

DE POÉTICAS A POLÍTICAS: TEATRO EN XALAPA EN TIEMPOS DE CRISIS

FROM POETICS TO POLICIES: THEATER IN XALAPA IN TIMES OF CRISIS

Elka Fediuk
Universidad Veracruzana
efediuk@uv.mx
<http://orcid.org/0000-0001-6586-0114>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.169>

Fecha de recepción: 18.07.2023 | Fecha de aceptación: 20.08.2023

RESUMEN

Dos años de pandemia dejaron experiencias y aprendizajes que marcarán un antes y después en muchos aspectos de la vida social, los mismos que reconfiguran también los proyectos teatrales. Delimitado territorialmente, mi estudio sobre el teatro en Xalapa, estado de Veracruz, México, trabaja sobre las categorías del teatro institucional y el teatro independiente o teatro de grupo. En la segunda categoría es necesario distinguir entre los colectivos consolidados, otros en consolidación y las iniciativas recientes. Mi objetivo es presentar y reflexionar sobre el entramado entre sus credos (concepciones de teatro), las poéticas (modo de generar la *poiesis*) y la producción-gestión que implica las condiciones y soluciones artísticas y financieras. Lo anterior bajo un lente conceptual de crisis, contingencia, vulnerabilidad y precariedad.

PALABRAS CLAVE: Teatro, teatro independiente, crisis, pandemia, México.

ABSTRACT

Two years of pandemic left experiences and learning that will mark a before and after in many aspects of social life, which also reconfigure theater projects. Territorially delimited, my study on theater in Xalapa, state of Veracruz, Mexico, works on the categories of institutional theater and independent theater or group theater. In the second category, it is necessary to distinguish between consolidated groups, others in consolidation and recent initiatives. My objective is to present and reflect on the framework between their creeds (theatre conceptions), poetics (way of generating *poiesis*) and production-management that implies artistic and financial conditions and solutions. The above under the conceptual lens of crisis, contingency, vulnerability, and precariousness.

KEYWORDS: Theater, independent theater, crisis, pandemic, Mexico.

INTRODUCCIÓN

Uno de los tópicos al que el teatro recurre para pensarse en las condiciones cambiantes es la crisis. El vocablo requiere de una concretización: de qué crisis se trata, cuáles son sus síntomas y si estas se relacionan con otras crisis, como la política, social o económica, o con las tres juntas, y si se trata de una cadena de crisis de diverso origen y sintomatología que impactan la producción escénica y la vida de sus hacedores.

Sin duda, la crisis surgida por el Covid-19 desencadenó múltiples problemáticas que aún se proyectan en la actividad teatral. Las experiencias dolorosas, las dificultades para producir “arte en casa”, los retos de cambiar el foro por la pantalla, aunque en muchos casos han dado resultados sorprendentes, no permiten obviar la mengua en las finanzas de las y los artistas y de los colectivos teatrales. La reciente euforia por la superación del cúmulo de restricciones puestas a la vida y al teatro, tampoco logra ocultar la precariedad que el gremio teatral mexicano arrastra por décadas.

Sin recurrir más que a las políticas llamadas neoliberales que en México entraron formalmente en 1989¹, es necesario subrayar el impacto que tuvieron sus lineamientos sobre la producción teatral. El país manifestó sumarse al primer mundo, abrirse a la globalización económica y, por otro lado, seguir los postulados de la UNESCO que en aquellos años perfilaba proyectos hacia el nuevo milenio. Las teorías interculturales y decoloniales reforzaron las poéticas escénicas que absorbían la otredad y sus problemáticas. De pronto, el hábil juego de los discursos neoliberales parecía coincidir con la economía global de las empresas transnacionales y con la idea (o utopía) promulgada por Edgar Morin (2003) y su grupo de pensadores sobre la “sociedad planetaria”. El único periodo en que dominaba la esperanza gracias al fin de la guerra fría y de la amenaza nuclear, solamente duró hasta el ataque a las torres gemelas en Nueva York. Inadvertidamente, entramos a la etapa de sospecha, amenaza terrorista, guerra contra el narco o su versión reciente en México de “abrazos y no balazos”; hechos que reconfiguraron la vida cotidiana, abrieron el abismo de violencia, desapariciones forzadas, feminicidios y atropellos a los derechos ciudadanos y humanos, lo cual perfiló un camino hacia el autoritarismo ya visible en varias partes del mundo.

¹ La presidencia de Salinas de Gortari (1988-1994) fue la promotora de la filosofía de globalización y del Tratado de Libre Comercio México-USA-Canadá. Al mismo tiempo, las revoluciones “de terciopelo” en el bloque socialista y la Perestroika en la URSS promovida por Gorbachov apresuraron la caída del imperio soviético.

Las políticas neoliberales han recibido nuestras críticas por su carácter cuantitativista y porque se redujo la inversión en la cultura. Sin embargo, debemos reconocer algunos aciertos que tuvieron, como el sistema de apoyos y becas concursables para artistas, la regularidad de las convocatorias y la claridad de los requisitos y criterios de evaluación ejercida por los pares. También hubo críticas por los vicios que se instalaron en estos procesos, tal como lo demuestra el estudio de Tomás Ejea Mendoza (2011). La participación de pares —aunque se pudiera objetar sus decisiones— respondía a la democratización del sector y buscaba legitimar la repartición del presupuesto. Los recortes presupuestales en el rubro de cultura, al principio maquillados, se fueron incrementando con la entrada a este milenio.

