aproximadamente cuánto gastaste en LIBROS, PERIÓDICOS Y REVISTAS? (por ejemplo, materiales impresos y digitales, suscripciones). Indícalo sólo con números, a partir del 0. *

Short answer text

20. En los últimos 12 meses, ¿aproximadamente cuánto gastaste en CONTENIDOS AUDIOVISUALES? (por ejemplo, ir al cine, comprar videograbaciones, descargas en internet, televisión de paga, streaming). Indícalo sólo con números, a partir del 0. *

Short answer text

21. ¿Hay algún OTRO BIEN O SERVICIO CULTURAL en el que hayas gastado en los últimos 12 meses? Si es así, indica en cuál(es) y aproximadamente cuánto gastaste en cada caso: *

Long answer text

Anexo 7. Relación de entrevistas a expertos y perfiles¹⁶⁴

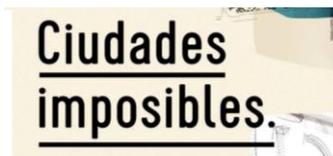
Nombre del experto	Fecha de entrevista	Ciudad de residencia	Formación	Vinculación con el teatro
Mtro. Adrián Nuche	30 de diciembre (2017)	Guadalajara (desde 2004, originario de la Ciudad de México)	-Lic. en Actuación, ENAT-INBA (CDMX) -Posgrado en Teoría Crítica, 17, Instituto de Estudios Críticos (CDMX, semipresencial) -Maestría en Gestión y Desarrollo Cultural, UDG (Guadalajara, Jal.)	-Fundador y organizador del Encuentro Internacional de Investigación de las Artes Vivas (ENIAV) y de la escuela virtual Imaginarios Radicales -Actor y director de escena del grupo de teatro contemporáneo La Nao de los Sueños -Profesor e investigador independiente de las artes vivas
Mtro. Iván González	17 de enero y 16 de marzo (2018)	Guadalajara (desde 1997, originario de Morelia, Michoacán)	-Lic. en Ciencias de Comunicación, ITESO (Guadalajara, Jal.) -Mtro. en Periodismo Digital, UDG (Guadalajara, Jal.) -Formación actoral en cursos y talleres locales a partir de 2004	-Trabaja en prensa desde los 14 años; desde 2008, cubre la fuente del teatro local (entre otras) -Publica una columna semanal de opinión en torno a temas culturales —generalmente, de teatro— en el periódico <i>El Informador</i> , titulada “Aquí y ahora” -Fundó, dirige y escribe en un medio digital especializado en la fuente teatral de la ciudad: <i>Ágora GDL</i> (http://agoragdl.com.mx) -Es profesor universitario y coordina la Lic. en Periodismo y Comunicación Pública en el ITESO desde 2017 -Actor
Dr. Carlos Vázquez	19 de diciembre (2018)	Guadalajara (con estancias fuera por sus estudios)	-Lic. en Dirección Escénica (Minsk, Bielorrusia) -Mtro. en Pedagogía Teatral (San Petersburgo, Rusia) -Dr. en Educación con Especialidad en Comunicación, UDG (Guadalajara, Jal.)	-Jefe del Departamento de Artes Escénicas de la UDG -Responsable de la línea de investigación en pedagogía teatral en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UDG. -Ha impartido cursos y talleres de su especialidad, la actuación stanislavskiana y la dirección escénica realista desde 2005 a la fecha en universidades mexicanas y latinoamericanas

¹⁶⁴ Como material complementario a la entrevista, en el caso de Iván González, fueron documentadas y sistematizadas aquellas participaciones en su columna de *El Informador* y sus reseñas en el portal *Ágora GDL* que se consideraron pertinentes para el presente estudio (en total, son 41 piezas periodísticas entre enero de 2017 y enero de 2018). Por otro lado, aunque no se realizaron entrevistas a otros expertos, se documentó la participación en medios locales de Verónica López, gestora cultural especializada artes escénicas, conductora del programa cultural de radio Ciudad Nimbus, de Radio Universidad de Guadalajara (104.3 FM) y colaborada en *La gaceta de la Universidad de Guadalajara* (en total, se trata de 19 piezas periodísticas).

Anexo 8. *Diseño del cuestionario de salida que respondieron los espectadores-participantes de Ciudades imposibles (primera temporada)*¹⁶⁵

Por favor, responde este cuestionario.
No tardarás más de 5 minutos.

Tus aportaciones serán de mucha utilidad para un proyecto de investigación académica sobre el arte independiente en Guadalajara.



Edad:
Género:
Ocupación:
Nivel de escolaridad:
Colonia:

¿Cómo te enteraste de “Ciudades imposibles”?

- En las redes sociales virtuales (Facebook, Instagram)
- En los medios de comunicación (prensa, radio, televisión, revista digital)
- Alguien me invitó personalmente
- Me dijeron en la escuela
- Pasaba por aquí
- Otro _____

¿Qué te motivó, principalmente, a asistir a “Ciudades imposibles”?

¿Vienes solo(a) o acompañado(a)?

- Solo(a)
- Con amigo(s)
- Con pareja
- Otro _____

Describe, en una frase corta, tu experiencia en “Ciudades imposibles”:

Explica, brevemente, por qué describes así tu experiencia:

¿Hubo algo de la experiencia que te haya parecido más significativo?

- Sí No
- Si es sí, ¿qué cosa fue?

¿Les recomendarías a otras personas que vinieran a ver “Ciudades imposibles”?

- Sí No

¿Por qué?

¿Volverías a asistir a un proyecto artístico llevado a cabo por la Compañía Opcional? (organizadores de “Ciudades imposibles”).

- Sí No

¿Por qué?

¿Qué opinas sobre el costo del boleto?

¿Tienes algún comentario final?

¿Te gustaría participar en una entrevista ampliada para conocer más sobre tu experiencia en “Ciudades imposibles”?

- Sí No

Si deseas participar en la entrevista, o te interesa, pero tienes dudas, deja tus aquí datos y te contactaremos:

Nombre _____

Email y/o teléfono _____

¹⁶⁵ El primer diseño de la encuesta se probó durante el primer fin de semana (28 al 30 de abril). A raíz de los comentarios compartidos por los públicos —a propósito de la pregunta expresa de qué mejoras se le podría realizar al instrumento—, se hicieron pequeñas modificaciones en la versión que se utilizó de manera subsecuente. Por otro lado, se hizo una versión para las funciones en la MET, así como para la MNT (estos cambios, sin embargo, no imposibilitan la comparación entre las respuestas de los espectadores de la primera temporada y estas funciones especiales).

Anexo 9. *Relación de cuestionarios de salida, número de funciones y asistentes*^{166 167 168}

	Fecha	No. de función	No. encuestas	Asistentes	Total fin de semana o funciones especiales
Primera temporada	Viernes 28 de abril 2017	1	5	6	69
		2	7	7	
	Sábado 29 de abril 2017	3	16	16	
		4	19	19	
	Domingo 30 de abril 2017	5	13	13	
		6	7	8	
	Viernes 5 de mayo 2017	7	21	21	112
		8	24	24	
	Sábado 6 de mayo 2017	9	14	15	
		10	18	18	
	Domingo 7 de mayo 2017	11	15	15	
		12	19	19	
	Viernes 12 de mayo 2017	13	29	29	135
		14	26	26	
	Sábado 13 de mayo 2017	15	17	17	
		16	28	29	
	Domingo 14 de mayo 2017	17	13	13	
		18	20	21	
MET	Viernes 9 de septiembre 2017	1	17	22	56
		2	34	34	
Total para Guadalajara		20	362	372	
MNT	Lunes 27 de noviembre de 2017	1	25	50	100
		2	23	50	
Total para León		2	48	100	
Total (todas las funciones)		22	410	472	

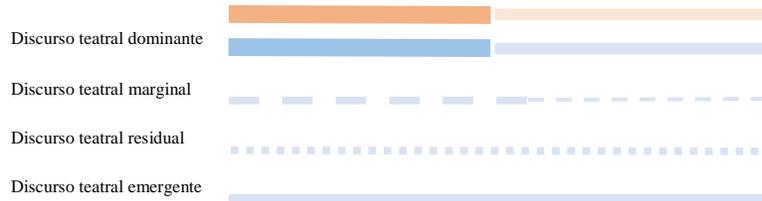
¹⁶⁶ En todos los casos, hubo buenas condiciones para la aplicación de las encuestas.

¹⁶⁷ El compromiso asumido por los espectadores al responder la encuesta fue destacable. En la experiencia de aplicación en Guadalajara, las personas que se negaron (10 de las 372 asistentes) lo hicieron por limitaciones físicas (por ejemplo, la falta de lentes) o falta de tiempo. El caso de MNT fue, sin embargo, desafortunado debido a que inmediatamente después se exhibían otras piezas escénicas y, por ello, poco más de la mitad de los asistentes (52 de 100) salieron casi corriendo y argumentaron que no tenían tiempo de responderla. Por otro lado, en lo general, la calidad de las respuestas fue muy satisfactoria. En las encuestas de la MNT no hay representatividad estadística, pues tendrían que haber respondido por lo menos 44 personas por cada función y/o 79 en total.

¹⁶⁸ En las encuestas de la MNT no hay representatividad estadística, pues tendrían que haber respondido por lo menos 44 personas por cada función y/o 79 en total.

Anexo 10. Historia del teatro mexicano en los siglos XX y XXI

Subsistema de la
burguesía ilustrada en
crisis



Anexo 11. Museo de la Ciudad Imposible

a) Carta de la Compañía Opcional (introducción)

Guadalajara, México, 2017.

Hola.

Nos alegra que hayas decidido venir a conocer las Ciudades Imposibles, pero, antes de que lo hagas, queremos explicarte de dónde sale todo esto:

Quisimos hablar de Guadalajara y nos dimos cuenta de que por cada habitante hay una ciudad. Que esas ciudades a veces coinciden y tienen mucho en común, y otras veces no. También nos dimos cuenta de que muchas de esas ciudades, de esas Guadalajaras, no existen, que son promesas que nunca se cumplieron y que rondan como fantasmas entre los muros de la ciudad real, la que habitamos todos los días.

Nosotros queríamos hablar de nuestra herencia. Una herencia es algo que nos deja alguien que ha estado en el mundo antes que nosotros. Es algo que no pedimos, pero que es nuestro. Algo con lo que tenemos que vivir, nos guste o no. Resulta que las promesas también se heredan. Resulta que las promesas que no se cumplen no se olvidan tan fácil. Resulta que, a menudo, seguimos soñando con que llegue el día en el que mágicamente aparezca todo lo que prometieron darnos.

