

Autonomía Relativa
y Poli-est-éticas en el
Teatro Independiente de
la Ciudad de México
/Relative Autonomy and
Poli-aest-ethics in Mexico
City's Independent
Theatre Activities

*Artículo de investigación postulado el 19 de noviembre de 2020 y aceptado para publicación el 16 de febrero de 2021. TLA-MELAU, Revista de Ciencias Sociales. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México / E-ISSN: 2594-0716 / Nueva época año 16, Suplemento Especial de Verano (Junio-Agosto 2022), pp. 396-421

RESUMEN

En este artículo proponemos una revisión crítica de las ideas propuestas por Bourdieu en torno a los factores y dinámicas que contribuyen a la autonomía relativa de un campo de producción cultural en específico. Dicha revisión es posible desde dos coordenadas: una empírica y una teórica. Desde el punto de vista empírico, acudimos a los resultados de una investigación original que se llevó a cabo en años recientes sobre las manifestaciones, identidades y formas de producción del teatro independiente en la Ciudad de México. Desde el punto de vista teórico, proponemos el concepto de "poli-est-éticas", para describir la conjunción de contenidos políticos, elecciones estéticas y prácticas éticas, en el contexto de un campo relativamente autónomo y cambiante de producción cultural.

PALABRAS CLAVE

Teatro independiente, autonomía relativa, elecciones estéticas, contextos políticos, ética, representación, poli-est-éticas

ABSTRACT

This article proposes a critical revision of Bourdieu's concept of relative autonomy, applied to a specific field of cultural production. The analysis puts forward both, an empirical and a theoretical perspective. From an empirical point of view, the article is based on recent research undertaken by the author on the identities and ways of cultural production that prevail in Mexico City's independent theatre activities. From a theoretical perspective, the work proposes the concept of "poli-aest-ethics" to describe the intersection between political themes, aesthetic choices, and ethical practices, in the context of a field which is relatively autonomous and continuously changing.

KEY WORDS

Independent theatre, relative autonomy, aesthetic choices, Political contexts, ethics, theatrical representation, poli-aest-ethics

Introducción / Pierre Bourdieu y los Campos Autónomos de Producción Cultural / El Caso del Teatro Independiente en la Ciudad de México / Metodología / Resultados del Estudio / Las “Poli-estéticas” / Conclusiones / Bibliografía.

INTRODUCCIÓN

En su trabajo *Las Reglas del Arte*, Pierre Bourdieu¹ se pregunta sobre la forma en la que un campo de producción cultural cambia y evoluciona hasta ser relativamente autónomo. Para ello analiza el caso del campo literario, particularmente el de la literatura novelesca en Francia, en la segunda mitad del s. XIX. Sus argumentos intentan refutar la idea de que los cambios en el arte responden a fuerzas trascendentales que se manifiestan a lo largo de la historia y a cambios inmanentes en el ámbito de las ideas y de los valores estéticos, sin ninguna relación con la realidad social. Bourdieu, por supuesto, no es el único que ha abordado estas cuestiones. Autores en el ámbito de la teoría crítica, tales como Adorno o Benjamin, así como sociólogos contemporáneos en distintas tradiciones, tales como Howard S. Becker, Niklas Luhmann, Bernard Lahire, Pierre-Michel Menger, Gisèle Sapiro, o Raymond Williams, han especulado sobre las formas en las que lo social influye sobre el arte y viceversa.²

Sin embargo, el trabajo de Bourdieu ha sido uno de los más influyentes en el último cuarto de siglo. Incluso si hay aspectos controversiales, ya sea porque sus supuestos teóricos son demasiado generales o porque el marco conceptual propuesto responde a un objeto específico de estudio (Francia, siglo XIX) y a un locus de enunciación específico (Francia, segunda mitad del siglo XX),³ los cuales no son trasladables fácilmente a otros cronotopos, hay nociones conceptuales del aparato bourdieuano que constituyen un buen punto de partida para la reflexión sobre estas cuestiones.

Con estas reservas, vale la pena preguntarse, ¿qué tan útiles son (o siguen siendo) los conceptos de Bourdieu para describir la consolidación y autonomía relativa de otros campos de producción cultural, en otras coordenadas geográficas y contextos sociohistóricos?

¹ Bourdieu, Pierre, *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*, Estados Unidos, Stanford University Press, 1996, pp. 54-55.

² Para una revisión más amplia, consultar Sapiro, Gisèle, *La sociología de la literatura*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016

³ Becker, Howard S. y Alain Pessin, “A Dialogue on the Ideas of ‘World’ and ‘Field’”, *Sociological Forum*, Jun., 2006, Vol. 21, No. 2, pp. 276.

El presente trabajo ofrece un ejemplo específico, el del teatro independiente en la Ciudad de México, en las primeras dos décadas del nuevo milenio. El trabajo retoma un conjunto de entrevistas narrativas que se llevaron a cabo como parte del proyecto *Voces del teatro Independiente en México, 1988-2018* (VTIM), realizadas por investigadores del Instituto Mora; del Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, del Instituto Nacional de Bellas Artes (CITRU-INBA); y de la Universidad Iberoamericana – Ciudad de México. Es importante señalar que el proyecto VTIM comenzó como un esfuerzo dentro del ámbito de la historia oral, guiado por preguntas muy generales sobre las transformaciones históricas del teatro independiente en México. Es decir, los conceptos de Bourdieu no se adoptaron artificialmente como molde *a priori*, sino que su (posible) utilidad se identificó *a posteriori*, una vez que se analizaron los materiales recopilados en su conjunto.