Falló también la esperanza de revertir esta tendencia que el sector de cultura había puesto en el gobierno de izquierda; por el contrario, en 2019 se presentó la mayor disminución presupuestal llegando —durante la pandemia— al extremo del 75%² del recorte, lo que afectó la cadena de instituciones de cultura y, consecuentemente, al gremio artístico. Durante el confinamiento, la Secretaría de Cultura hizo un llamado al que respondieron numerosos grupos y artistas presentando sus producciones (su capital) por internet abierto, sin recibir nada a cambio e incluso padeciendo convocatorias suspendidas, pagos cancelados o retrasos en las ministraciones de lo previamente obtenido.

Así, pues, la crisis ocasionada por la contingencia sanitaria hizo sentir al gremio teatral mexicano una amenaza a su supervivencia. Los espacios teatrales independientes que debían pagar renta a pesar de la clausura de las actividades, se sentían vulnerables y comenzaron el diálogo mediante las plataformas virtuales de comunicación. Como lo confesó Alejandra Serrano: “nunca tuvimos tanto tiempo para conversar” (comunicación personal, s.f.); ciertamente, los conversatorios ayudaban a paliar la angustia del aislamiento, tocaban temas existenciales, estéticos, prácticos y técnicos del trabajo teatral local y nacional. Así nació la Asociación Nacional de Teatros Independientes (ANTI). En su fundación participaron treinta y siete foros y su primera consigna fue la “resistencia

² El 23 de abril del 2020, la Secretaría de Gobernación (2020) publicó en el *Diario Oficial de la Federación* el DECRETO por el que se establecen las medidas de austeridad que deberán observar las dependencias y entidades de la Administración Pública Federal bajo los criterios que en el mismo se indican. Entre otros, fue afectado el sector de cultura: “No se ejercerá el 75% del presupuesto disponible de las partidas de servicios generales y materiales y suministros. Esto también incluye a lo supuestamente comprometido. Se cancelan diez subsecretarías y se garantiza el empleo con el mismo rango y los mismos ingresos a quienes dejarán dichos cargos”.

teatral ante la distancia”; la acción inmediata se consumó en el ANTIFestival (15-30 de junio 2020) con espectáculos de paga, además de talleres y conversatorios gratuitos³. A su vez, se popularizó el uso de taquilla virtual monetizando la producción adaptada a la pantalla y estrenos en este nuevo formato.

Mis reflexiones sobre el estatus social/laboral, las condiciones del trabajo artístico y los aspectos estéticos parten de la observación de varios años, especialmente durante la reciente pandemia. Los resultados del sondeo que realizamos en junio del 2020, entre los grupos de teatro en Xalapa y otras ciudades del estado de Veracruz (Fediuk & Herrera, 2021), develan la persistente y agravada precariedad en todas sus variantes. El sondeo registra la situación de los grupos previa y durante la pandemia, así como sus expectativas y proyectos hacia la anunciada entonces “nueva normalidad”.

Iniciaré a modo de una reflexión anticipada con el entramado conceptual ligado a las experiencias del teatro de grupo o independiente, lo que posteriormente se significará en algunas producciones teatrales estrenadas durante el confinamiento estricto y otras que arribaron a la cartelera en el año 2022, iniciado el retorno al convivio presencial.

TEATRO Y CRISIS

Cada lengua orienta las pautas y límites para trabajar sobre las nociones. Tratándose de *crisis*, la Real Academia Española (s.f., definición 1) destaca el “cambio profundo y de consecuencias importantes en un proceso o una situación, o en la manera en que son apreciados”; asimismo, el diccionario Oxford (s.f., definición 1) la define como: “situación grave y decisiva que pone en peligro el desarrollo de un asunto o un proceso”, mientras que el diccionario de Larousse (s.f., definición 2) como “momento decisivo y grave de un asunto o situación que puede tener consecuencias importantes”. En el primer caso, la crisis alude a un resultado (cambio); en el segundo se subraya el peligro y en el tercero la gravedad de la situación como un imperativo para la toma de decisión. Las tres asumen que la crisis es un estado momentáneo pero que deja huella (por)que exige/produce un cambio.

Las principales características de una crisis, según Raúl Bustos González (2005), son: 1) es una variación de un estado o de una situación predeterminada, 2) es súbita, inesperada, 3) es objetiva, se puede medir, valorar, analizar, 4) es momentánea. Sin

³ <https://nacionmx.com/2020/06/12/asociacion-nacional-de-teatros-independientes-en-funciones/>

embargo, como lo advierten algunos sociólogos, entre ellos Rolando Mellafe citado en el mismo artículo, la balanza entre lo normal y lo crítico es incierta y también que “[o]lvidamos que los actos más valiosos y constructivos, aquellos que surgen a la historia después de la más profunda introspección a que nos obliga la crisis, es quizás la parte más medular de la estructura del acontecer” (p. 55). Así pues, aunque la crisis aparece en sus aspectos negativos, sus consecuencias apuntan al cambio, innovación y transformación. Además, es importante “medir, valorar y analizar”, por eso nos propusimos realizar el sondeo y comparamos sus resultados locales y específicos del teatro independiente con el estudio de opinión “La cultura y el covid” (VV. AA., 2020) que abarcó todo el sector de cultura en México.

La relación del teatro con la crisis se volvió un tópico en los años sesenta, pero remite solamente al aspecto estético. El compendio de ensayos *El teatro y su crisis actual*, encabezado por Theodor Adorno (1971), habla más de la nostalgia de un teatro que se extingue sin abordar los nuevos fenómenos sociales y las poéticas en busca de conectar con la emergente sociedad civil y sus demandas. De tal modo, la crisis es también un despido y nacimiento, por lo general, tardíamente advertido. Es probable que la experiencia que se ha vivido con la obligada mudanza a los medios digitales signifique también la emergencia de nuevas relaciones entre el gremio teatral y sus espectadores. Pasadas las pruebas y ajustes de la primera etapa desesperada que —como lo expone Lola Proaño Gómez (2020)—, se caracterizaba por una “dramaturgia de encierro” y una poética de “cuerpos recortados”, se ha podido constatar en las producciones en formato *streaming* un despliegue de creatividad que apuntaba a un arte intermedial.