Nosotros no pedimos a Guadalajara, pero la tenemos. Como nos la dieron al nacer sentimos que es nuestra. Como somos soberbios por naturaleza, creemos que nos pertenece, cuando en realidad es ella la que nos contiene.

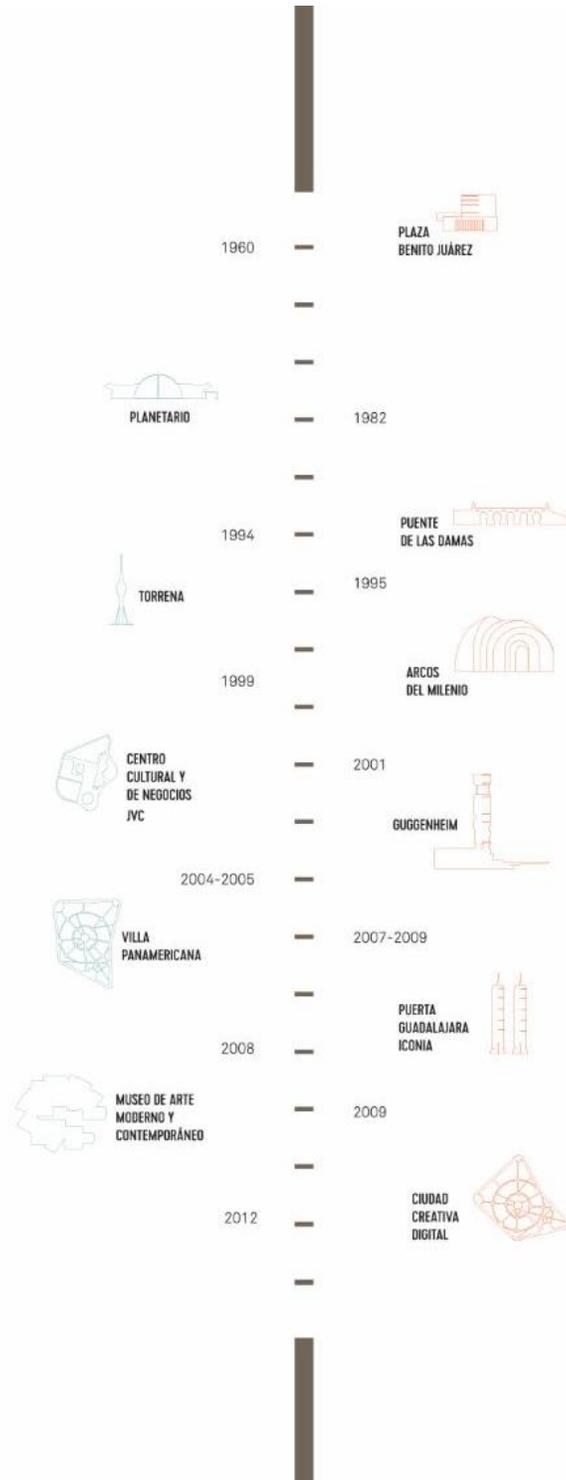
Sin embargo antes de tenernos en su regazo a nosotros, la ciudad cobijó a millones de hombres y mujeres que también la sintieron propia. Algunos de ellos la construyeron y la modificaron, y todas las modificaciones que se hicieron durante los cinco siglos que esta ciudad tiene de historia tienen una cosa en común: Quienes las hicieron dijeron hacerlas con el fin de mejorarla. Lo curioso es que la ciudad es de todos los que la habitan y, cuando alguien la modifica, modifica también la vida de todos los que viven en ella. Cuando alguien propone transformar la ciudad en la que vivimos para mejorarla lo hace también para mejorar nuestras vidas, o eso es lo que se suele decir. El asunto es que lo que se suele decir no siempre es la verdad.

Así que decidimos hablar de la Guadalajara que nunca fue, de la que nos prometieron. Decidimos leer en los lugares que nos prometieron construir, los lugares que iban a cambiar nuestras vidas para mejor, las intenciones de las personas que nos precedieron. Porque aunque mucho de la ciudad que nos rodea no nos gusta, todavía aspiramos a entender qué es y cómo se usa todo esto que hemos heredado.

La Compañía Opcional.

b) Información de los proyectos fallidos (introducción)

Línea de tiempo



b) Información de los proyectos fallidos (introducción)

Cédula de mano (para llevar a casa)

CIUDADES IMPOSIBLES

COLECCIÓN FANTASMA

*Algunas de las piezas que se exponen en este camarote son objetos encontrados en los terrenos abandonados de los proyectos investigados por Ciudades Imposibles.

Centro JVC

En el año 2001 se anunció la construcción del Jorge Vergara Cabrera Convention & Business Center, mejor conocido como Centro JVC. El Centro JVC iba a ser un complejo cultural, deportivo y de negocios compuesto por diez edificios de última generación ubicados en El Bajío, Zapopan. El proyecto tuvo una gran repercusión mediática internacional, ya que su realización iba a ser encargada a los diez arquitectos más prestigiosos del mundo. Así mismo, la construcción del Centro JVC fue intensamente cuestionada por grupos ecologistas, que denunciaron el tremendo impacto que una obra de esas proporciones tendría sobre el ecosistema de la zona. Debido a esto y, sobre todo, a la crisis económica mundial, en diecisiete años poco se ha avanzado: la única edificación que ha llegado a realizarse es el Estadio Omnilife.

Torrena

En 1995 Aurelio López Rocha, que más tarde se convertiría en Secretario de Turismo de Guadalajara, presentó un proyecto para construir la torre más alta de Latinoamérica en Zapopan. La extensión del terreno sobre el que planeaba construirla, que era de su propiedad, no era suficiente, así que la administración Municipal le cedió algunos predios colindantes. El proyecto tuvo varios nombres y muchas formas, y se suponía que sería una gran atracción para el turismo y una fuente de empleo para los tapatíos, sin embargo, al comprobar que resultaría más caro de lo previsto, se suspendió. Los cimientos se colocaron, pero nada más se hizo. Los inversionistas presentaron una demanda contra López Rocha, y la ciudad de Guadalajara todavía no ha conseguido recuperar los terrenos cedidos.

Arcos del Milenio

La administración Municipal 1999-2001 encargó al escultor Sebastián, pseudónimo de Enrique Carbajal, la realización de una escultura que conmemorara la llegada del tercer milenio. La obra iba a consistir en seis arcos amarillos, el mayor de cincuenta y dos metros de altura, debajo de los cuales pasarían los coches que transitaran el cruce de las avenidas Mariano Otero y Lázaro Cárdenas. Se suponía que la presencia de estos arcos iba a atraer turismo a la ciudad de Guadalajara, sin embargo, con el cambio de administración se interrumpió el flujo de dinero que costeara su construcción. La gran escultura quedó inconclusa y hoy se encuentra deteriorado por falta de mantenimiento.

Rescate del Puente de las Damas

El Puente de las Damas fue construido en 1796 por iniciativa de las señoras de la zona. Su objetivo era facilitar el acceso de la servidumbre a la parte crioilla de Guadalajara cuando el arroyo del Arenal subía durante los meses de lluvia. Los restos de este puente quedaron enterrados bajo la avenida La Paz, entre Colón y Manzano. Desde el año 2000 existe un plan para construir en esta zona un parque que la revitalice e impulse su desarrollo turístico, respetando su patrimonio histórico e identidad barrial. Parte de ese plan es el desenterramiento del Puente de las Damas que se intentó sin éxito en los años 2000 y 2006. Un nuevo intento se puso en marcha en 2016 y hasta la fecha, sigue en proceso.

Villa Panamericana

En 2009 el alcalde Alfonso Petersen Farah presentó un proyecto para construir un complejo de edificios que alojaría a los participantes de los Juegos Panamericanos de 2011. La Villa Panamericana iba a construirse alrededor del Parque Morelos. Al acabar el evento deportivo sus departamentos se venderían, repoblando una zona de la ciudad afectada por el abandono. Para la realización de este proyecto el gobierno tapatío compró y demolió casas por valor de 351 millones de pesos. Sin embargo, la Organización Deportiva Panamericana negó su aprobación, por lo que la obra se suspendió. Los terrenos quedaron abandonados y la Villa Panamericana fue finalmente construida en Zapopan.

Ciudad Creativa Digital

Dado que la Villa Panamericana del Parque Morelos no prosperó, en 2012 el ayuntamiento de Guadalajara decidió aprovechar los predios adquiridos para construir la Ciudad Creativa Digital. Según se planea, para la realización de este proyecto el estado adquirirá 380 hectáreas del centro histórico tapatío. La Ciudad Creativa Digital será un gran complejo de modernos edificios destinados a alojar empresas transnacionales y locales dedicadas a la industria del cine, la televisión, los videojuegos, la tecnología e internet. Cuando anunció que la ciudad de Guadalajara había sido elegida para alojar este proyecto, el entonces presidente Felipe Calderón también prometió una gran cantidad de recursos federales para sufragarlo. Recursos que, a día de hoy, no han aparecido. El proyecto, sin embargo, sigue en marcha.

Plaza Benito Juárez

Inaugurada en 1961 por el alcalde López Mateos, la Plaza Benito Juárez hoy ocupa los terrenos en los que solían estar los patios de la estación del ferrocarril. Por su ubicación y su gran tamaño, esta plaza estaba destinada a convertirse en un foco importante de desarrollo cultural y de servicios. No obstante, con el correr de los años la actividad en esta zona ha ido disminuyendo. La presencia de anchas avenidas con gran flujo de tráfico y la falta de alumbrado público han expulsado a los peatones y la plaza se ha convertido en un lugar inseguro y desaprovechado.

Puerta Guadalajara / ICONIA

En 2008 el alcalde Alfonso Petersen Farah autorizó la construcción de un complejo de dieciocho edificios, una torre, un hotel y un centro comercial. El proyecto se levantaría en un terreno situado en el cruce de Calzada de Independencia y Periférico Norte, y llevaría el nombre de "Puerta Guadalajara", aunque más tarde fue rebautizado como ICONIA. Para su realización la alcaldía cedió a la constructora española Mecano América un predio valorado en 630 millones de pesos, y la otorgó sin costo las licencias de construcción por las que habría tenido que pagar unos 580 millones de pesos. A cambio de estas ventajas Mecano América debía edificar una nueva sede para la Cruz Roja, un museo y un palacio de congresos, reforestar parte de la barranca de Huentitán, hacer reparaciones en el zoológico y refaccionar para su nueva apertura el Planetario Severo Díaz Galindo, abandonado desde 2010. La obra, que se suponía daría trabajo a 50 empresas tapatías relacionada con la construcción, nunca comenzó. Los trabajos de mejoramiento de la zona, tampoco. En 2012 se comprobó que, de hecho, Mecano América nunca había contado con los medios económicos necesarios para la realización de este proyecto. En la actualidad la ciudad de Guadalajara ha iniciado, todavía sin éxito, acciones legales para recuperar los terrenos que entregó.