PIERRE BOURDIEU Y LOS CAMPOS AUTÓNOMOS DE PRODUCCIÓN CULTURAL

Pierre Bourdieu analiza los factores histórico-contextuales que contribuyeron a configurar los distintos bandos y posiciones sobre el arte y la literatura en la segunda mitad del siglo XIX en Francia. Por un lado, están aquellos convencidos de que el arte debe cumplir con una función social de transformación y de representación de los dominados –el llamado arte realista. Y, por otro lado, están aquellos que están dispuestos a ponerse al servicio de los gustos y preferencias de las clases burguesas; en otras palabras, a los dictados de la demanda por parte de las clases con mayor poder adquisitivo.

Ante esta confrontación, surge una tercera vía que es la perspectiva de que el arte debe responder a sus propias demandas y aspiraciones (el arte por el arte), independientemente de las demandas de un grupo social en específico. El artista que se suscribe a esta última postura no deja de lado las problemáticas que aquejan a la sociedad, pero hace un esfuerzo porque sus trabajos no caigan en el simple panfleto. O, visto desde otro ángulo, hay una preocupación por ciertos valores estéticos, pero estos no son incorporados en aras de un arte “trascendental”, completamente desconectado de la realidad social. En esta tercera vía, el artista tiene la autonomía para definir el balance que considere necesario entre lo estético y lo político, y viceversa.⁴

De acuerdo a Pierre Bourdieu, la aparición de esta última postura sólo fue posible en el contexto de las siguientes transformaciones sociales: la confluencia de un buen número de intelectuales –titulados universitarios– que

⁴ *ibidem.*, pp. 54-55, 76, 91.

buscaban incursionar en el campo literario, la consolidación de algunos espacios específicos de encuentro (como los salones y los cafés), y una sociedad capitalista más compleja, la cual demandaba una mayor variedad de productos culturales.

El análisis de Pierre Bourdieu es tan solo un ejemplo de aquello a lo que otros pensadores dentro del ámbito de la sociología de la cultura, tales como Raymond Williams, se refieren al hablar del estudio de las prácticas de producción del arte, en condiciones sociales específicas.⁵ No importa cuál sea el contenido de una expresión artística y/o literaria, esta puede ser un objeto de estudio social, a partir de su organización interna, del tipo de relaciones sociales con el exterior, de los medios de producción que predominan, de sus sistemas significantes, de las convenciones y relaciones de cooperación que se registran entre los distintos agentes en un campo de producción artística, entre otros aspectos.

En este sentido, Bourdieu propone varios conceptos que podrían ser útiles como nociones teóricas, aplicables a otros casos, en otras disciplinas artísticas y culturales, y en otros contextos sociohistóricos. El primer concepto se construye a partir de la idea de un “campo de juegos”. Es decir, el “campo” es un espacio de competencia, constituido por relaciones objetivas entre agentes sociales que ocupan determinadas posiciones, formando en su conjunto una estructura en la cual interactúan con base en dotaciones específicas de capital (cultural, económico, académico, relacional, etc.). El campo ofrece un conjunto de posibilidades estratégicas y de horizontes posibles de decisión. La estructura interna de un campo determinado incluye las batallas y las luchas internas, las barreras de entrada, las sanciones, las definiciones de éxito, las luchas por definir lo que es arte legítimo, entre otros aspectos⁶.

Por otro lado, se puede decir que un campo es autónomo cuando las dinámicas y los procesos que lo caracterizan se rigen por reglas que son definidas, predominantemente, de forma interna; es decir, cuando hay aspectos vitales de la práctica artística y/o cultural que, sin estar desvinculados del mundo social en general, responden a y son determinados por las propias dinámicas al interior de dicho campo de producción cultural en particular. Por ejemplo, una de las reglas y fuentes de poder radica en la facultad de decidir quién entra, quién se mantiene y quién sale de dicho campo. En el caso de la literatura novelesca en el siglo XIX, esto se refería a la capacidad de los propios jugadores que ya habían logrado entrar, de definir quién sí y quién no tenía las cualidades necesarias para calificar como “escritor” y qué tipo de escritor era.

⁵ Williams, Raymond, *Sociología de la Cultura*, Paidós - Espacios del Saber, 2015, pp. 58-60.

⁶ Bourdieu, Pierre, *The Logic of Practice*, Cambridge, Reino Unido, Polity Press, 1992, pp. 67; Bourdieu, Pierre, *The Rules of Art...*, op., cit., pp. 223-227.

Howard S. Becker, quien es otro de los autores más influyentes dentro del campo de la sociología del arte y la cultura, expone un conjunto de críticas a la perspectiva propuesta por Bourdieu⁷. Vale la pena mencionar las siguientes: la noción de campo no toma en cuenta a aquellos que aparentemente han sido excluidos por no cumplir con los requisitos o las convenciones dominantes, pero que encuentran la forma de seguir produciendo el arte que ellos quieren; la producción cultural normalmente experimenta cambios que son más espontáneos e impredecibles de lo que la teoría de Bourdieu está dispuesta a aceptar; y derivado de lo anterior, también resulta problemático el supuesto de que la producción cultural está condicionada por un espacio restringido y por una competencia descarnada entre los distintos participantes.

Aunque estas críticas tienen cierta validez, deben ser matizadas. Por ejemplo, el que Bourdieu enfatice la competencia y el conflicto para explicar la manera en la que se registran los cambios en un campo de producción cultural a lo largo del tiempo, no elimina por completo las relaciones de cooperación entre los participantes. Al mismo tiempo, el que Bourdieu parezca un tanto reduccionista se explica por su interés por describir las regularidades (una sociología de la estructura), mientras que otros autores, como el propio Becker, aspiran a una sociología de las situaciones.⁸

En pocas palabras, hay aspectos que Bourdieu no ve (porque no es su intención) y otros que Becker y compañía no captan (por las mismas razones). En nuestro caso, las entrevistas narrativas que se hicieron como parte del proyecto VTIM ofrecen un vasto material sobre situaciones individuales, las cuales se han presentado en trabajos previos,⁹ pero esto no invalida que, vistas en su conjunto, se puedan apreciar ciertas regularidades y patrones estructurales.