PRECARIEDAD

Gerard Vilar (2017), en *Estética de la precariedad*, enlaza este concepto con la contingencia, la vulnerabilidad y la pobreza. En el alcance de la contingencia subraya “que la vida humana es producto de una serie de contingencias en la biósfera de este planeta que bien pudieran no haberse producido y todo sería de otra manera, pues lo contingente es aquello no necesario, y nosotros los humanos no somos necesarios” (p. 19). La contingencia, cuyo significado básico es que algo puede suceder o no, implica la incertidumbre, el riesgo, es multifactorial y obliga a modificar los hábitos de comportamiento y a la improvisación de las respuestas. Entre las “n” contingencias que nos atraviesan, en tiempos recientes compartimos la pandemia por Covid-19, lo que en el

terreno teatral produjo nuevos comportamientos y la improvisación en sus modos de producción y recepción, privados de la “zona de experiencia” del convivio. Ahora bien, la contingencia libera también la espontaneidad y los artistas escénicos la viven en cada singular acontecimiento teatral que se produce en nuevas condiciones externas e internas de la vida social y del particular encuentro.

La vulnerabilidad subraya la fragilidad del ser humano; para este caso, de la supervivencia de los grupos y proyectos teatrales cuando por la crisis o tan solo por la contingencia no fluyen los ingresos por trabajo y los apoyos de los fondos concursables. Los grupos de teatro se componen de personas vulnerables al carecer de seguridad social y derechos laborales (precariedad laboral). Esta vulnerabilidad se percibe en la corta vida de muchos proyectos teatrales.

Así, los grupos de autogestión, en su gran mayoría integrados por profesionales, son vulnerables debido a la precariedad económica y laboral; y además de estar expuestos a las contingencias y a las crisis externas o internas, presentan los síntomas de pobreza. En los Estados nacionales que por mandatos de su constitución están obligados a asignar presupuesto a la cultura con rubros específicos para las artes, en cada crisis económica o política los recortes presupuestales de este rubro son proporcionalmente mayores⁴.

Y, finalmente, la precariedad estética es una consecuencia de los cambios epistemológicos y filosóficos, y va a la par con las prácticas sociales, políticas y culturales. Vilar (2017) deviene este concepto del pensamiento de Theodor Adorno, aunque es difícil omitir las contribuciones de Nietzsche, Picasso y Duchamp para pensar la *artización* y *desartización* como procesos que diluyen toda normativa en el arte. La primera corresponde a “considerar como arte algún objeto o práctica no considerada como arte con anterioridad” (p. 82), mientras que *desartización* significa “la pérdida de las cualidades o propiedades tradicionales o familiares poseídas por el arte hasta un determinado presente” (p. 83). En este terreno movedizo y ante la pérdida del fundamento de arte, las obras tienden a ser efímeras, inestables y, como argumenta Fischer-Lichte (2011), al dar el giro performativo pierden su carácter de obra volviéndose acontecimiento.

⁴ “Para 2019, la Secretaría de Cultura recibió un presupuesto 3,9% menor al de 2018” (AFP, 2019). En 2020, el presupuesto fue recortado en dos ocasiones y hubo subejercicio 11,2% porque se suspendieron los pagos para proyectos ganadores de algunas convocatorias y otras no han sido publicadas.

ACTIVIDAD TEATRAL EN XALAPA

La amplia oferta artística de Xalapa es inseparable de la vocación que la Universidad Veracruzana muestra desde su fundación. En 1953, la puesta en escena de *Moctezuma II* de Sergio Magaña con la dirección de Dagoberto Guillaumin, discípulo de Seki Sano, marca el inicio de la Compañía de Teatro universitario vigente a sus 70 años. En 1975, en el marco de “magno proyecto” de cultura, se crea el Área Académica de Artes y la Facultad de Teatro con el programa de Licenciatura.

Hasta fines del siglo veinte, el perfil de egreso estaba limitado a actuación obligando a los egresados a emigrar en busca del trabajo. En el año 2000 inicia la apertura de contenidos diversificados⁵ y la operación flexible del plan de estudios promovió la gestación de grupos desde el proceso formativo. Actualmente existe casi medio centenar de colectivos, la mayoría integrados por egresados de Licenciatura en Teatro UV, y hay al menos 15 grupos consolidados: algunos cuentan con teatro, foro o un espacio para ensayos, talleres y funciones.

Según los datos del anuario *Teatro en los estados*, fuera de CDMX la actividad teatral profesional permanente se realiza solo en Guadalajara, Xalapa, Monterrey y Mérida. La tabla comparativa de 2013 pone a Xalapa en primer lugar en cuanto la densidad de la actividad teatral por número de habitantes, al igual que respecto a espacios culturales independientes por km² (Serrano, 2020).

Ciudad	Total de obras 2013	No. de habitantes ¹³	Relación teatro/habitantes
CDMX	592 ¹⁴	8 918 653 ¹⁵	1 obra x 15,065.3 hab
Guadalajara	199	1 460 148	1 obra x 7,337.4 hab
Mérida	151	892 363	1 obra x 5,909.7 hab
Monterrey	144	1 109 171	1 obra x 7,702.6 hab
Querétaro	121	878 931	1 obra x 7,263.9 hab
Xalapa	105	480 841	1 obra x 4,579.4 hab

Tabla 1. *Actividad teatral en México*

⁵ Actuación: texto y cuerpo; Creación: escritura para la escena, dirección, diseño escénico; Investigación o Teatrología, Gestión y producción, Pedagogía teatral. Plan de Estudios 2000.