Museo Guggenheim Guadalajara

En 2005 Aurelio López Rocha inició una campaña para conseguir una concesión de la fundación Guggenheim y construir un museo al borde de la Barranca de Huentitán. El Guggenheim Guadalajara sería el primero de Latinoamérica y pondría a la ciudad en el mapa mundial de la cultura. Para gestionar el proyecto se creó la asociación civil Guadalajara Capital Cultural y, para elegir al arquitecto que lo diseñaría, se realizó un concurso internacional que ganó el mexicano Enrique Norten. El ayuntamiento tapatío donó un terreno valorado en 1028 millones de pesos e invirtió un millón de dólares en la realización de los estudios de viabilidad. Pese a esto, la fundación Guggenheim declinó la oferta presentada por México y las obras se suspendieron. Frente a esta circunstancia, Guadalajara Capital Cultural presentó la propuesta de *reciclar* el proyecto y convertirlo en el Barranca Museo de Arte Moderno y Contemporáneo. El diseño de este nuevo museo, menos ambicioso que el anterior, se encargó a un despacho de arquitectos suizo. Las obras comenzaron, se colocaron los cimientos y se salvaron los primeros obstáculos, pero en la asignación de presupuestos de 2013 nadie recordó destinar los fondos necesarios para garantizar su continuidad, por lo que las obras se encuentran detenidas desde entonces.

c) Guion de audio-guía (escalera y salas del siglo XIX y XX)

Escaleras

Sube las escaleras y dirígete a la sala del siglo XIX.

Sala siglo XIX

Imagina que podemos contar la historia de la Guadalajara que nunca fue, la historia de esa ciudad que nos prometieron ¿Cómo sería esa historia?

Sala siglo XX

Cuando tú decidiste venir aquí hoy, nosotros te escribimos una carta, y en esa carta te dijimos que queríamos hablar de la Guadalajara que nos prometieron. Que queríamos leer en todo eso que nos prometieron construir, las intenciones de las personas que hicieron esas promesas. Pensando en eso nos dimos cuenta de una cosa: los edificios gigantes, las mega-esculturas, las súper torres, los museos de nivel mundial, nunca fueron *la promesa*. Nunca nos los presentaron como un fin en sí mismo, sino como un medio, un camino hacia lo que en realidad nos estaban prometiéndolo. La promesa tiene muchos nombres: se llama turismo, se llama trabajo, se llama educación, salud, cultura, bien común, pero siempre es la misma cosa. Lo que siempre nos están prometiéndolo es un *futuro mejor*. Un futuro en el que las batallas que tengamos que librar todos los días sean un poco más fáciles de ganar. Por eso, cuando alguien no cumple su promesa, aquello que no construye es lo de menos. Lo que importa es que, de a poco, nos convence de que el futuro mejor no es para nosotros, que es ingenuidad desearlo, que trabajar para conseguirlo es perder el tiempo.

(Pequeña pausa)

Lo que es curioso es que, cuando una promesa no se cumple, aparece incertidumbre donde debería haber confianza. Y la incertidumbre, que se parece mucho al miedo, nos hace desear que alguien venga a decirnos que tiene la forma de hacer que el futuro sea mejor. Así que, contra toda lógica, cuantas menos promesas se cumplen, parece que más fácil es volver a prometer y que te crean.

(Pausa más larga que la anterior)

A menudo nos preguntamos qué pasaría si cambiáramos algún hecho del pasado. ¿Qué cadena de acontecimientos se habría desatado si una pequeña cosa hubiera sido diferente? Pero cuando hablamos de ciudades ningún acontecimiento es pequeño porque todo lo que sucede, todo lo que se hace y lo que no, afecta la vida de decenas, de cientos o de miles de personas. ¿Qué habría pasado, entonces, si algo hubiera sido diferente? ¿Qué habría pasado si una de las cosas que nos prometieron hacer para mejorar nuestras vidas se hubiera hecho? ¿Qué habría pasado si, por ejemplo, la Villa Panamericana se hubiera construido alrededor del Parque Morelos?

d) Exhibiciones de cada proyecto fallido (Colección fantasma)

Proyecto fallido

Plaza
"Benito
Juárez"
(1960)



Planetario
"Severo
Díaz
Galindo"
(1982)



Puente
de las
Damas
(1994)



Continúa tabla en siguiente página

Proyecto fallido

Torrena
(1995)



Arcos
del
Milenio
(1999)



Centro
Cultural
y de Negocios
JVC (2001)



Museo
Guggenheim
(2005) -
Museo de
Arte Moderno y
Contemporáneo
(2009)



Continúa tabla en siguiente página

Proyecto fallido

Villa
Panamericana
(2007-2009)



Puerta
Guadalajara
Iconia
(2008)



Ciudad
Creativa
Digital
(2012)



Anexo 12. Recorrido por calles del centro histórico de Guadalajara

a) Guion de audio-guía

ESTEBAN: Hola, no sé quién eres, ni tú sabes quién soy yo. No nos conocemos. Quizá te parezca raro que te hable así, de repente, pero dentro de un rato tú vas a venir a ver algo que yo he hecho, y antes, aprovechando que tienes que caminar un poco para llegar al antiguo Cine Variedades, me gustaría contarte algunas cosas.

Primero tengo que decirte quién soy. Mi nombre es Esteban y nací en Guadalajara hace casi treinta y cuatro años, lo cierto es que he pasado mucho tiempo fuera de la ciudad, pero eso te lo explicaré en unos minutos.

Mi abuelo se murió cuando yo era muy pequeño, no lo recuerdo para nada. Hace algunos años encontré en mi casa un cuaderno viejo y en ese cuaderno unos cuentos escritos por él. Los cuentos no eran buenos, la verdad, pero a mí me gustaron porque los había escrito mi abuelo. Eran cuentos extraños y graciosos, en los que se explicaba la historia de algunos lugares de Guadalajara, por ejemplo, la historia de la Cruz de Plazas.

Resulta que las plazas que ahora están alrededor de la catedral no siempre estuvieron ahí. Antes la catedral estaba medio escondida entre un montón de edificios, hasta que a la mitad del siglo veinte, las manzanas que la rodeaban se despejaron y se convirtieron en cuatro plazas que forman una cruz latina. Hasta que no lo leí en la historia de mi abuelo, nunca había observado que las plazas forman una cruz. Los ciudadanos, que estamos a la altura del suelo, no podemos ver bien la cruz que forman las plazas. Esas plazas son para que Dios las vea y sepa que le dedicamos la ciudad. Yo creo que quienes construyeron esas plazas lo hicieron para salvar sus almas santificando la ciudad, y me pregunto si llegaron a convencerse de que la salvación de Guadalajara les importaba en serio. Esas plazas son para decirle a Dios “En esta ciudad creemos en ti y organizamos nuestras vidas como tú lo mandas” y para decirnos a los ciudadanos “en esta ciudad creemos en Dios y vivimos según él indica y al que no le guste, que se vaya, o que se quede y que se aguante”. Yo pienso que es una estrategia inteligente, desde luego, pero inútil a largo plazo, porque: ¿cuántas personas piensan en Dios cuando pasan por ahí? Yo apuesto que muy pocas. Para nosotros, los que estamos a la altura del suelo, una plaza puede ser bonita, fea o peligrosa, pero es sólo una plaza, tenga la forma que tenga.

Luego, si sigues caminando más allá de la Cruz de Plazas, al final, donde parece que va a terminar la ciudad, pero no termina, está el Hospicio Cabañas. En la historia de mi abuelo leí que el hospicio fue un hogar de huérfanos durante dos siglos. Ni la guerra de Independencia ni la de la Revolución consiguieron quitarle el Cabañas a los huérfanos. Pero en los ochenta llegó el *progreso* y ahí sí que los huérfanos se tuvieron que buscar otra casa. Supongo que lo que pasó es que les encontraron un edificio mejor, aunque eso me parece difícil: a mí el Cabañas me parece precioso. Me encantaría poder comprarlo porque creo que, si fuera mío, sería mía parte de su grandeza. Pero se hizo para que vivieran huérfanos y no entiendo por qué eso tenía que cambiar. Mi teoría es que un edificio bello e importante no podía ser para que lo disfrutaran unos pocos, por muy huérfanos que esos pocos fueran. Que tenía que ser de todos, mejor, tenía que ser del Estado, para que el Estado pudiera tener parte de su importancia y su belleza. Evidentemente, después de obtenerlo, el Estado tenía que convertirlo en museo y escuela de arte, porque el arte, junto con el deporte, es una de las pocas cosas a las que uno puede dedicarse y, aún hoy, sostener durante un tiempo la mentira de que lo hace por amor, sin esperar nada a cambio. Como no se espera nada a cambio cuando se protege a un huérfano. Pero no lo sé, sólo es una teoría.