Por otra parte, Becker y otros autores como Lahire y Wells,¹⁰ argumentan que la noción de campo genera una división artificial entre el ámbito de la producción cultural/artística y otros aspectos que son importantes en la vida de los participantes. Es decir, pareciera que en el campo bourdieuano participan agentes/unidades/partículas cuyas interacciones se describen en forma sumamente reduccionista y no captan, ni la realidad compleja de las personas, ni la influencia de las fuerzas sociales más allá del campo en sí mismo.

⁷ Becker, Howard S. y Alain Pessin, "A Dialogue on the Ideas of 'World' and 'Field'", *Sociological Forum*, Vol. 21, No. 2, Jun. 2006, pp. 275-286.

⁸ *Ibidem.*, p. 286

⁹ Domínguez, J. Carlos y Julio César López, *Autonomía y Resistencia en el Siglo XXI: Voces del Teatro (Independiente) en la Ciudad de México*, México, Instituto Mora, en prensa.

¹⁰ Lahire, Bernard y Gwendolyn Wells, "The double life of writers", *New Literary History*, Vol. 41, No. 2, Primavera 2010, pp. 443-465.

Sobre esta última crítica, debemos recordar que la autonomía de un campo de producción cultural no significa que esté completamente aislado de otros sistemas, sino que el campo ha comenzado a diferenciarse, a operar y a reproducirse de acuerdo a sus propias reglas internas. Por ejemplo, en el caso del teatro, esta actividad alcanzó mayor diferenciación y autonomía en el siglo XVI, cuando este “ya no tiene lugar dentro del pueblo ni como organización de las fiestas cortesanas, sino con horarios determinados por él mismo [...]”.¹¹ Es la emergencia de este sistema de significación, con sus propias señales y reglas, lo que indica que el campo teatral comienza a autonomizarse respecto a otras prácticas y ámbitos de lo social, pero la autonomía *siempre* es relativa.

Puede haber perturbaciones, vasos comunicantes y mecanismos de retroalimentación, positiva y negativa, que vengan desde el exterior. Es decir, la autonomía relativa no significa que no haya influencias externas, sino que los cambios suceden y son mediados de acuerdo a los propios criterios que han sido definidos y que se han sedimentado a lo largo del tiempo como parte del campo (o sistema) en cuestión.¹²

También debemos recordar que el análisis de las estructuras no anula las especificidades individuales. De hecho, aquí yace justamente una de las riquezas de generar un diálogo entre la sociología y la historia oral de carácter temático. Si se revisan uno o dos testimonios de manera aislada, se encontrarán algunas pistas etnográficas sobre las estrategias individuales para sobrevivir en el ámbito del teatro independiente y sobre los vínculos con otros aspectos de la vida (la infancia, el contexto familiar, etc.). Sin embargo, vistos en su conjunto, los testimonios sugieren un conjunto de patrones que se analizan a continuación.

EL CASO DEL TEATRO INDEPENDIENTE EN LA CIUDAD DE MÉXICO

El llamado “teatro independiente” constituye un tipo de actividad cultural (teatral, dramática, escénica, de representación), la cual generalmente se ha definido en contraposición a otras categorías como lo son el teatro comercial y el teatro institucional. Por supuesto, esta división tan sencilla tiende a ocultar un panorama mucho más complejo, con una gran variedad de clases y subclases, las cuales han cambiado en distintos momentos históricos. Sin embargo, como punto de partida, se puede decir que el concepto de teatro independiente ha sido utilizado históricamente para describir un conjunto

¹¹ Luhmann, Niklas, *El arte de la sociedad*, Herder – Universidad Iberoamericana, 2005, p. 285.

¹² *Ibidem.*, p. 380.

de actividades escénicas que son muy variadas en sus formas y manifestaciones, incluso en términos de las subcategorías que engloba (teatro político, teatro de grupo, teatro comunitario),¹³ pero que en su diversidad como conjunto, tienden a mostrar ciertos rasgos en común, principalmente en lo que confiere a tres aspectos: los modos de producción, las temáticas elegidas y las formas de relación social.

Sobre el primer punto, hay una aspiración a que las formas de financiamiento, organización y producción cultural sean primordialmente autogestivas y que, en la medida de lo posible, se deslinden de los circuitos comerciales e institucionales (o, por lo menos, que estos últimos no comprometan las posibilidades poéticas y temáticas de los creadores). Sobre el segundo punto, de acuerdo al entendimiento tradicional de lo que implica ser independiente en la actividad teatral, hay un mayor énfasis en la elección y tratamiento de temáticas que enfatizan la reflexión y la crítica sociopolítica. Esto último no elimina la función de entretenimiento, pero hay una aspiración a que la poíesis teatral derive en y ceda mayor peso específico a la crítica, al convivio y al encuentro, incluso fuera de los espacios tradicionales de escenificación.