Ciudad	Espacios independientes	Relación teatros/ territorio	Relación teatros/ habitantes
Xalapa	8	1 cada 15.5 km ²	1 teatro x 60,105 hab
CDMX	15	1 cada 99.6 km ²	1 teatro x 594,577 hab

Tabla 2. *Comparativo de la densidad de foros independientes por territorio y habitantes*

Solo para completar las características del teatro de grupo en Xalapa, en la categoría de maestros con larga trayectoria solo encontramos activos a los destacados maestros: Abraham Oceransky, vanguardista con toque estético de Japón (Teatro Studio T, Teatro La Libertad), y a Carlos Converso (Mano y Contramano), quien trajo desde Argentina la tradición y renovación al arte de títeres y objetos. Los grupos consolidados llevan entre 10 y 15 años de trayectoria y otros son de más reciente conformación. Sus fuentes de ingreso son diversificadas dentro de la profesión teatral o la exceden en muchas ocasiones, ya que la remuneración es insuficiente. Sin apoyos de las convocatorias (becas o coinversión) es casi imposible producir, aunado a que Xalapa es una ciudad universitaria sin industria o empresas que pudieran fungir de mecenas.

PRODUCCIÓN ESCÉNICA 2020-2022

Pensando en el eje de la crisis, lo más inmediato es referirme a las producciones en la etapa marcada por la contingencia que cortó de tajo la actividad, infundió miedo, produjo parálisis y trastornó la vida diaria. Sin embargo, aunque la contingencia fue superada, sus estragos permanecen; y cabe señalar que tampoco ha regresado la regularidad de las convocatorias, e incluso algunas no han salido y otras aparecen con retraso.

Entre la vasta producción que mostró la esperanza y resiliencia del gremio teatral, elegí —como ejemplos— dos realizadas por un grupo consolidado (Área 51 Foro Teatral), dos por grupos en consolidación y dos por una compañía subvencionada. Mi interés es evidenciar la transición entre la etapa a distancia y la reactivación presencial en los últimos estrenos.

INSTRUCCIONES PARA HABITAR UN HOGAR

Esta obra de Ana Lucía Ramírez⁶ bajo la dirección Sergio López Vigueras se estrenó el 11 de diciembre de 2020 en el marco del 6^{to} Festival de Unipersonales. Posteriormente,

⁶ La dramaturga y actriz integra el grupo Tres Colectivo Escénico y es una de las/los fundadores del Área 51 Foro Teatral A.C. Es egresada de Licenciatura en Teatro. Tomó cursos de dramaturgia con Luis Enrique

las funciones esporádicas motivaron modificaciones y, posteriormente, una versión híbrida a la que asistí a distancia el 30 de enero de 2022.

El proceso de creación dramaturgica y actoral condujo a la actriz-autora por la senda de autoexploración de las sensaciones, síntomas y transformaciones del yo incurriendo en la investigación sobre la memoria, la enfermedad de Alzheimer y a las indagaciones acerca del espacio, las cosas, los signos y los afectos. Mientras estudiaba en España, alejada de sus padres, de su familia y la casa, descubría el valor de los pequeños objetos guardados o dispersos que evocan algún recuerdo o significado emocional. Su dramaturgia dio un giro cuando a su regreso, en lugar de aquella casa, encontró un edificio de departamentos, de los cuales uno le pertenece. Haciendo allí algunos arreglos se intoxicó y padeció síntomas inquietantes como la pérdida de memoria, el dolor de cabeza, náuseas y mareos (A. L. Ramírez, comunicación personal, 03/08/2022). La escritura que le ocupó buena parte del año de encierro transitó de una memoria-recuerdo a una memoria-existencia. La obra, en su estructura y carácter, fluctúa entre el bioteatro y la autoficción.

En un salón del edificio donde vive la actriz, el recorrido entre los objetos e imágenes ocurría de manera libre, a diferencia del tecnovivio (Dubatti, 2020). Las presencias de los personajes se desdoblaban en una física (Ana la paciente) y otra virtual de su neuróloga (la misma actriz), o de Ana afectada por la progresión del mal de Alzheimer y la otra Ana, su cuidadora y cómplice. Ana como personaje es el alter ego de la actriz-dramaturga que deja desarrollar un futuro posible a partir de la contingencia (afectación de salud). La acción de Ana nos ubica en la constelación de su familia (fotos, recuerdos, objetos), nos conduce por sus estrategias de pegar los *post-it* y otras marcas que le ayudan deambular por su departamento cuyos espacios se diluyen. ¿Quién soy yo? Busca respuestas en los recortes de fotografías, en un *collage* desmembrado cuyos fragmentos pega a su cara. El yo se intenta reconstruir a través de los testimonios sobre su ser y su vida. Las amigas o amigos poseen más de este yo suspendido en su inmediatez sin pasado y ni futuro. Su ritmo es lento, lo cual deja tiempo para la (auto)reflexión, se mueven las imágenes y los sonidos extienden el presente revuelto con el pasado que no

Gutiérrez Ortiz Monasterio con quien compartió el premio por *El origen de las especies* (2012) en calidad de coautora. Realizó posgrado de dramaturgia en España con Juan Mayorga.

embona. Se trata de una invitación a sumergirnos en nuestra propia existencia precaria, insegura e incierta. ¿Cuál es la verdad de la existencia? ¿Qué nos hacer ser?

Sin duda, esta obra lleva un gen relacionado con los tiempos de la crisis, de la pandemia, del encierro. Las características que Lola Proaño Gómez (2020) resume en una “dramaturgia del encierro” y una “poética de los recortes” del cuerpo, de la acción y las relaciones, se confirman en esta obra.