En el tercer cuento que encontré mi abuelo contaba una historia sobre la Avenida Vallarta. Resulta que a mediados del siglo pasado el gobierno decidió ensancharla. Para hacerlo era necesario modificar o incluso derribar algunos de sus edificios, así que muchos vecinos tuvieron que marcharse. El caso es que la Compañía Telefónica se negó a moverse, argumentando que el traslado le costaría demasiado dinero. Entonces apareció un ingeniero que se llamaba Jorge Matute Remus, que dijo que si la Compañía Telefónica no quería moverse de edificio, habría que mover el edificio de la Compañía Telefónica. Y lo hizo, lo movió. No tengo muy claro cómo, pero lo corrió doce metros más al norte y lo dejó en el lugar en el que se encuentra ahora. Por eso en la banqueta hay una escultura de un señor empujando el edificio, es Matute Remus. Aunque creo que el gesto es simbólico, no creo que haya sido empujando como en verdad lo hizo. Lo interesante de esto es que tardó cinco días en moverlo y que, durante esos días, los empleados siguieron trabajando. Tuvieron que estar adentro

mientras el edificio se arrastraba. De todas las historias ésta es la que me pareció más rara, porque no sé cómo interpretarla, ¿es esta obra de ingeniería el triunfo de la voluntad de un hombre notable o es un símbolo de obstinación? El hecho de que durante el movimiento los empleados hayan tenido que permanecer dentro del edificio para no interrumpir el servicio telefónico ¿debe interpretarse como un ejemplo de compromiso con el trabajo o como una locura? ¿Era necesario correr ese riesgo? ¿Qué habría pasado si el traslado hubiera salido mal, si el edificio se hubiera derrumbado con todos sus empleados dentro? ¿O si durante el movimiento del edificio hubiera muerto un empleado, un sólo empleado al que el único ladrillo que se desprendió le partió la cabeza, y todo lo demás hubiera salido perfecto? ¿Recordaríamos a ese empleado? ¿Diríamos que el progreso de la técnica y la urgencia de las telecomunicaciones bien valieron la vida de un hombre? ¿Lo recordaríamos como un mártir, como al hombre que murió para enseñarle a Guadalajara cuál es el precio del progreso y para obligarnos a mirar a ese precio a su cara aplastada por un ladrillo y preguntarnos de una vez cuántas cabezas valen la modernidad y la cómoda circulación de los automóviles?

(Pausa)

Como te dije antes, yo nací en Guadalajara, pero pasé muchos años fuera de aquí. Cuando volví me instalé en la casa de mi abuela, que está muy cerca del Parque Morelos. Era el año 2011 y estaban a punto de celebrarse los Juegos Panamericanos. La ciudad que encontré al volver era muy diferente de la que recordaba. Sobre todo el barrio de mi abuela, porque ahí habían construido unos enormes edificios que llamaron Villa Panamericana, y que iban a alojar a todos los deportistas que estaban a punto de llegar. Rodeados de casas bajas y de un barrio que solía ser tranquilo, al principio estos edificios parecían como fuera de lugar, sin embargo, con los años, nos acostumbramos a su presencia. Las personas que, después de los Juegos Panamericanos, llegaron a vivir a esos departamentos, se convirtieron en nuestros vecinos, y, desde entonces, les sucedieron muchas cosas que no eran en absoluto lo que esperaban.

Igual que hizo mi abuelo, yo he pensado que esta historia, la historia de la Villa Panamericana del Parque Morelos, y de las personas que viven ahí, tenía que ser contada, y eso es lo que tú vas a ver ahora.

Anexo 13. “Película en vivo”

a) Guion técnico¹⁶⁹

Cámara A 5D	Cámara B	Incerts	Sonido	Texto
	Secuencia de fotos que muestran el paso del tiempo en el parque Morelos. 36 fotos (5 seg. de exposición para c/u) + 9 fotos (que embonarán con el siguiente bloque) = 45 fotos en total		Introducción: Parque Morelos	«...En la conferencia de prensa del 7 de septiembre, el gobernador tapatío Alfonso Petersen Farah comunicó que la Organización Deportiva Panamericana ha dado el visto bueno al Proyecto Alameda para la construcción de la Villa Panamericana en torno al parque Morelos, ubicado en el centro de Guadalajara...» «... El gobernador tapatío Alfonso Petersen Farah se ha mostrado confiado y optimista y ha agradecido el voto de confianza que se le otorga al permitirle realizar este proyecto en la que, según afirma, era la última reserva territorial disponible para albergar un complejo de estas dimensiones en el Municipio de Guadalajara. Para la construcción de la Villa Panamericana se remodelarán treintaitrés hectáreas del centro histórico tapatío. ...» «... Petersen declaró que tanto la alcaldía como la ODEPA son conscientes de que todavía no están asegurados todos los apalancamientos financieros que serán necesarios para la correcta realización del proyecto, pero que confían en que estos no tardarán en llegar y que la construcción será culminada, según dice, “en tiempo y forma para que podamos atender a los deportistas”...» «...Alfonso López Farah declaró que la zona del Parque Morelos es una de las más deprimidas de las ciudad y explicó que el Proyecto Alameda se trata de restaurar y rescatar esta área, que ha quedado demacrada por el despoblamiento. Según declara la alcaldía, con el Proyecto Alameda, el número de habitantes por hectárea se elevará de los sesentaitrés actuales, a los ciento trece...» «...Debido a la inestabilidad de los mercados y la crisis económica global, el Proyecto Alameda fue modificado y el pasado lunes 13 de julio se presentó la maqueta la nueva Villa Panamericana, que fue descrita como más pulcra, más abierta, más vivible, más fresca y más uniforme por las autoridades del...

¹⁶⁹ En escena, hubo cuatro *performers* que intercambiaron roles según se fue desarrollando la historia. Las noticias sobre la inminente construcción de la Villa Panamericana en el Parque Morelos fueron leídas por: Miguel Sepúlveda, Natasha Barhedia, Alejandro Mendicuti y Martha Reyes. Los primeros dos luego se apartaron para interactuar con los objetos de la instalación, mientras que los dos segundos interpretaron, respectivamente a Esteban y las Vecinas 1 y 2. Jonathan Yañez, quien sólo apareció en la videograbación, participó como Andrés. Miguel Mesa y Natalia Martínez también aparecieron en la “película en vivo”; el primero, sentado en una mesa realizando las mezclas y, la segunda, videotransmitiendo a los dos *performers* que manipularon los objetos ya señalados.

				<p>» «...El proyecto definitivo de la Villa Panamericana contará con diez edificios que alojarán a ocho mil setecientos cincuenta y tres personas, entre atletas, jefes de delegaciones y demás acreditados. La inversión para la construcción del complejo inmobiliario será de mil seiscientos millones de pesos que provendrán de fuentes tanto públicas como privadas...» «... El director general de Bosco Construcciones, empresa ganadora de la licitación para la construcción del complejo, declaró que este nuevo proyecto destaca los valores arquitectónicos de “la armonía, la sencillez, la simplicidad formal y la economía de escala”. El complejo contará con 800 departamentos cuyo valor oscilará entre los seiscientos mil y el millón doscientos mil pesos. Se espera que una vez terminada la justa deportiva, la Villa Panamericana se convierta en el hogar de unas seis mil quinientas personas...» «...La Villa Panamericana deberá ser entregada al Comité Organizador de los Juegos a más tardar el 30 de junio de 2011. Este mismo comité será responsable de que los edificios sean devueltos a la constructora hacia el final del mes de noviembre de 2011...».</p>
	Foto del Parque Morelos en 1900. Un chorro de agua baña la foto, la foto queda poco a poco sumergida bajo el agua.			<p>Esteban: Una vez conseguida la aprobación de la Organización Deportiva Panamericana, la oficina de la alcaldía de Guadalajara comenzó por adquirir el resto de las propiedades que faltaban para poder contar con el espacio necesario para construir la villa. El proceso de compra fue arduo. Muchos vecinos se negaban a vender sus casas a pesar de que se les ofreciera el doble de su valor. Porque habían nacido ahí, porque habían visto morir en esas casas a sus abuelos o a sus padres, o simplemente porque no querían tener que aprenderse los nombres de las calles de un nuevo barrio, ni mucho menos tener que comenzar de cero el proceso de entablar primero diálogo y luego, con suerte, amistad con sus vecinos.</p>
		Fragmentos de videos que hagan referencia a la construcción de Villa Panamericana, así como de la inauguración de los Juegos	Entra pista: Derrumbes.	<p>Como la nostalgia nunca seduce a los amantes del progreso, los del Parque Morelos se dieron cuenta de que tenían que ir en serio. Tenían que poner sobre la mesa algunos hechos que no mejorarían la reputación de la zona, pero que al menos convencerían al alcalde de lo inconveniente de sus ideas panamericanas. Empezaron por describir el mal olor que impregna el área desde que se construyó un sifón debajo de la estación de San Juan de Dios. Siguieron explicando que la zona no contaba con drenaje suficiente para el agua que recibe en temporada de lluvias y que por eso y por la presencia de mantos friáticos subterráneos, es</p>

		Panamericanos	<p>proclive a inundaciones. Argumentaron, por último, que cuando acabaran los Juegos Panamericanos, nadie que estuviera en situación económica de pagar lo que esos departamentos costarían iba a estar dispuesto a vivir en ese barrio, tradicional guarida de malandrines. Toda esta resistencia sirvió de poco, o, mejor dicho, de absolutamente nada. A la larga algunos vecinos fueron convencidos, otros, los que supieron negociar, obtuvieron una suma que satisfacía sus ambiciones y los últimos acabaron por quedarse sin razones para aguantar el martirio de las máquinas que, confiadas en que al final obtendrían la victoria, ya habían empezado a tirar abajo las casas que los rodeaban.</p>
			<p>Al final el futuro llegó al Parque Morelos y fue recibido con una ceremonia en la que el alcalde colocó la primera piedra de la Villa Panamericana y cortó una cinta que se interponía entre los obreros y sus puestos de trabajo, para que las cámaras de televisión pudieran verlos afanarse en construir la futura gloria de todos los tapatíos. Todo esto sucedió el 10 de enero de 2010, tres meses más tarde de lo previsto.</p> <p>La construcción se desarrolló a una velocidad excepcional. Las grúas se movían día y noche, durante los días festivos, en fines de semana, bajo la lluvia torrencial y bajo el sol insoportable. Había cuadrillas de albañiles de repuesto que reemplazaban a los albañiles titulares cada vez que estos querían fumar, comer, ir al sanitario o hacer cualquier otra cosa. Gracias a esto los plazos fueron más o menos cumplidos y la ODEPA se fue mostrando más o menos satisfecha con los resultados.</p> <p>El 28 de junio de 2011 se inauguró la Villa Panamericana. El presidente del Comité Organizador de los Juegos entregó las llaves del complejo al presidente de la ODEPA. Como impulsor de la obra, el ya ex alcalde Alfonso Petersen Farah pronunció un discurso en el que dijo que “el proyecto Alameda no ha hecho más que comenzar” y repitió en cinco ocasiones que se estaba entregando la villa dos días antes de lo previsto, cosa que interpretaba como un buen presagio para el futuro de este prodigio del urbanismo moderno. Se volvió a cortar una cinta, se izaron en el patio central las banderas de la ODEPA, del Comité Olímpico Internacional y del Comité Organizador, se realizó un recorrido por las instalaciones y se sirvió un cóctel en la azotea.</p> <p>Una vez acondicionado el alojamiento de los deportistas faltaba acondicionar la ciudad y,</p>