En tercer lugar, la división entre teatro comercial, institucional e independiente no sólo está determinada por las formas de organización y producción en cada caso, así como por las temáticas y los contenidos, sino por un conjunto de relaciones sociales al interior y al exterior del campo teatral. Por ejemplo, la propia definición de lo independiente como una categoría de auto adscripción al interior del campo de producción teatral, sugiere que las relaciones externas han sido por mucho tiempo, parafraseando a Williams,¹⁴ de oposición o de tipo alternativo, ya sea porque se consideraba que las instituciones culturales oficiales excluían a una variedad de expresiones que, por lo tanto, eran independientes o porque formaban parte del entramado social que contribuía a excluirlas.

Puesto de esta manera, el teatro independiente tiene efectivamente sus propias convenciones, las cuales tienden a reflejar valores, tanto estéticos como morales. Asimismo, al distanciarse de los circuitos comerciales e institucionales, esta actividad es a menudo asociada con altos grados de incertidumbre, oportunidades precarias y una sensación de falsa independencia y autonomía, similar a lo que algunos autores han documentado en el caso de otras actividades artísticas.¹⁵

¹³ López Cabrera, Julio César, "Para reflexionar desde la historia del teatro independiente", en Domínguez, J. Carlos y Julio César López, *Autonomía y Resistencia en el Siglo XXI: Voces del Teatro (Independiente) en la Ciudad de México*, Instituto Mora, *en prensa*.

¹⁴ Williams, Raymond, *Sociología...*, op., cit., pp. 58-60.

¹⁵ Menger, Pierre-Michel, "Artistic Labor Markets and Careers", *Annual Review of Sociology*, Vol. 25, 1999, pp. 541-574.

Pero, ¿qué tanto ha cambiado la actividad teatral independiente a la luz de las transformaciones sociales, políticas y económicas que México ha experimentado en las últimas cinco décadas?, ¿qué tan útiles son las nociones bourdieuanas para entender estos cambios?

METODOLOGÍA

El proyecto VTIM recopiló un conjunto de entrevistas narrativas con la finalidad de documentar las historias temáticas de vida, las experiencias subjetivas y los significados atribuidos a la actividad teatral independiente por parte de algunos creadores escénicos (directores de escena, gestores de espacios independientes, actores, actrices, y dramaturgos) en la Ciudad de México, con énfasis en las últimas dos décadas (2000-2018) y su contraste con las últimas tres décadas del siglo veinte (1970-2000). En dicho proyecto se llevó a cabo un ejercicio diacrónico con la finalidad de analizar la manera como la actividad teatral se inserta en la trayectoria de vida de los individuos entrevistados. Esto permitió apreciar la forma como las experiencias en otras etapas de la vida, así como el bagaje social y cultural de cada individuo ha determinado sus disposiciones y predisposiciones,¹⁶ moldeando los escenarios de posibles¹⁷ a los que se enfrenta.

Vale la pena mencionar que el propio Pierre Bourdieu expresó su escepticismo sobre la utilidad de este tipo de metodologías para sustentar estudios y generalizaciones de corte sociológico, pues, con justa razón, se argumenta que los datos registrados en un relato de vida no implican ningún efecto de causalidad en los hechos históricos.¹⁸ Adicionalmente, en su texto *La ilusión biográfica*, Bourdieu critica el supuesto de que la vida de una persona constituye de hecho una historia, entendida como un “conjunto coherente y orientado... [que] se desarrolla según un orden cronológico” y que obedece a “la noción de trayectoria como la serie de posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente...en un espacio en devenir y sometido a incesantes transformaciones”.¹⁹

Sobre dicha crítica, hay que decir que el análisis y las conclusiones presentadas en este trabajo y otros que se derivan del proyecto VTIM, no se basan en una sola entrevista. En otras palabras, se trata de un trabajo prosopográfico que analiza, de manera sistemática, una colección de datos biográficos

¹⁶ Bourdieu, *The rules...*, op., cit., p. 104.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Dosse, *El Arte de la Biografía*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 2011, pp. 198-201.

¹⁹ Bourdieu, Pierre, “La ilusión biográfica”, *Acta Sociológica*, UNAM, núm. 56, septiembre-diciembre, 2011, México, pp. 121-128.

sobre individuos que pertenecen a un grupo social determinado. Esto nos permite identificar formas de estructuración social.²⁰

En su conjunto, el proyecto VTIM incluye una treintena de entrevistas narrativas, más otras entrevistas semi estructuradas y/o grupales que sirvieron como parte del contexto general del estudio. El análisis sistemático se hizo con el programa MAXQDA, el cual permite codificar el texto completo de las entrevistas, de acuerdo a una serie de temas predefinidos, y analizar su incidencia, su transversalidad y sus correlaciones, entre otras cualidades.

La aplicación de la teoría social de Bourdieu es responsabilidad exclusiva del autor de este trabajo y se ha propuesto con las siguientes consideraciones: primero, que Bourdieu nos ofrece un punto de partida para el diálogo entre teoría y evidencia empírica, justamente porque hay patrones y regularidades que resuenan con la teoría de los campos; segundo, al ser tan solo el punto de partida, hay aspectos que deben ser replanteados como consecuencia de dicha relación dialógica y de ahí la propuesta del concepto que elaboraremos más adelante: las poli-est-éticas.

RESULTADOS DEL ESTUDIO

Las barreras de entrada

La primera conclusión es que el teatro independiente en la Ciudad de México es un campo de producción cultural cuyas barreras de entrada son relativamente bajas y cuya autonomía está todavía en proceso de consolidación. La gran mayoría de los entrevistados no cuenta con estudios universitarios formales en ámbitos cercanos a la actividad teatral (actuación, dirección escénica, literatura dramática, o similares); tiene otros estudios (veterinaria, historia, ciencias políticas, antropología o negocios internacionales); o bien, cuenta con estudios que no están legitimados por el sistema de educación superior (es decir, se trata de estudios muy importantes en contenido y sustancia, pero consisten en talleres, diplomados o cursos sin validez oficial).