Ambas fases del proyecto, la escritura y la producción, fueron apoyadas por una convocatoria individual. En tanto, el Festival de Unipersonales es el proyecto de Ana Lucía Ramírez y Karina Meneses para el cual gestionan apoyos para cada edición desde el 2015. Así, el Festival es parte de las actividades de la asociación civil Área 51 Foro Teatral, formada por los grupos Tres Colectivo Escénico, al que pertenecen ambas, y La Talacha Teatro⁷.

BODEGÓN DE LAS CEBOLLAS

Otro proyecto que me parece importante mencionar es *Bodegón de las cebollas*, cuya dramaturgia estuvo a cargo de Patricia Estrada Ramos y Alejandro Colorado⁸. Su estreno, a finales de 2018, invitaba a llorar en comunidad para superar el dolor por los desaparecidos y las víctimas mortales que, durante el sexenio, que estaba por terminar, azotaba el país y al estado de Veracruz. Aunque inducido por las cebollas, el llanto producía catarsis y ofrecía la esperanza y la reconciliación. En los comicios de julio de aquel año le dimos triunfo en las urnas a la izquierda y esto se reconocía en los ánimos.

Reunidos en torno a una gran mesa que fungió también como escenario, recibimos unas tablitas de madera, los cuchillos y las cebollas. Compartíamos los consejos y trucos para evitar las lágrimas mientras las cortábamos y también las causas de los llantos más recientes o importantes en nuestras vidas. En medio del convivio social, discretamente emergió la fábula del “Bodegón de las cebollas”, tomada del Libro III cap. 8 de la novela *El tambor de hojalata* de Gunter Grass, mexicanizada y actualizada en los comportamientos, lenguajes y relaciones. Terminada la función, retornaba el convivio con guitarra y cantos prolongando el acontecimiento creador de afectos.

⁷ Más sobre esta agrupación se encuentra en “Poética y acción en la pandemia: Área 51 Foro Teatral” (Fediuk, 2022).

⁸ Dirección: Patricia Estrada; actuación: Leticia Valenzuela, Santiago Dorantes, Tayde Pedraza, Iván Ontiveros y Patricia Estrada.

El cierre de la primera temporada se hizo el 14 diciembre de 2019, que el Instituto Veracruzano de la Cultura presentó anunciando entrada gratuita, mientras al grupo ofreció la sala del Teatro del Estado y el pago por una función. Por un lado, se puede entender como un reconocimiento de la institución por la calidad profesional del grupo, pero, por otro lado, devela la vieja manera de apropiación política que minimiza el valor del arte y no alienta a que los espectadores reconozcan/moneticen el trabajo profesional de artistas. La gratuidad de los espectáculos es una táctica política desfasada con la aspiración del gremio teatral que lucha porque el ciudadano aprenda a comprar un libro y a pagar un boleto en la taquilla. Por cierto, las entradas a la Orquesta Sinfónica de Xalapa, al teatro de la UV y teatro independiente no superan el costo de dos cervezas.

Al inicio del 2022, el *Bodegón de las cebollas* cambió su efecto sobre los espectadores: el llanto despedía el largo tiempo de la pandemia, sus víctimas y sus pesares, y aunque seguíamos usando cubrebocas, la presencia de nuestros cuerpos formaba una comunión que restablecía lazos mediante el acontecimiento teatral. La temporada se extendió durante todo el año en festivales y giras terminando en la Muestra Nacional de Teatro en Torreón, Coahuila, con la función del 14 de noviembre. La producción fue apoyada por la convocatoria nacional para grupos con trayectoria.

VARIACIONES MEYERHOLD

Esta es una versión libre a partir de *Variaciones Meyerhold* de Eduardo Pavlovsky y que incluye fragmentos del texto de Jorge Dubatti con respecto a esta obra. Nuevamente en formato de unipersonal, pero sabemos que, incluso si hay un actor en escena siempre existe un equipo, porque un espectáculo nunca pertenece a una sola persona. Esta vez se presentó en colaboración de tres grupos: Serpiente Emplumada Colectivo (Enrique Vásquez Burgos-dirección), Fatídica Marioneta (Roberto Enríquez-actuación) y Teatro Árbol 14 (Julio César Hernández-iluminación).

La invitación al preestreno el 6 de marzo de 2022⁹ revivió en mi memoria la presencia imponente del maestro Pavlovsky, a quien tuve la oportunidad de ver en escena fundiendo la esencia meyerholdiana con su propia lucha en el mundo y en el teatro¹⁰. La trágicamente consumada disidencia del artista revolucionario, en palabras de Jorge

⁹ En mayo de 2022 realizaron una temporada en el Teatro La Caja.

¹⁰ El estreno se realizó el 8 de abril de 2005 en la Sala Solidaridad del Centro Cultural de la Cooperación, pero fue precedido por talleres y el formato de “teatro en borrador” (Dubatti, 2005). En el mismo lugar, presencié una función en agosto de 2006.

Dubatti (2005), hizo devenir la figura de Meyerhold en “una suerte de micropolítica de la resistencia ‘dentro’ de la macropolítica comunista” (p. 66). Naturalmente, este equipo joven no intentó competir con la experiencia del análisis y aquella encarnación sapiente de fuerza y madurez del artista y pensador que emanaba Pavlovsky.

El *collage* de los textos seccionados por temas y etapas históricas fue resuelto mediante la integración de los ejercicios de Biomecánica y salpimentado con la crueldad (Artaud o Grotowski) en el sentido de poner el cuerpo humano en el límite de resistencia, mientras la convicción absorbía la tortura sin claudicar la perfección técnica. Los cinco espectadores y una cámara para el envío de señal por *streaming* estábamos frente a un cubo del tamaño de una celda, limitado por tres paredes lisas sobre las cuales la luz recortaba la figura. Las escenas de creciente intensidad terminaban con un repentino oscuro, estos intervalos negros contrastaban con la luz blanca y chillante del interrogatorio, se teñían de colores y formas para —deteniendo la figura— destacar los textos de envío filosófico destinados a artistas luchadores por la libertad individual. Los intervalos de oscuridad interactuaban con los cambios lumínicos de sombras y colores, y de sonidos metálico-carcelarios que transmitían el agotamiento físico del actor/personaje martirizado con las posturas incómodas y los fragmentos de ejercicios de Biomecánica en repetición. Esta puesta parecía conectar a través del cuerpo con las generaciones que muestran una obsesión por los ejercicios extenuantes, como si quisieran contrarrestar la ansiedad y el miedo al futuro que para los artistas no es alentador.