				<p>aunque no sea ese el objeto del presente documental, resulta oportuno recordar que esto se hizo mediante una campaña que algunos tapatíos llamaron “Pintura, cemento y parche”. Recordarán ustedes como en tres meses el centro de nuestra ciudad recibió un tratamiento de color y limpieza inédito hasta entonces y que no se volvió a repetir nunca después.</p> <p>Rememorar la campaña de “Pintura, cemento y parche” sería más bonito para todos si después de los juegos los baches no se hubieran vuelto a abrir, las basuras no se hubieran vuelto a acumular, y todas las personas que vinieron del resto del país con la esperanza de aprovechar la bonanza económica que los Panamericanos dejarían en Jalisco, no hubieran acabado teniendo que dormir en los cajeros. Pero ese es un asunto para otro estudio, como también lo es el misterio de los vendedores ambulantes, perros callejeros e indigentes que desaparecieron durante todo el tiempo que duró la justa deportiva. Finalmente, después una ceremonia inaugural a todo color y de algunos contratiempos provocados por el oportuno paso del huracán Jova, los XVI Juegos Panamericanos comenzaron, se jugaron, se perdieron, se ganaron, se empataron y acabaron. Todo eso en dos semanas. Gloriosa por haber cumplido su cometido, la villa que alojó a los deportistas fue devuelta al gobierno tapatío que la acondicionó para recibir a sus nuevos propietarios.</p>
		<p>Siguen los fragmentos de videos, pero tres <i>performers</i> se van al otro lado</p>		<p>Aquí es necesario señalar que, en marzo de 2010, el Consejo Consultivo para la Gestión de la Villa Panamericana había dictaminado la formación de una comisión de agentes inmobiliarios que, prácticamente desde la colocación de los cimientos de la villa, se encargaron de gestionar con éxito la venta de algunos de los departamentos que la componían. Y aquí es donde por fin comienza la historia.</p>
		<p>Andrés dice el texto como si estuviera siendo entrevistado, mientras mira un álbum de fotografías</p>	<p>Andrés 1</p>	<p>ANDRÉS: Esta la tengo así porque es de la cámara que tenían mis abuelos, que creo que ya se les rompió, pero antes a mi abuelo a veces le gustaba hacer las fotos así para tenerlas en un álbum. Pero estas nos las habían dado a nosotros y no las pusimos en ningún lado.</p> <p>ESTEBAN: ¿Ese es tu papá?</p> <p>ANDRÉS: Ajá. Esta es la casa de mis abuelos, porque vivíamos con ellos. Este es mi padre y este soy yo. De ahí mi papá salía y se iba a correr por el Periférico, que es esta calle que se ve al fondo y se metía a veces también por la barranca. Cuando iba conmigo íbamos solo por el Periférico.</p> <p>ESTEBAN: ¿Ibas a correr con tu papá?</p>

				<p>ANDRÉS: Entrenábamos los fines de semana. Cuando lo escuchaba levantarse a él yo me salía de la cama y desayunábamos los dos solos y nos íbamos. Y había días que él quería irse más lejos o que quería poder ir más rápido, como sin tener que preocuparse porque yo lo siguiera. Entonces me decía que yo todavía estaba chiquito, y que tenía que esperar a que me crecieran los músculos para poder correr más rápido y que no tenía que ser impaciente porque iba a pasar muy rápido, pero que ese día me tenía que quedar en la casa. Y esos días mi papá tardaba mucho más en volver. Entonces, como no había podido salir conmigo por la mañana, por la tarde hacíamos unos juegos de competencias y mi papá me hacía correr hasta un árbol que había y me tomaba el tiempo para ver si mejoraba. Y luego me decía que había ganado el “Torneo de la Federación Deportiva de Jalisco”, o el “Campeonato infantil de México”, o cosas así que se inventaba, y hacía la entrega de premios, que era lo mejor, porque me levantaba así en los hombros y saltaba. Y luego me ponía de pie en una silla y daba como un discurso y me entregaba un trofeo, y luego yo tenía que dar un discurso también. Ese trofeo me daba, mira, ahí está. (Señala un trofeo pequeño, arruinado por haber pasado unos cuantos días bajo el agua.) En realidad ya era mío porque me lo habían dado en la escuela, por una competencia de matemáticas.</p>
<p>Vista de objetos instalados en una habitación, paseo por:</p> <p>Tenis, pelota, ropa deportiva, una foto de Andrés con su papá a los 9 años, una cámara medio vieja.</p> <p>Andrés muestra algunos de estos objetos.</p> <p>Un álbum</p>				<p>ESTEBAN: ¿Qué decías en tu discurso? cuando tu papá te daba el trofeo.</p> <p>ANDRÉS: Ah, pues unas cosas que me había enseñado él. Como que “gracias señores de la federación por este premio. Es un honor recibir este trofeo, porque me he entrenado mucho y gracias a mi familia y a mi papá que me entrenó”.</p> <p>ESTEBAN: Muy bonito.</p> <p>ESTEBAN: Después de que se mudaron aquí ¿a dónde iba a entrenar tu papá?</p> <p>ANDRÉS: Mi papá nunca vivió aquí. Se fue antes de que nos mudáramos.</p> <p>ESTEBAN: Creía que me habías dicho que había sido idea suya, lo de venir aquí.</p> <p>ANDRÉS: Sí, fue idea suya. Mi papá se enteró de que se estaban vendiendo estos departamentos, y él le iba a dejar dinero a mi mamá, pero vio que con ese dinero podía pagar la primera parte de la casa, y que a mi mamá luego sólo le quedarían las cuotas, que no iban a ser muy grandes, y le insistió a mi mamá con que era mejor que nos viniéramos aquí. Quería que estuviéramos cerca del trabajo de mi mamá para que mi mamá pudiera ir y venir rápido y</p>

<p>de fotos, libros y cuadernos de secundaria. Trofeo y medallas. Sonrisa, ventana, muros viejos, fotos y <i>posters</i> de los panamericanos, fotos de deportistas.</p>			<p>podiera estar más tiempo con nosotros. Además, decía que era una inversión a futuro, porque los departamentos estos iban a hacer que todo el centro mejorara y se iban a hacer más caros. Bueno, también decía que tenía que ser un edificio bueno porque lo habían hecho para los Panamericanos... Pero ya sabían que se iban a separar. Mi papá todavía no sabía que se iba a ir, porque me decía que iba a venir a buscarme para entrenar todos los sábados, pero ya habían decidido que él no iba a vivir con nosotros. Cuando todavía estaban los juegos nos trajo una vez a ver el edificio. No pudimos entrar porque estaban todos los deportistas, pero lo vimos desde el parque y mi papá luego estuvo toda la tarde hablando de que esa gente iba a dejar mucha energía en el edificio, y que nosotros teníamos que aprovecharla, porque iba a ser energía de campeón panamericano que puede ser campeón del mundo. Decía que vivir en este edificio iba a ser una gran responsabilidad, porque toda la ciudad estaba pendiente de la Villa Panamericana. Igual al final se tuvo que ir antes de que nos mudáramos, así que ni siquiera la vio por dentro.</p>
		<p>Andrés responde a las preguntas de Esteban.</p>	<p>ESTEBAN: Y, ¿cuándo se inundó? ¿Qué dijo tu papá cuando se inundó todo? ANDRÉS: Nada ESTEBÁN: ¿Se volvió a casar? ANDRÉS: Sí. ESTEBAN: ¿Y tuvo más hijos? ANDRÉS: Ajá. ESTEBAN: ¿Y con ellos hace torneos? ANDRÉS: Y yo qué sé. Él sí que sigue entrenando, porque me lo ha dicho. Me dijo que vive justo al lado de un parque y que ahí se puede ir a cualquier hora, a la noche, si quiere, porque es muy seguro. ESTEBAN: ¿Te gustaría visitarlo? ANDRÉS: Voy a ir. Voy a ir a hablar con él. (Silencio. Mira a Esteban y, como Esteban no dice nada, se envalentona y sigue). Voy a ir a preguntarle por qué no pudo venir a sacarnos de aquí. Qué estaba haciendo que era tan importante. Mi mamá decía que no iba a dejar su casa. Cuando mis abuelos le dijeron que volviéramos con ellos, dijo que esta era su casa y que no se podía ir, bueno, esta no, la de abajo. Pero él igual tendría que haber venido. (Silencio). ESTEBAN: La casa de abajo era más chiquita. ANDRÉS: Era nuestra casa. ESTEBAN: No tenías una habitación para ti en la casa de abajo. ANDRÉS: (Lo mira con cara de no creer que le haya dicho la estupidez que le acaba de decir).-</p>

Se llena el vaso				<p>Mi papá me dijo lo mismo. Una vez que me llamó por mi cumpleaños, después de que había pasado todo. Me dijo que con mi edad era muy importante aprender a ver el vaso medio lleno. ESTEBAN: ¿Y lo ves? ANDRÉS: Uy, sí. Llenito, lleno.</p>
	<p>Vecina 1 (mamá) está en sombra y en silencio, camina unos pasos hacía la luz y comienza a hablar, después de un rato la voz continua y ella se queda callada, sale de cuadro</p>		<p>Pista: Percusiones (xilófono).</p>	<p>MAMÁ: Nosotros llegamos aquí en el 2012, pero no fuimos de los primeros. Los primeros vinieron a finales de 2011. Nomás se terminaron los juegos y se limpió todo y se volvieron a pintar algunas cosas y digamos que como que se acondicionó todo para que volviera a parecer nuevo, ahí se instalaron los primeros. Había un interés, desde el gobierno, de que se mudaran familias de inmediato. Porque era importante generar rápido la impresión de que el Proyecto Alameda había sido un acierto. Además, creían que, al ver el edificio con gente, con vida, llegarían más compradores que iban a decidir apostar por el barrio. Pero sobre todo era importante convencer a la opinión pública de que los edificios se iban a ocupar en seguida por lo polémico que había sido el proyecto desde el principio, por el gasto y por el trastorno que los juegos fueron para la ciudad. Era importante poder sacar la noticia de que la Villa Panamericana ya tenía a los primeros propietarios antes de que se empezara a pensar si los juegos les habían traído algún beneficio real a los ciudadanos. Y era importante que los propietarios fueran de clase media o media baja, porque los pobres son fotogénicos, somos.</p>
Plantas y macetas				<p>Cuando se aprobó el Proyecto Alameda se formó la Comisión para la vivienda en la Villa Panamericana, la COVIPA, y la COVIPA fue como una inmobiliaria ambulante. Se instalaba unos días en una localidad, vendía unos cuantos departamentos y se iba a otra. Aquí tenemos gente de Santa Cecilia, como nosotros, de La Normal, de Analco, de San Andrés, de La Ferro y de más lejos, de Tlajomulco de Zúñiga, de El Arenal... Para todos nosotros esto era la oportunidad para vivir en una zona mejor, y para tener una casa propia. La primera fase de venta empezó cuando se comenzaron a construir los edificios y terminó cuando los juegos comenzaron. Después de eso se disolvió la COVIPA. A partir de ahí los encargados de vender los departamentos iban a ser los de la constructora, que a su vez se iban a quedar con la mayoría de las ganancias. Los departamentos de abajo son los menos lujosos y lo más chiquitos. Los del segundo y el tercer piso son un poco más grandes y más luminosos. Los del cuarto y quinto piso son iguales, pero con acabados de mejor calidad, y a partir del</p>