Sobre este punto, es importante señalar que la falta de capital cultural que es sancionado y legitimado por el sistema educativo formal, no es equiparable a bajos niveles de profesionalización. Los títulos formales pueden ser útiles para abrir ciertas puertas, generar conexiones y encontrar las primeras oportunidades de trabajo. En este sentido, el capital cultural legitimado oficialmente y traducido en capital educativo formal, puede ser un factor que contribuya a la existencia de jerarquías entre una diversidad de participantes, con antecedentes, experiencia y trayectorias de vida muy variadas; pero no

²⁰ Dosse, François, *El arte...*, op., cit., pp. 216-219.

constituyen un requisito *sine qua non* para entrar y desempeñarse en este campo de producción cultural.

Por otra parte, los costos de producción y al acceso limitado a ciertos espacios que han sido diseñados exclusivamente para esta actividad, tampoco representan un problema insalvable. La propia filosofía del teatro independiente se basa precisamente en la búsqueda de estrategias para sortear estos obstáculos, a través de formas y poéticas que dependen del empleo minimalista de algunos recursos dramáticos, así como la escenificación en foros alternativos o en espacios poco convencionales. De esta manera, lejos de ser un impedimento, los obstáculos aparentes contribuyen a que las poéticas converjan con las prácticas éticas de los teatreros y con las temáticas abordadas en una puesta en escena.

En pocas palabras, los medios de producción no constituyen una barrera insuperable, sino un factor más que moldea el quehacer de la actividad teatral independiente. Un caso emblemático es el de Raúl Bretón, cuya actividad se centra en hacer teatro a partir de la teoría brechtiana y quien ha preferido alejarse de los foros para buscar otros espacios de escenificación. Contrario a lo esperado, las limitaciones financieras no han representado un impedimento sino un elemento que potencia su trabajo:

Llevamos casi ocho años. *La Autopsia* es el montaje emblemático, no es el único, pero es el emblemático del proyecto. Se han dado en ese lapso 310 funciones de la pieza en aproximadamente 120 domicilios particulares, todos voluntarios; es decir, los anfitriones no reciben un solo centavo, a muchos de ellos, la inmensa mayoría de ellos no los conozco yo, sino que se han ido sumando porque siempre hay alguien que ... pone su casa [para la siguiente función] ... Así se han ido sumando en 8 años, 310 funciones...

Raúl Bretón, actor y director

Entonces, ni las calificaciones formales ni el acceso a recursos económicos para hacer “grandes producciones” o acceder a espacios comerciales o institucionales, están correlacionados directamente con las posibilidades de ser o no ser profesional en el ámbito teatral. Ambos factores pueden contribuir a que se delimiten ciertas jerarquías entre los participantes, pero no son parte integral de las barreras de entrada. El “ser profesional” en este campo depende en mayor medida de una serie de actitudes y prácticas de trabajo; de una disposición hacia el quehacer teatral y del rol que juega este quehacer en la trayectoria de vida de cada teatrero en particular.

En este mismo sentido, las becas y premios, la mayoría de los cuales son otorgados por instituciones oficiales, pueden hacer una diferencia cualitativa, pues contribuyen a que una trayectoria profesional en el teatro independiente (o no independiente) sea más viable en el largo plazo. Sin embargo, no son determinantes como barreras de entrada o permanencia en este campo de producción cultural.

En todo caso, las becas y los premios son factores de diferenciación que son procesados internamente en el campo en cuestión, marcando jerarquías y condicionando trayectorias; son una de las principales vías de heteronomía; es decir, de vinculación con el entramado institucional en un sentido más amplio. Un ejemplo es Martín López Brie, quien reconoce la importancia de una beca como factor de diferenciación, pero esto no cambia su filosofía sobre la importancia de la autogestión:

...gané el Premio Gerardo Mancebo del Castillo, con la obra *Órfico blues*, que luego se produjo en el Teatro Helénico. Y ahí, como que el panorama se abrió hacia otro lado porque, claro, ganar un premio te pone en el ojo del huracán. De pronto están los medios diciendo: ‘Ah, ¿tú qué onda?’... [pero]... a mí me parece que la autonomía de contenidos es lo que define la independencia. Es decir, que yo sea capaz de definir lo que va a estar adentro de mi obra, porque yo he trabajado lo mismo con becas del FONCA, que de manera completamente independiente y autogestiva, o con gente que apoya de manera particular, con intercambios...

Martín López Brie, dramaturgo y director de teatro

Jerarquías y dotación de capital

Con algunas excepciones muy importantes, aquellos que cuentan con formaciones legitimadas por el sistema educativo formal en el área de teatro u disciplinas cercanas, parecen tener mayor probabilidad de ejercer posiciones que son mucho más influyentes para el desenvolvimiento general del quehacer teatral en comparación con aquellos que vienen de otras disciplinas. Por supuesto, esto no constituye una regla inquebrantable, sino un factor que puede contribuir a que existan ciertos patrones de diferenciación al interior de este campo.

La educación formal en teatro o disciplinas similares, puede jugar a favor del teatrero independiente de diversas maneras. Una posibilidad, como ya se mencionó anteriormente, es que los estudios en una institución formal

permitan el acceso temprano a redes profesionales que son clave para el despegue de una carrera profesional. Por otra parte, los títulos pueden ser importantes como diferenciadores para acceder al teatro comercial y al teatro institucional, lo cual permite que, como parte de una estrategia de supervivencia económica, algunos teatreros transiten de estos dos ámbitos al teatro independiente y viceversa. Una tercera posibilidad es que los títulos permitan que la práctica escénica se combine con actividades docentes en espacios institucionales (y no institucionales), lo que contribuye a la creación de público y a ganar cierta estabilidad económica por medio de una fuente alternativa de ingresos.