En esta producción se mezclaba la reminiscencia del encierro y de la vida fragmentada (recortada), pero también la explosión creativa que quiere poner fin a una vida precaria. La producción de *Variaciones Meyerhold* sumó las aportaciones de los tres grupos (no hubo convocatorias). Como sucede con frecuencia, no se lograron recuperar los gastos, ni siquiera mediante la corta temporada que tuvieron en mayo en el Teatro La Caja (UV). Tampoco hubo apoyo para la edición de 2021 del Maratón Pandemia que el Teatro Árbol 14 realizó en modalidad híbrida. Durante el confinamiento estricto, la recuperación por las producciones previas adaptadas para la pantalla tampoco fue suficiente para solventar sus gastos, al igual que la participación remunerada en el Festival Cultural Mictlán, evento con subvención oficial por el Día de Muertos.

ALIENTOS DE ECLIPSE

No quiero omitir el arrojo de un grupo compuesto, a diferencia del proyecto anterior, por tres actrices: Roberta de Prado Muñoz, directora y gestora del grupo, Maricarmen Luna y Adyari Cházaro. *Alientos de Eclipse*, estrenada el 24 de junio del 2022, es una creación colectiva de las integrantes del grupo con la asesoría de Agustín Meza (Teatro el Ghetto, CDMX), música en vivo con la percusionista Claudia Rojas y la iluminación de Damián Sastré. Trasmundo Teatro como grupo y foro¹¹ está unido por las ideas que ven en teatro una función “catártica y sanadora”; asimismo, los temas de corte feminista se abren a la acción social de alertar y prevenir estos delitos.

Alientos de eclipse nos introduce a los sueños y deseos de tres mujeres distintas en edad, experiencia y carácter. Evoca las tradiciones de la Región de Los Tuxtlas¹², menos conocidas que las de los brujos por practicarlas las mujeres que ocultan sus deseos prohibidos, sus rencores por la violencia recibida y los agravios que han padecido. En el amplio espacio, solo unos cuantos elementos apoyan la acción, las mujeres parecen estar suspendidas en sus burbujas y oscilan entre fragmentos de una realidad que se diluye en un ensueño. Sus movimientos corporales ondulados y etéreos expiden la magia y el trance, y transitan entre las ensoñaciones, miedos y deseos buscando la cura de sus traumas mediante el hechizo de sus voluntades.

Este grupo, más próximo a una empresa, pretende y necesita volverse rentable; aunque esta obra no tuvo financiamiento previo, apuestan a recuperar la inversión. Otros trabajos cuentan con becas y el foro se convierte en fuente de ingreso por renta o por circuitos de otras producciones ganadoras de apoyos oficiales.

VACÍO VIRTUAL

Con esta obra de Elena Guiochins, pasamos a un espacio institucional, la Organización Teatral de la Universidad Veracruzana y su Compañía Titular de Teatro, que este 2023 cumple 70 años de existencia. Bajo la dirección artística del dramaturgo Luis Mario Moncada, la Compañía realizó proyectos memorables, como el experimento performático

¹¹ El foro, de aprox. 10 x 20 m² y 10 m de altura, es un espacio recién abierto por gestión personal de Roberta del Prado con inversión familiar. Este espacio múltiple está recubierto con bambú y tiene un aforo que oscila entre los 80 y 100 espectadores.

¹² La región montañosa del sur del estado de Veracruz (San Andrés Tuxtla y Santiago Tuxtla) conocida por sus tradiciones mágicas, como la Fiesta de Los Líseres (camuflajes de jaguares) y el Día de los brujos que se celebra en Catemaco cada primer viernes de marzo con actos rituales de limpiezas y en el cerro del Mono Blanco con la *Misa negra de los brujos blancos*.

El puro lugar (2016) en colaboración con Teatro Línea de Sombra, y espectáculos de autores-directores como Richard Viqueira (*Psicoembudidos*, 2015) y Alberto Villareal (*La extinta variedad del mundo*, 2018), así como los consecutivos estrenos de varias obras de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz-Monasterio, conocido como LEGOM, quien hasta sus últimos días fue dramaturgo residente de la Compañía.

Durante la pandemia, la Compañía realizó varias producciones que se encuentran alojadas en su sitio *web*¹³ o en su página de *YouTube*¹⁴. Sin embargo, *Vacío virtual* (producción 2021) resultó ser más que un experimento o ajuste a la pantalla; utiliza los planos y el diseño característicos de las plataformas virtuales de comunicación, pero también incluye efectos cinematográficos y la narrativa está atravesada por el paradigma tecnológico.

El título, *Vacío virtual*, juega con los conceptos que articulan la obra: el vacío de una reminiscencia nihilista y la cibercepción como una alteración de nuestra percepción al “habitar el mundo real y el virtual al mismo tiempo” (Compañía Titular De Teatro UV, 2023, 2m25s). Emmanuelle, escritora de novelas policíacas en cuyo nombre (¿adoptado?) reverbera la mítica figura erótica del cine de los setenta, es “una mujer desesperada que oculta su soledad y siente que envejece” (2023, 15m31s). Así la define Elena, una *millennial* que la escritora contrata para buscar a “un hombre perdido en la nada” (2023, 15m27s). Ella es de piel suave y sabe atravesar la pantalla para materializarse en cuerpo real. El caso de la desaparición de Nicos solo le interesa a Emmanuelle porque “pretende llenar con él su propio vacío” (2023, 13m58s). Nicos es el artista conceptual para quien el arte solo amerita el performance de “el salto al vacío” (2023, 4m05s). Completa el cuadro Glenda, una asistente virtual como *Alexa* o *Siri*, no exenta de intereses personales, que rastrea con eficiencia los datos y documentos sin distinguir su validez.