			<p>sexto piso los departamentos son completamente diferentes, de lujo.</p> <p>La COVIPA, al depender del estado, nos ofrecía precios muy bajos y muchas facilidades de pago y ayudas para conseguir créditos, pero sólo nos ofrecían departamentos de la primera, segunda y tercera planta. Digamos que todas las familias que acabamos viviendo aquí somos de un mismo poder adquisitivo, que es bastante modesto. La segunda fase de venta, la de los pisos de arriba funcionó muy mal. Algunos departamentos fueron comprados por personas que los veían como una inversión, que tenían casa, pero que querían tener otra propiedad para alquilar, pero nada más.</p> <p>Lo que sucedió es que por muy bonitos y altos y blancos que fueran los edificios, el barrio seguía teniendo la misma fama que antes. Al Parque Morelos seguía viniendo a trabajar, como quien dice, la misma gente. Las calles seguían estando igual de mal que antes. La gente con dinero seguía sin querer vivir en esta zona. Eso fue lo que nadie tuvo nunca en cuenta. Así que a mediados del 2012 ya se había vendido todo lo que se iba a vender y el edificio estaba habitado por mucho menos del treinta por ciento de las personas que se suponía que iba a vivir aquí. Por nosotros. Y entonces llegaron las lluvias.</p>
		Andrés parado frente al Soriana mirando a cámara	<p>ESTEBAN: ¿Cuándo hace que trabajas aquí?</p> <p>ANDRÉS: (Calcula.) Como casi dos años.</p> <p>ESTEBAN: Tú tienes dieciséis.</p> <p>ANDRÉS: Sí.</p> <p>ESTEBAN: Y vives en la Villa Panamericana desde los once.</p> <p>ANDRÉS: Sí.</p> <p>ESTEBAN: Y empezaste a trabajar con catorce.</p> <p>ANDRÉS: Sí. No. Empecé a trabajar con catorce aquí. Antes Vendía unos conitos de dulce de leche y tortas que hacía en casa. Y después empecé a vender tareas y a trabajar aquí los fines de semana.</p>

<p>Unas manos meten dulces a una bolsa y luego a otra</p> <p>Unas manos sacan globos de las bolsas del supermercado y los comienza a inflar</p>				<p>ESTEBAN: ¿Y con qué ganas mejor?</p> <p>ANDRÉS: En navidad aquí gano bien. En verano menos, pero, pues, no hay escuela en verano, así que ni modo, no puedo hacer tareas. Y las tortas y los conitos ya no lo hago porque aquí hay aire acondicionado. Pero con esto cada vez gano menos, porque ya cuando creces como que ya no le gustas tanto a la gente. Como que se imaginan que si tienes diez años te vas a gastar lo que te dan en caramelos y dicen ay, qué tierno el chavito este, pero ya cuando tienes la edad que tengo yo se piensan que te lo vas a gastar en drogas o en chelas. Yo igual todavía tengo suerte porque parezco que estoy más chico y porque mucha gente me conoce desde chavo y como que me tienen cariño.</p> <p>ESTEBAN: ¿Tu mamá sabe que haces tareas para venderlas?</p> <p>ANDRÉS: No. Bueno, supongo que se enterará cuando vea esto.</p> <p>ESTEBAN: ¿Y el dinero? ¿Para qué lo usas? ¿Se lo das a tu madre?</p> <p>ANDRÉS: A mi mamá no le gusta que le dé dinero. Prefiere que traiga cosas. Que compre aquí, por ejemplo, y que lo lleve a casa, cosas en general, lo que hace falta. Que le dé a mi hermana pequeña, o que la lleve al cine, y ahí sí que muchas veces viene también mi mamá. Y que me compre lo que necesito. Y que ahorre.</p> <p>ESTEBAN: ¿Qué cosas necesitas?</p> <p>ANDRÉS: No sé, cosas. Me compré una calculadora.</p> <p>ESTEBAN: ¿Para hacer tareas?</p> <p>ANDRÉS: Sí.</p>
---	--	--	--	---

		Entrevista	<p>ESTEBAN: Estás invirtiendo en tu propia empresa.</p> <p>ANDRÉS: Sí, algo así.</p> <p>ESTEBAN: Los libros que tienes en tu cuarto, ¿también te los compras tú?</p> <p>ANDRÉS: No. Me los da mi abuelo. Casi siempre que lo veo me da uno nuevo. Me pregunta qué quiero leer y me lo consigue, y si no quiero nada en particular me elige algo él.</p> <p>ESTEBAN: ¿Y drogas compras?</p> <p>ANDRÉS: No.</p> <p>ESTEBAN: ¿Y chelas?</p> <p>ANDRÉS: A veces.</p> <p>ESTEBAN: ¿Lo sabe tu mamá?</p> <p>ESTEBAN: ¿Y la ropa que tienes?</p> <p>ANDRÉS: ¿Qué con mi ropa?</p> <p>ESTEBAN: ¿Dónde compras esa ropa?</p> <p>ANDRÉS: Me la dio mi abuelo, era suya.</p> <p>ESTEBAN: Pero en tu casa tienes ropa cara. Ropa de marca.</p> <p>ANDRÉS: Me la manda mi papá. Me la manda en mi cumpleaños o en navidad. Cada que toca un regalo me manda algo. Pero aquí no puedo venir con esa ropa.</p> <p>ESTEBAN: ¿A ti no te gusta?</p> <p>(ANDRÉS se encoge de hombros.)</p> <p>ESTEBAN: Pero sí te la pones.</p> <p>ANDRÉS.- Algunas cosas las vendo. Pero mi mamá dice que no puedo vender todo porque son regalos de mi papá.</p>
		Andrés con una chamarra muy grande juega con un globo, alguien le llama y sale de cuadro	<p>ESTEBAN: ¿Te la manda para que entrenes?</p> <p>(ANDRÉS no contesta.)</p> <p>ESTEBAN: ¿Tu papá cree que todavía entrenas?</p> <p>(ANDRÉS mira a la cámara, tampoco es que sea un momento muy dramático, pero mira a la cámara.)</p> <p>ESTEBAN: Es muy poco probable que esto se vea en Houston. ¿Para qué le mientes?</p> <p>ANDRÉS: No le miento. No hace falta que le mienta, o sea, no hace falta que le mienta mucho. Cuando llama le hablo de otra cosas, y si me pregunta, le digo que sí rápido y le pregunto por él, y se pone a hablar de él y de sus marcas y de sus tiempos y ya se olvida de mí.</p> <p>ESTEBAN: Nunca te gustó ¿no? Correr.</p> <p>ANDRÉS: No.</p> <p>ESTEBAN: ¿Ni un poquito?</p> <p>ANDRÉS: Me hacía doler el pecho.</p> <p>ESTEBAN: ¿Y para qué lo hacías?</p> <p>ANDRÉS: No lo sé. Para tener algo de lo que pudiéramos hablar.</p>

Una escoba barre agua, luego entra la voz <i>en off</i>			Percusiones con lluvia	MAMÁ DE ANDRÉS: Fue la noche el 16 de julio cuando la cosa se puso peor. Ya todo venía mal, porque estaba lloviendo hacía varios días, y nosotros ya teníamos miedo, en los estacionamientos del edificio ya había mucha agua. Pero ese día llovió ya sí que desde por la mañana bien fuerte, y como a las cinco empezó a salir agua por las alcantarillas de Humboldt, aquí atrás. Como una fuente. En toda la ciudad fue así, que se cayeron árboles y los coches se los llevaba la corriente y todo eso. Aquí nadie se quiso hacer responsable. El gobierno decía que había sido la constructora, que había obstruido el alcantarillado. La constructora decía que el gobierno no había hecho el mantenimiento correcto de los desagües en décadas...
	Fotos de Martha (<i>performer</i> , mamá)			Nosotros estábamos dentro de nuestras casas, viendo cómo subía el agua y de repente escucho a mi hija llamándome y empiezo a oír gritos de los vecinos y resulta que es que estaba saliendo agua por la coladera del baño, de todos los baños, pero muchísima, por la coladera, por el caño de la bañera, por el lavatrastes de la cocina, por todos lados. Y era tanta que no se podía contener, yo intentaba con el trapeador juntarla en la cubeta, pero no hacía a tiempo, así que senté a mis dos hijos en la encimera de la cocina y empecé a levantar todos los muebles que podía y todas las cosas que tenía a ponerlas arriba de la mesa y de las sillas hasta que alguien empezó a golpear la puerta y a llamarnos desde afuera. Y abrí la puerta y estaba Jorge, que vive en el segundo que nos decía que subiéramos con él. Y cuando salimos al pasillo vi que todos estaban haciendo lo mismo. La mujer de Jorge llevaba al bebé de la señora de enfrente y al de otra que vivía más en la esquina. Todos los de los pisos de arriba habían venido a buscar a los de abajo. Y nos llevaron a sus casas.
Hervir agua, poner café soluble en una taza, poner azúcar				El agua subió hasta un metro y veinte centímetros. Nos quedamos sin nada, estaba todo arruinado. Todo podrido. Tres días estuvo el agua y al cuarto empezó a bajar. Y al quinto fue que pudimos entrar a nuestras casas otra vez y ver cómo había quedado todo. Nos quedamos casi cincuenta familias en la calle de una vez. Primero que sabíamos que todavía iba a seguir lloviendo y, segundo, que, aunque no lloviera, nosotros no podíamos volver a las casas como estaban. Si las puertas, por ejemplo, las habíamos tenido que quitar, porque se habían podrido. Y como nadie nos ayudó nos ayudamos entre nosotros. Abrimos los departamentos de las plantas de arriba y nos instalamos ahí. En el cuarto y en el quinto piso,