Una última posibilidad, en el caso de aquellos que cuentan con estudios formales en el extranjero, es que el valor simbólico de dichos títulos, también contribuya a generar oportunidades de manera relativamente más fácil. Como explica David Psalmon, al describir una de las primeras oportunidades que tuvo en México:

Así pude montar *Un hombre es un hombre*. Yo no sabía nada, tenía yo veintiocho años, pero tenía un elenco de primera... sin darme cuenta. Quizás Mario Espinosa haya visto algo en mi currículum... tres licenciaturas, una maestría, un inicio de doctorado, o sea, quizás mis estudios me sirvieron de algo, un poquito y pensó: 'bueno, este chico es joven, pero parece serio ¿no?'

David Psalmon, director de teatro y actor

Ahora bien, la dotación de capital educativo-formal (o la ausencia del mismo) no es una condición definitoria. Hay distintas maneras en las que, a lo largo de una trayectoria profesional y de vida, un creador escénico puede compensar los déficits de capital educativo, formal y legitimado, con otras formas de capital cultural, económico o incluso, idiosincrático. Las "carencias" se pueden suplir a partir de distintas estrategias.

Una de las posibilidades, quizá la menos importante, es que haya antecedentes de clase media o media alta, con cierto poder económico, lo cual facilita el acceso a recursos culturales que otros teatreros no tienen: viajar, asistir a espectáculos teatrales alrededor del mundo, tomarse el tiempo de leer por su cuenta, sólo por mencionar algunos ejemplos. Otra posibilidad es que el teatrero se encuentre, por razones muy diversas, en la posibilidad de gestionar un teatro, un foro, o algún otro tipo de espacio escénico alternativo. Por supuesto, la administración de este tipo de lugares conlleva muchísimo trabajo y enormes retos que no deben ser menospreciados. Sin embargo, bien o mal gestionado, un foro o un pequeño teatro ofrece facilidades para el

trabajo creativo de uno mismo y lo más importante: al estar a cargo de una programación, el teatrero-gestor puede *decidir* quién sí y quién no entra al mundo del teatro independiente, y en qué condiciones.

El trabajo de campo, las entrevistas y la propia experiencia del autor de este trabajo, sugieren que hay cierta tendencia de los teatreros a orbitar en torno a un número limitado de espacios y que dicha propensión va acompañada de poli-est-éticas que son compartidas mutuamente. En otras palabras, no todas las poéticas teatrales tienen cabida en todos los espacios y viceversa. Aunque hay excepciones, el teatrero que se presenta en TADECO, en el Centro Cultural El Hormiguero o en el Foro Contigo América, difícilmente será el mismo que se presente en el Teatro La Capilla, en el Foro Shakespeare o en espacios institucionales como el Centro Cultural del Bosque, (CCB).

La labor de curaduría que llevan a cabo los responsables de cada foro puede convertirse en un paraguas de protección en el que no todos caben, ya sea por trayectoria, filosofía, gustos, preferencias o simple amistad entre los involucrados. De esta manera, es inevitable que los foros —y sus gestores— se conviertan en puntos de referencia con la fuerza gravitacional suficiente para lograr que algunos teatreros orbiten en su entorno por lapsos relativamente largos, y que otros no lo hagan así; las oportunidades que ofrece un espacio en particular generan patrones de colaboración a lo largo del tiempo.

Procesos autopoieticos

Hay dos últimas estrategias, quizás las más relevantes y comunes, que el teatrero puede usar para compensar sus bajos niveles de capital educativo, formal y especializado, y esto es: buscar oportunidades de entrenamiento y capacitación fuera de los circuitos formales de educación, y/o aplicar sus habilidades autodidactas. En tal sentido, casi todos los entrevistados muestran algún grado considerable de autodidactismo; es una condición para sobrevivir en el medio. Sin embargo, esta cualidad se vuelve más importante para aquellos sujetos que deben compensar o complementar los bajos niveles de capital educativo formal.

Los talleres, cursos, seminarios, laboratorios, certificados y diplomados, la mayoría de los cuales no tienen ningún reconocimiento oficial, son oportunidades para que el teatrero complemente su formación y tenga algún punto de partida para después explorar por su cuenta. Por supuesto, el fenómeno del autodidactismo no es exclusivo del teatro independiente mexicano. Sin embargo, las entrevistas analizadas sugieren que este tipo de actividades no sólo compensan o complementan la educación formal de los teatreros, sino que constituyen un aspecto vital de la autonomía relativa y de la diferenciación estética y poética al interior del campo en cuestión.

Por un lado, para el creador-docente que las imparte, estas actividades ofrecen una fuente de remuneración adicional, complementando los ingresos por taquilla. Esto permite alcanzar cierta estabilidad y autonomía para hacer el tipo de teatro que responde a sus preferencias en términos de combinaciones poli-est-éticas.

Sobre este punto, vale la pena recordar lo que Lahire y Wells²¹ escriben en torno a las estrategias de supervivencia de los artistas. Desde su punto de vista, la teoría de campos de Bourdieu pasa por alto que la búsqueda de estrategias de supervivencia para estar en posibilidades de seguir ejerciendo un oficio artístico y la necesidad de encontrar otras fuentes de financiamiento, deriva en que los individuos entren y salgan del campo en cuestión, asumiendo distintos roles y clases sociales (i.e. que consigan un empleo fuera del campo de producción cultural).