La obra fue escrita hace algunos años por Elena Guiochins, pero con algunos ajustes de la autora tomó especial relevancia durante la crisis pandémica que nos lanzó a este cambio de la percepción que contiene la obra. El aislamiento y la virtualidad que se imponen en las relaciones humanas también producen el vacío que los personajes pretenden llenar con “un hombre que me conmueva” (2023, 46m37s) (Emmanuelle), “ser tocado por una mujer” (2023, 46m41s) (Nicos), “ser capaz de sentir” (2023, 46m41s)

¹³ <http://www.organizacionteatral.com.mx>

¹⁴ <https://www.youtube.com/c/ciateatrouv>

(Elena), pero la intervención de Glenda es definitiva al borrar el disco duro. El video¹⁵ se estrenó el 29 de octubre de 2021. Una producción con mucha tecnología, costos mínimos, solo los creativos y especialistas, los actores con sueldos asegurados.

TROTSKY: EL HOMBRE EN LA ENCRUCIJADA

Este ambicioso proyecto fue gestado por el dramaturgo Flavio González Mello y realizado con la Organización Teatral de la Universidad Veracruzana (ORTEUV) bajo la dirección de Luis Mario Moncada. Reunió un potente equipo creativo con Mauricio Jiménez (dirección), Leoncio Lara Bon (música original y musicalización) y escenografía de Jesús Hernández, así como la participación de actores de la Compañía Titular de Teatro y varios grupos de música popular, jazz y el coro pertenecientes a la Universidad Veracruzana.

La obra lleva el subtítulo “tragicomedia musical”, desmarcándose de los esquemas de la comedia musical. El estreno fue el 3 de junio de 2022, es decir, cuando ya se confiaba en el fin de la pandemia; no obstante, nuevos casos de Covid-19 entre el elenco suspendieron la breve temporada. El largo y demandante proceso que involucraba alrededor de cien personas inició ensayos casi un año antes y dejó al público en espera de una siguiente temporada sin efectuar¹⁶.

Al dramaturgo le sirvieron las mismas fuentes que Sabina Berman utilizó para su obra *Rompecabezas*, puesta en escena en 1988 por la Compañía Titular de Teatro UV y dirección de Abraham Oceransky. Sin embargo, tres décadas después, para González Mello no era importante el magnicidio o los enredos del juicio a Mornard o Mercader. La investigación para esta obra se amplió al ambiente político y artístico que les añade el color histórico mexicano a las rivalidades entre Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, relacionados indiscutiblemente con la figura de Trotsky. De hecho, la historia se presenta con una intención oculta de recordarla con la distancia del tiempo que cambió las coordenadas éticas y estéticas mediante la deconstrucción y otras estrategias posmodernas.

¹⁵ Dirección: Patricia Estrada; Actores: Miriam Cházaro, Karem Manzur, Marco Rojas y Ana María Aguilar; Producción: David Ike; Sonido y diseño sonoro: Rafa Arcos; Dirección de fotografía y post producción: Luis Veco.

¹⁶ Solo tuvo dos funciones más en el 50 Festival Internacional Cervantino, el 18 y 19 de octubre 2022, en el Teatro Principal de Guanajuato, Gto. Al año siguiente se efectuó otra temporada corta del 9 al 19 de junio de 2023.

Se trata, pues, de un gran espectáculo. La música de Lara Bon lleva importantes retos vocales para actores del teatro dramático, la música en vivo con músicos integrados al espectáculo, la monumental escenografía de tres pisos (Jesús Hernández), las variadas coreografías y los vertiginosos cambios de la imagen, la aparición del mural de Diego Rivera pintado para el Rockefeller Center y que conlleva el sello del carácter de este artista, las pugnas políticas representadas con gran humor y en coplas entre Diego y David Alfaro Siqueiros (magníficamente representado por Karina Meneses) resultaron en grandes atractivos para los espectadores de largo ayuno del acontecimiento teatral convivial¹⁷.

La Compañía es subvencionada desde 1976; sus actores tienen estatus académico con sueldo y prestaciones, no obstante, los altibajos económicos empobrecieron sus presupuestos para la producción que —en general— no dista mucho de los grupos independientes. El proyecto de las dimensiones antes descritas no corresponde al teatro universitario, sino a la industria cultural de importantes capitales que solo se encuentra en la CDMX. Se requirió de estratagemas de gestión para solventar a esta producción aprovechando una reciente ley llamada EFIARTES, aprobada por el Legislativo de algunos estados desde el 2019. Entrado en vigor el “Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción de artes visuales, danza, música y teatro, así como la publicación de obras literarias nacionales”¹⁸ es un logro del gremio que podrá facilitar apoyos de la iniciativa privada y no depender exclusivamente de productoras privadas o de convocatorias gubernamentales. ¿Qué grupo profesional independiente sumido en la precariedad no sueña con las oportunidades para hacer alguna vez un teatro rico?