			<p>sobre todo, porque los de más arriba estaban como a medias, porque la idea era que quienes los compraran los pudieran terminar a su gusto. Así que no estaban para vivir. Cuando esto llegó a oídos de la constructora, que no se había dignado a aparecer por aquí desde la inundación, ahí sí que decidieron hacer algo, y se presentaron con abogados y con no sé cuántos policías, para que nos echaran de su propiedad. ¿Sabes lo que pasó? Que el comisario que estaba de jefe de todo ordenó que lo lleváramos a ver cómo habían quedado nuestras casas y, cuando las vio, dijo que ni él ni nadie de los que estaban ese día a su cargo se habían hecho policías para dejar a la gente sin casa, y menos en esas fechas, porque ya faltaba poco para navidad. Y se fueron. Y los de la constructora se tuvieron que ir también. Nosotros queríamos estar en nuestras casas, pero si no las arreglaban y tomaban medidas para asegurarnos que nunca iba a volver a pasar lo mismo, no podíamos.</p>
	Fotos de Martha		<p>Después de eso la constructora vino con un equipo como de cincuenta albañiles y estuvieron más de una semana trabajando para tapiar las puertas y las ventanas de todos los departamentos que quedaban vacíos. El primer día vinieron con mucha tensión, porque se creían que nosotros no los íbamos a dejar, pero a nosotros no nos importaba, no teníamos intención de entrar en esos departamentos, así que los dejamos hacer lo que quisieron</p>
Limpia objetos oxidados o con marcas de agua			<p>Y después de ese día se olvidaron de nosotros, o hicieron como que se olvidaron. Los teléfonos a los que le marcábamos a la constructora dejaron de funcionar y cuando fuimos a las oficinas ya no había nadie. Pero no desaparecieron del todo. Cada tanto hacen algo. Mandan gente a amenazarnos. Mandan gente a que se meta aquí por la noche, en nuestras casas. Y lo quieren hacer pasar como que es un robo, pero no roban solamente, rompen cosas, ensucian. Nos quieren dar miedo.</p> <p>Hace dos años que les pusimos una demanda y nos enteramos de que, por su parte, la propia constructora también demandó al gobierno por evaluar mal el riesgo para los inversionistas, por no haberlos protegido, imagínese.</p> <p>Estos edificios son grandes y requieren de mucho mantenimiento, pero no hay nadie que lo haga y, por supuesto, nadie que lo pague, más que nosotros. La inundación deterioró todo muchísimo, y con los años se va viendo que la calidad de la construcción no es buena. Mucha gente nos donó muebles y cosas, y a veces, para las reparaciones importantes, conseguimos que</p>

			<p>se nos donen los materiales. Lo hacemos todo nosotros, como podemos, porque no tenemos más casa que ésta. Entre los oficios que tiene cada vecino nos repartimos todo el trabajo. Y como aquí nadie ha venido a ayudarnos, nosotros hemos seguido viviendo como hemos podido.</p> <p>En la gobernación nos dicen que no pueden hacer nada, porque a estas alturas se suponía que el edificio ya se iba a haber vendido entero, entonces nunca se hizo un plan para mantenerlo con fondos del estado. Nos dicen que no tienen forma administrativa de destinar parte del presupuesto a nuestro caso porque el gobierno ha cambiado. Hasta nos dijeron que no nos teníamos que quejar tanto, porque muchos habíamos acabado viviendo en departamentos mejores que los que habíamos pagado. Yo los corregí, les dije que no los habíamos pagado, que todavía los estábamos pagando.</p>
		<p>Andrés dando la entrevista en el parque sentado en el pasto y vestido de ropa deportiva</p>	<p>ESTEBAN: ¿Al fútbol? ANDRÉS: No. ESTEBAN: ¿Al básquet? ANDRÉS: No. ESTEBAN: ¿Al béisbol? ANDRÉS: No. ESTEBAN: ¿Al bádminton? ANDRÉS: ¡No! ESTEBAN: ¿Aeróbics? ANDRÉS.- (Se ríe.) No ESTEBAN: ¿Danza contemporánea? ANDRÉS: No. ESTEBAN: ¿Nada? ANDRÉS: Nada. ESTEBAN: ¿Seguro? ANDRÉS: Seguro. ESTEBAN: ¿Y tú papá no se dio cuenta? ANDRÉS: No. ESTEBAN: No puede ser. ANDRÉS: No lo sé. Supongo que no quería, darse cuenta. ESTEBAN: ¿Qué te gusta? ANDRÉS: Nada. Cualquier cosa. Caminar. Los libros que me da mi abuelo me gustan. Antes me gustaba armar rompecabezas, pero hace mucho que no hago ninguno. En la inundación se me perdió uno que acababa de empezar, de cinco mil piezas y ya nunca más volví a hacer. Era de una foto del universo. ESTEBAN: ¿El universo te gusta? ANDRÉS: No. Me da igual. ESTEBAN: Y, ¿qué vas a hacer cuando vayas a visitar a tu papá, cuando tu papá se dé cuenta de que corres como un pato? ANDRÉS: (Se ríe otra vez.) Nada. No lo sé. Falta mucho para que pueda ir a visitarlo.</p>

			<p>ESTEBAN: Tienes el dinero. ANDRÉS: Sí, pero no me puedo ir. ESTEBAN: ¿Por? ANDRÉS: Porque no. Porque nunca sabemos qué va a pasar aquí. No puedo dejar a mi mamá y a mi hermana solas hasta que no se arregle todo.</p>
		<p>Imágenes de edificios abandonados de Tlajomulco y del Parque Morelos</p>	<p>ESTEBAN: Pero hace muchos años que están esperando sin que pase nada. ANDRÉS: Siempre pasan cosas. Hay que arreglar cosas. Hay que organizar cosas. Hay que pelearse con alguien. O viene la policía. Para vivir aquí tenemos que trabajar, hay que estar organizados, y mi mamá no tiene tanto tiempo. Yo sé que la semana que viene seguramente estaremos aquí, pero no sé lo que puede pasar en dos meses, porque nunca se sabe. Porque, aunque al final casi nunca pase nada, siempre parece que puede estar a punto de que pase algo. Algo bueno o algo malo. Que nos echen o que nos den una casa nueva, pero algo, y yo no me puedo ir hasta que no lo sepa. ESTEBAN: Pero tienes tu dinero para irte. ANDRÉS: ¿Y eso qué? Nadie se puede ir de aquí. Si te vas, si te descuidas, no sabes lo que puede pasar. Nosotros no podemos irnos de vacaciones y cerrar la puerta con llave y volver y encontrar todo igual. No sabemos lo que puede pasar cuando no estamos y lo que puede pasar si no estamos aquí para cuidar nuestras cosas y nuestra casa. No podemos irnos y dejarles a los demás la responsabilidad de defender nuestra casa si hace falta. ESTEBAN: Cuando hablas de tu casa, ¿de cuál hablas, de la que compraron tus padres o de la que tuvieron que ocupar después de la inundación? ANDRÉS: De ninguna. No lo sé. Cuando hablo de mi casa hablo de todo esto. No sabemos lo que va a pasar con todo esto.</p>
			<p>Nunca. Pero mientras estemos aquí y mientras no tengamos nada más que esto, hay que cuidarlo. Hay que cuidarlo todos los días. Mi mamá nunca dejó de pagar la cuota de la casa. Nadie la dejó de pagar, por eso no han podido echarnos. ESTEBAN: El resto de los chavos de tu edad no va a las asambleas. ANDRÉS: Sí. A veces van. Igual que yo. Voy cuando mi mamá tiene que trabajar, para contarle después lo que pasó y decirle qué le toca hacer esa semana. Además, mi mamá es delegada, por eso la tengo que reemplazar cuando no puede ir. No se puede perder las asambleas. ESTEBAN: Y ¿qué piensas de lo que se dijo en</p>

			<p>la última? De lo de la Ciudad Digital. ANDRÉS: Nada. ESTEBAN: ¿Cómo nada? Cambiaría todo. ANDRÉS: Si se hace va a cambiar todo, sí. ESTEBAN: ¿Entonces? ANDRÉS: ¡No lo sé! Quieren que nos vayamos de aquí. A mí me parece injusto que tengamos que irnos después de todos estos años y de todo el trabajo que hicimos, pero no lo sé. No creo que podamos hacer nada. Si hacen el plan que dijeron, no creo que podamos hacer nada para evitarlo. Pero ¿tú qué crees que va a pasar? Este edificio tendría que estar lleno desde hace años de gente fresca paseando por aquí, y todas las calles de alrededor se tendrían que haber vuelto bonitas y se tendrían que haber llenado de tienditas y ¿qué pasó? Que el edificio está podrido y vacío. Y que sólo vivimos aquí los piojosos que no tenemos a dónde ir. Y en vez de arreglar esto, lo que quieren hacer es lo mismo, pero muuucho más grande. Y dicen que va a salir mejor ¿Por qué va a salir mejor? Va a salir igual de mal. Va a salir peor. Mucho peor. Porque es lo mismo, hecho por la misma gente, pero gigante. Nadie quería estos edificios, ¿para qué van a querer otros iguales? No los quieren. No los quiere nadie. Solo los quieren los que se llevan el dinero. Los que los planean, los que los autorizan, los que los construyen. Pero luego, para vivir, no los quiere nadie. Si hacen lo que dicen que van a hacer, si se ponen a construir todo alrededor con veinte, con cincuenta edificios como este, que nos echen de aquí. Mucho mejor. Yo no quiero estar aquí para ver cómo se va todo a la chingada. Más de lo que ya se fue. Porque nosotros estamos en la chingada. Todo esto que tú ves a tu alrededor, es la mismísima chingada, te lo aseguro. Yo quiero saber que mi mamá tiene una casa y que no se la va a quitar nadie, y que no va a tener que salir de su casa nadando. Nada más. No me importa lo que nos prometan. Acá nadie va a arreglar nada. Así que lo mejor es irse, y que hundan ellos solos. Porque se van a hundir. Eso es seguro. Eso sí. Y ojalá que yo lo vea.</p>
<p>Llenar un balde de agua, quitar la envoltura de una pastilla de jabón, meter ropa de deporte en el balde de agua,</p>			<p>VECINA 2: Incluso si se hicieran los juicos y los ganáramos, la constructora se podría declarar en bancarrota y no pagar nunca nada. Ni el mantenimiento ni la indemnización. Nuestra única posibilidad real es que el gobierno decida hacer algo con estos edificios. ESTEBAN: ¿Y ustedes están enterados de que exista algún proyecto? VECINA 2: Existe uno, pero que todavía no es seguro que se haga, que sería una ampliación del Proyecto Alameda para convertir todo el</p>