Aunque Lahire y Wells tienen un argumento de peso, este no aplica en el marco del proyecto VTIM. Por un lado, las propias historias de vida cubren muchos otros aspectos que ayudan a definir a los individuos entrevistados, más allá de su actividad teatral. Por otro lado, cuando nos referimos a estrategias de supervivencia en el contexto de esta investigación, no hablamos de teatreros que trabajan como meseros o choferes (que seguramente los hay), sino de teatreros que complementan sus ingresos con actividades muy cercanas a su propios intereses de creación escénica. Por ello es posible hablar de estrategias de supervivencia que también contribuyen a la reproducción estética y poética del campo en cuestión.

Es decir, estas actividades permiten que los teatreros establecidos transmitan sus conocimientos, perpetuando su forma de pensar y trabajar en este campo cultural. Esta transmisión de conocimientos, de poéticas, prácticas éticas y formas de trabajar, permite que la actividad teatral independiente se reproduzca dialógicamente. Más aún, la proliferación de talleres y cursos (sobre todo de aquellos que son relativamente cortos) también contribuye a la formación de público, pues los alumnos siempre serán los más dispuestos a ser espectadores y a promover las obras de sus maestros de actuación y dirección escénica.

Revoluciones, contrarrevoluciones y el teatrero-filósofo

Las habilidades autodidácticas y la inquietud por explorar nuevas poéticas teatrales, también han contribuido al surgimiento de nuevas figuras que no se registraban tan frecuentemente en el pasado. Una de ellas es la del teatrero-filósofo-académico. Se trata del creador escénico que se involucra en

²¹ Lahire, Bernard y Gwendolyn Wells, *The double life...*, op. cit.

debates filosóficos, muy profundos y abstractos, en torno a los significados de la representación, la teatralidad, la poética, la estética y la política.

Por supuesto que hay precursores históricos de esta figura academicista, incluyendo algunos de los grandes maestros que estuvieron vinculados al teatro universitario en la década de los setenta, tales como “Héctor Azar, Héctor Mendoza, Ludwik Margulles, Juan José Gurrola, Julio Castillo, Luis de Tavira, José Caballero”.²² Sin embargo, las reflexiones de estas figuras eruditas estuvieron centradas en torno a rasgos y aspectos teatrales relativamente convencionales: la dirección de actores, las técnicas de actuación, los trazos, las formas, el texto dramático, la relación de esta disciplina con la Literatura y con la Historia, sólo por mencionar algunos ejemplos.

Lo que ha sucedido en las últimas dos décadas tiene otras características. A raíz de una especie de hartazgo con las formas más tradicionales de representación, algunos teatreros independientes se han dado a la tarea de buscar caminos alternativos para repensar el quehacer teatral. De esta manera, se han registrado una serie de reflexiones que toman fuerza a principios del nuevo milenio, las cuales obedecen a razones y objetivos muy variados, pero que coinciden en la búsqueda de estrategias multi e interdisciplinarias que permitan combinar elementos del teatro con aportaciones de la performance, de otras disciplinas artísticas y/o, sobre todo, que permitan un diálogo más intenso con la filosofía y con la teoría crítica.

Las referencias y los autores con los cuales se dialoga son diferentes en comparación con décadas pasadas. En términos filosóficos, se acude a tres vertientes: los filósofos franceses post-estructuralistas, incluyendo Foucault, Deleuze y Derrida; los autores asociados al giro performático y a la expansión de los estudios de la performance, incluyendo Diana Taylor y Judith Butler, o Antonio Prieto Stambaugh en México, con bases teóricas y conceptuales en el trabajo de algunos antropólogos, tales como Appudurai, Schechner o Turner.

La influencia de estos autores en las últimas dos décadas ha contribuido a la aparición de esta figura, el teatrero-filósofo, la cual es vital para entender la proliferación de nuevas manifestaciones en el teatro independiente. Algunos ejemplos incluyen el trabajo de creadores que fueron entrevistados como parte de este trabajo, tales como Myrna Moguel, Damián Cervantes, Guillermo Navarro, Héctor Bourges, Patricio Villarreal y Ángel Hernández. Y más allá de esta lista, los nombres abundan: Adriana Butoi, Fernanda del Monte, Rubén Ortiz, Miroslava Salcido, entre muchos otros.

²²De Ita, Fernando, “La paradoja de los 80s: Una visión particular del teatro en México”, *Latin American Theatre Review*, vol. 25, núm. 2, 1992, pp. 113-22.

Ahora bien, en términos de la sociología de Bourdieu, la figura del teatrero-filósofo nos sugiere la existencia de diversos procesos sociales, característicos de este campo de producción cultural. Uno de estos procesos es el de las revoluciones y las contrarrevoluciones artísticas y/o culturales. En otras palabras, nos referimos a la presencia de creadores más jóvenes, los cuales se rebelan contra sus maestros.

Esto no significa que se desechen por completo los aprendizajes y lecciones de estos últimos. Siempre hay un reconocimiento de la influencia que tuvieron estas figuras en cada caso. Por ejemplo, los más mencionados en los testimonios recopilados incluyen, por ejemplo, a Héctor Azar y Ludwig Margules en primer lugar, a Héctor Mendoza, Juan José Gurrola y otros maestros, en segundo lugar.

Este fenómeno constituye uno de los principales motores que mantienen vivo y que contribuyen a la renovación de un campo en específico. Se trata de una batalla continua entre los encumbrados y los que apenas llegan; entre aquellos que cuentan con dotaciones de capital y aquellos que no; una batalla entre ruptura y resistencia.²³ En el caso que nos atañe, si comparamos las tres últimas décadas del siglo XX con las primeras dos décadas del siglo XXI, encontraremos que no se trata de una transición hacia la continuidad; es decir, los discípulos no están haciendo exactamente lo mismo que hacían sus maestros. En muchos casos es posible apreciar un rompimiento en los modos de producción, en las formas poéticas y en la propia epistemología sobre lo que es válido o no como creación teatral independiente, pero siempre conservando ciertos rasgos y ciertas enseñanzas.