REFLEXIONES FINALES

Tras revisar las producciones correspondientes al periodo crítico de la pandemia y las del año 2022, cuando se tenía mayor confianza en superarla, presenté aquí (bajo la lupa de los temas) las poéticas escénicas o virtuales con relación a la crisis pandémica, tanto en el confinamiento estricto como en el proceso de retorno a la presencialidad con el estigma de la precariedad económica y laboral, un “bajo continuo” del gremio teatral independiente de la capital del estado de Veracruz. Sin duda, hay diferencias en las

¹⁷ Envío al lector a la página donde encontrará más información sobre esta producción: <http://www.organizacionteatral.com.mx/2022/07/trotsky-el-hombre-en-la-encrucijada>

¹⁸ Más información sobre este estímulo en <https://www.estimulosfiscales.hacienda.gob.mx/es/efiscales/efiartes>

condiciones de trabajo y empleo entre una compañía subvencionada que, por cierto, es uno de los casos excepcionales en México, y los grupos independientes consolidados o los que están sentando bases para lograrlo.

El modelo de mecenazgo, trasladado del sistema monárquico al Estado, siguió hasta finales de los ochenta. Desde entonces, el establecimiento de reglas de concurso por proyecto (becas y coinversión) ha promovido nuevas estrategias entre los grupos autogestivos y les ha incitado aprender, anticipar, planear y dialogar con las políticas y las prioridades de los gobiernos. Las convocatorias, incluso cuando se dirigen a grupos de teatro, funcionan con la responsabilidad unipersonal. De allí el ajuste a grupos pequeños; a veces una persona pertenece o colabora con dos o tres grupos y también es frecuente la participación de varios grupos en un solo proyecto. La figura de una asociación civil sin fines de lucro, como es el caso del Área 51 Foro Teatral, aporta mejores oportunidades para acceder a apoyos para proyectos de gran escala.

Es evidente la dependencia del teatro independiente de las becas y coinversión que ha creado el sistema gubernamental. Sin embargo, las becas no forjan futuro laboral ni derechos. Por tanto, la precariedad es un estado y un proceso que afecta notoriamente la vida personal y artística del gremio teatral.

La situación crítica durante la pandemia también se puede apreciar en los temas, en las atmósferas y emociones que destilan las obras puestas aquí como ejemplo. La soledad, el encierro, la callada angustia dominaron en aquel periodo. En los días de la esperanza, de la catarsis del llanto emana la reconciliación, un paliativo de la precariedad cotidiana de afecto, por eso se busca una “cura” ritual o estalla con una “tragicomedia musical” anticipada. Tras las restricciones, el encierro y los recortes, la escena pretende renacer en un teatro pleno ocultando la precariedad que lo sostiene.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Th. (1971). *El teatro y su crisis actual*. Monte Ávila.

AFP (24 de junio de 2023). Sector cultural está inconforme por recortes del gobierno y la falta de un plan de trabajo. *Animal Político*. <https://www.animalpolitico.com/2019/06/sector-cultural-inconforme-recortes-gobierno-amlo>

- BUSTOS GONZÁLEZ, R. (2005). Desarrollo local y representación: el concepto de crisis. *Diálogo Andino. Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina*, (25), 53-76. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=371336235004>
- COMPAÑÍA TITULAR DE TEATRO UV (11 de febrero de 2023). *Vacío virtual. Escrita por Elena Guiochins y dirigida por Patricia Estrada* [Video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=8FsmpU76T-Y>
- DUBATTI, J. (2005) Eduardo Pavlovsky y el teatro micropolítico de la resistencia: de “El Cardenal” (1991) a “Variaciones Meyerhold”. *Hologramática*, II(3), 8-32.
- DUBATTI, J. (2020). Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. *Rebento*, I(12), 8-32.
- EJEA MENDOZA, T. (2011). *Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)*. Universidad Autónoma de México.
- FEDIUK, E. & HERRERA, V. (2021). Teatro de grupo en Xalapa: sondeo en tiempos de pandemia, *Investigación Teatral*, 12(20), 7-27. <https://doi.org/10.25009/it.v12i20.2685>
- FEDIUK, E. (2022). Poética y acción en la pandemia: Área 51 Foro Teatral. En Elka Fediuk & Ahtziri Molina (coords.), *Artes en emergencia: creación, formación y supervivencia del sector artístico durante la pandemia* (pp. 201-231). Universidad Veracruzana/Ediciones del Lirio. <https://libros.uv.mx/index.php/UV/catalog/book/FC319>
- FISCHER-LICHTE E. (2011). *La estética de lo performativo*. Abada.
- MORIN, E. (2003). *El método 5. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*. Cátedra.
- OXFORD LANGUAGES (s.f.) Crisis. En *Diccionario de español de Google*. https://www.google.com/search?q=crisis&rlz=1C1CHZN_enMX1053MX1053&oq=crisis&aqs=chrome.0.69i59j69i57j69i59l2j69i60.1114j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8
- PROAÑO GÓMEZ, L. (2020). Teatralidad social/teatralidad pandémica: una continuidad. En Lola Proaño Gómez & Lorena Verzero (eds.), *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia* (pp. 29-45). Aspo (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f.). Crisis. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/crisis?m=form>
- RED LAROUSSE. (s.f.). Crisis. En *Diccionarios: español*. <https://red-larousse.com.mx/Dictionary>

SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN (23 de abril de 2020). DECRETO por el que se establecen las medidas de austeridad que deberán observar las dependencias y entidades de la Administración Pública Federal bajo los criterios que en el mismo se indican. *Diario Oficial de la Federación*. http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5592205&fecha=23/04/2020#gs.c.tab=0

SERRANO RODRÍGUEZ, A. (2020). Xalapa, capital teatral de México. *Investigación Teatral*, 10(16), 54-77.

VILAR, G. (2017). *Estética de la precariedad*. Círculo rojo.

VV. AA. (2020). *Para salir de terapia intensiva. Estrategias para sector cultural para el futuro* [Discurso principal]. Cultura-UNAM, Cátedra Internacional Inés Amor en Gestión Cultural, CDMX.