<p>lavar la prenda, sacarla, volverla a meter, tallarla en el suelo, volverla a meter, aplanarla, escurrirla, tirar el agua sucia al suelo, con un trapo secar el suelo y volver a meter ésa agua sucia al balde con un trapo y repetir la secuencia con el último fragmento de Andrés pero ahora lavar la prenda con el agua sucia.</p> <p>La vecina habla mientras recoge cosas tiradas y las mete en una caja. Luego toma un cesto de ropa y lo lleva a un tendedero, detrás del tendedero se ven los edificios vacíos en proyección, ella</p>				<p>centro en algo que se va a llamar Ciudad Digital. Se supone que el gobierno va a comprar más casas hasta llegar a tener 380 hectáreas del centro para hacer más edificios como este y convertirlos todos en oficinas de empresas que se dediquen al cine y a la tecnología.</p> <p>ESTEBAN: ¿Cómo un <i>Silicon Valley</i>?</p> <p>VECINA 2: Bueno; algo parecido, pero en México, en Guadalajara.</p> <p>ESTEBAN: ¿O sea que el Estado quiere volver a invertir en comprar casas para construir edificios para luego vendérselo a las personas, igual que como hicieron con ustedes?</p> <p>VECINA 2: No, porque esta vez no les venderían los departamentos a personas, sino a empresas. Además, sería mucho más grande que esto. Muchísimo. Todo el centro histórico, de aquí a la Catedral.</p> <p>ESTEBAN: ¿Y toda la gente que vive en el centro?</p> <p>VECINA 2: Se tendrían que ir porque los edificios no serán para vivir, serán para que trabaje esa gente.</p> <p>ESTEBAN: ¿Y todos los edificios que hay desde aquí hasta la catedral?</p> <p>VECINA 2: Se tiran.</p> <p>ESTEBAN: Entonces ¿yo voy a tener que irme del barrio también?</p> <p>(VECINA 2 lo mira y se encoge de hombros.)</p> <p>ESTEBAN: Muy bien, pero ¿cómo se supone que esto los beneficiaría a ustedes?</p> <p>VECINA 2: Eso es lo que preguntamos nosotros. Porque si no pudieron mantener estos edificios cómo van a mantener uno mucho más grande. Pero nos dicen que esto es diferente. (Pausa.) Sólo eso. Diferente. Dicen que este proyecto sí que se vendería, porque no cambiaría sólo una parte del centro, cambiaría toda la ciudad. Una ciudad nueva es lo que van a hacer. Eso nos dijeron. Y que una vez que se consigan los fondos para comenzar con esa obra, que va a ser gigantesca, por lo menos cuatro veces lo que costó la Villa Panamericana, que cuando esté todo ese dinero la cantidad que se necesita para arreglar nuestro complejo va a parecer tan ínfima en comparación que la van a poder sacar “de cualquier parte”.</p> <p>ESTEBAN: De cualquier parte.</p>
---	--	--	--	---

<p>empieza a colgar ropa y poco a poco se cubre la imagen del fondo, el sonido esta en off. Van entrando otros vecinos y la imagen se llena de ropa, todos se van saliendo poco a poco y nos quedamos solo con ropa</p>				
	<p>Mamá parada frente a la proyección el edificio se aleja y ella se queda allí mirando a cámara.</p>			<p>VECINA 2: Eso nos dijeron. ESTEBAN: Entonces les arreglarían el edificio. VECINA 2: No. Sí, sí lo arreglarían, pero antes nos tendríamos que ir. ESTEBAN: ¿¿Por qué?! VECINA 2: Porque la Ciudad Digital es para empresas. (Pausa.) Si se aprueba el proyecto, el estado nos comprará nuestras casas al valor que tienen ahora, así, como están, todas arruinadas. Las arreglará y se las venderá a las empresas de tecnología, con los demás edificios que construyan. ESTEBAN: ¿Y ustedes que tendrían que hacer? VECINA 2: Con el dinero que nos darían por nuestras casas no podríamos hacer mucho. No lo sé. Volvemos a nuestros barrios antiguos. O a nuestros pueblos. No mucho más. ESTEBAN: ¿Y si no se van? ¿Qué pasa si no quieren irse? VECINA 2: ¿Qué pasó con los que vivían aquí antes que nosotros? (Pausa). Supongo que con nosotros al final será lo mismo. Que empezará todo otra vez, pero esta vez sin nosotros. Nosotros estamos cansados, queremos estar en paz.</p>
		<p>Andrés tratando de jugar con la pelota en el parque. Nos alejamos.</p>		

Anexo 14. *Desmontaje de Ciudades imposibles en el marco de la 38° Muestra Nacional de Teatro (MNT)*

Medio: sitio web de la MNT
Sitio web: http://www.muestranacionaldeteatro.com.mx/muestra-critica/ciudades-imposibles/
Título: “La ciudad y la promesa”
Autor: Juan Carlos Franco
Fecha: 28 de noviembre del 2017
Hora de publicación: n/e
<p>Toda ciudad es una promesa. Habitándola existe la posibilidad de reconfigurarla, de pensar lo que sería de haberse construido todo lo que alguna vez ha sido propuesto: de imaginar una ciudad que nunca fue. Eso es Ciudades imposibles.</p> <p>La Compañía Opcional dirigida por Aristeo Mora de Anda combina una investigación arquitectónico-urbanística y la intención de despliegue plástico que han acompañado sus obras pasadas. El resultado es una pieza que busca dialogar con la ciudad donde fue creada e incidir en su realidad, sobre todo en los cuerpos de los que la habitan.</p> <p>La obra está dividida en dos segmentos. Primero una exposición, la Colección Fantasma, que despliega maquetas y planos de los proyectos arquitectónicos y urbanísticos abandonados, incluso algunos sin comenzarse. Junto con objetos hallados in situ, es una elaboración sobre el <i>objet trouvé</i>: publicidad inmobiliaria, escombros, canicas, incluso vestigios arqueológicos. Enseguida se construye una ficción, la de Esteban, un tapatío de 34 años que descubre los cuentos donde su abuelo narra los cambios drásticos en la ciudad: la Cruz de Plazas, el Hospicio Cabañas, la Avenida Vallarta y el Parque Morelos. El siguiente segmento es una “película en vivo”, la representación de la historia ficcional de una familia que habita en la Villa Panamericana, el complejo inmobiliario que habría de desarrollarse después de los Juegos Panamericanos de 2011 y que nunca se concretó.</p> <p>Hay en <i>Ciudades imposibles</i> una voluntad de potenciar la tensión entre presencia y ausencia. Aunque el énfasis no está en lo político, se materializa entre los objetos exhibidos. Un periódico reza, por ejemplo, “Prometió y no cumplió” refiriéndose al alcalde de Guadalajara, Enrique Alfaro, y su vínculo con la demolición de la Unidad Modelo. También existe entre los recuentos orales de los Juegos Panamericanos. Sin embargo, también se implica en el contexto que trasciende la escena, como el dato ausente de que la Villa Panamericana costó mil 400 millones de pesos de los cuales el gobierno de Jalisco aportó 587 millones de pesos y ahora paga un millón al mes para mantenerlo en pie.</p> <p>La pieza se soporta en el rigor técnico que permite anclar en lo plástico buena parte de la teatralidad de la puesta: la precisión y la calidad del diseño sonoro, de iluminación y mobiliario, así como del video grabado y en directo fundamentan la obra de manera estimulante. La obra encuentra en este rigor los recursos que magnifican la tensión presencia-ausencia que es el centro de la obra: el despliegue de los materiales frente a la voz espectral de los altavoces, el entramado ambiguo entre la actoralidad y la no-actoralidad, así como el puente entre la construcción audiovisual y la escénica. Mientras la grabación en vivo de los objetos presentes remite a lo que se está narrando en ausencia —como si formaran parte de la casa construida en la ficción— en la proyección de video el entrevistado está en pantalla y el que hace las preguntas en escena.</p> <p>Este dispositivo evoca la mimesis aristotélica. «No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad», leemos en la Poética. La pieza enfatiza esta posibilidad de la verosimilitud mediante la dramaturgia de María Cecilia Guelfi y del rigor técnico. Ciudades imposibles es, en este sentido, la obra más poética de la Muestra, un ejercicio radical sobre la historia, sobre lo que es, para dar cuenta de lo que pudo haber sido: una puesta en ficción del documento, de la ciudad y de los que la habitan. Frente a la política —y la estética— del progreso que ha instalado el capitalismo tardío, este trabajo plantea una estética del desarraigo que la Compañía Opcional ya había desarrollado en las dos versiones de <i>Los encuentros secretos</i>, una revisión concreta de la experiencia del ser desposeído frente a lo que</p>

nos ha sido dado. ¿De quién es esta ciudad que es mía?, parece preguntarse la obra constantemente. Las repuestas son provisionales.

Traer una puesta en escena creada para un sitio específico a la Muestra Nacional de Teatro es, en cierto modo, desvirtuar la potencia misma de la obra, no sólo en cuanto a la construcción espacial sino a la relevancia en su contexto. En Guadalajara, la experiencia empieza en el Museo de la Ciudad, donde la Colección Fantasma es una intervención al acervo permanente del recinto; continúa con un recorrido de 600 metros de este espacio a Larva, que hasta finales de los 90 fue un cine y donde se desarrolla la película. Los primeros dos segmentos son orientados por una audioguía que susurra las historias a los espectadores. En el tránsito del museo al ex cine se resuelve, de un tajo irónico, la tan discutida pregunta sobre la pertinencia de este trabajo en un museo y no en un teatro.

Si bien la obra actúa sobre la ciudad que la acoge, sobre la que fue creada, tenerla lejos nos dio la oportunidad de ver una pieza que empuja el lenguaje escénico a niveles donde lo central es una reflexión profunda y activa sobre eso mismo que la alberga. Mucho se ha perdido en el traslado a otra ciudad, pero sería peor no tener una obra como ésta en la Muestra Nacional.

NOTA: el autor, quien no reside en Guadalajara, confundió al alcalde tapatío al que se refiere el periódico expuesto (Alfonso Petersen Farah [2007-2009]) por quien ocupaba la alcaldía en el momento en que se presentó la pieza en la 38° MNT (Enrique Alfaro [2015-2018]). Asimismo, se refirió a la demolición de la Unidad Morelos en vez del Parque Morelos.