Sólo por mencionar algunos ejemplos, César Enríquez, Guillermo Navarro o Rubén Ortiz, fueron alumnos de Ludwig Margules en el Foro Teatro Contemporáneo, pero el día de hoy, César hace cabaret, Guillermo hace teatro performático y Rubén Ortiz se ha enfocado en el diseño e implementación de contradispositivos escénicos. A pesar del rompimiento en términos del tipo y género teatral en el que se desempeñan, hay un reconocimiento de lo importante que fueron ciertas enseñanzas del Maestro Margules.

En este sentido, la noción de campo de Bourdieu sí es útil como concepto que describe la relación dialógica entre los teatreros de distintas generaciones. Otras propuestas, como la de Becker, no logran captar las razones y las formas como se dan estas rupturas generacionales. Al concentrarse en las convenciones existentes, este último autor contempla la posibilidad de algunas desviaciones, pero asume que estas conllevan un costo para el creador. Bourdieu, por otra parte, con su distinción entre los subcampos de la literatura comercial y culta, abre la posibilidad para que alguien se desvíe

²³ Bourdieu, Pierre, *The Rules...*, op. cit., pp. 126-128.

de la convención y, aun así, consiga una recompensa económica en algún momento de su carrera. Entre los entrevistados tenemos varios ejemplos, incluyendo al propio César Enríquez, quien hace cabaret performático con temáticas LGTTTIQ y cuyo trabajo, a pesar de ser poco convencional, le ha redituado enormemente en taquilla.

En el centro del juego está la discusión sobre qué se necesita para ser calificado como “teatrero” y cuáles son las barreras de entrada que hay que superar para entrar a dicho campo de producción cultural. En este sentido, la propia dinámica de ruptura y revolución ha reconfigurado dicha definición y dichos parámetros estéticos, ampliándolos y estirándolos para incluir nuevas acepciones y nuevas formas de pensar la práctica teatral. De acuerdo con Bourdieu²⁴, este aspecto es uno de los rasgos que contribuyen a la autonomía del campo en cuestión, pues son los propios jugadores del campo -y no los actores sociales en general- los que determinan quién califica y quién no para poder entrar y permanecer.

Al respecto, la influencia de transformaciones y procesos sociales externos no pone en duda la autonomía relativa de un campo de producción cultural en particular, sino que la confirman. Es decir, lo relevante no son los cambios en sí mismos, sino los mecanismos, los procesos sociales y las reglas que operan para que los cambios externos se reflejen en transformaciones al interior del campo en cuestión. Esto no significa que las transformaciones estructurales no tengan importancia para la evolución de un campo cultural en particular. Todo lo contrario, el campo cultural se sirve de dichas transformaciones, pero se modifica de acuerdo a sus propios criterios.²⁵

Como lo sugieren Williams, Luhmann o el propio Bourdieu, no es que todo se deseche como consecuencia de las revoluciones que experimenta una actividad cultural en particular, pero es inevitable que los replanteamientos estéticos vayan de la mano con cuestionamientos sociales más amplios y con nuevas formas de producción artística. Tampoco podemos hablar de una relación determinista entre lo social y lo cultural/artístico, sino de efectos prismáticos e indirectos.²⁶

El campo, los subcampos y sus vasos comunicantes

La tesis principal de Bourdieu, cuando analiza el desarrollo de la literatura como campo de producción cultural autónomo y su división en distintos

²⁴ *Ibid.*, pp. 126-128, 158.

²⁵ Luhmann, Niklas, *El arte...*, op., cit., p. 380.

²⁶ Viala, Alain y Paula Wissing, “Prismatic effects”, *Critical Inquiry*, Vol. 14, No. 3, Primavera 1988; Sapiro, Gisèle, “Autonomy Revisited: The Question of Mediations and its Methodological Implications”, *Paragraph*, Vol. 35, No. 1, 2012.

subcampos, es que hay una forma de literatura “cultura”, la cual es escrita por los participantes de este subcampo y que responde a parámetros estéticos que no son fácilmente accesibles para el público en general. Se trata de una literatura que es escrita para que los especialistas y los propios colegas que también participan en ese subcampo literario, la lean y la critiquen. Es una forma de literatura cuya prioridad es la acumulación de capital cultural en el corto plazo y cuya apuesta es conseguir una cierta reputación y transformar dicho capital cultural en capital económico en el mediano y largo plazos. Esta dinámica es inversa a lo que sucede con la literatura comercial, con parámetros estéticos que son más accesibles para el público en general, no especialista. En este caso, lo que se prioriza son las ganancias y la acumulación de capital económico en el corto plazo, aun a costa de que esto sólo sea posible por un brevísimo periodo de tiempo y aun a costa de perder capital cultural en el largo plazo.

¿Qué pasa cuando aplicamos este análisis al caso del teatro en la Ciudad de México? Desde el punto de vista diacrónico, parece haber un cambio de actitud que se ha gestado a lo largo de los años y que es consecuencia de distintas transformaciones sociales, de tal forma que los participantes en el teatro independiente del siglo XXI están mucho más dispuestos a involucrarse, bajo ciertas circunstancias, en proyectos o actividades asociadas con el teatro comercial o con el teatro institucional. Es decir, contrario a lo que sucedía en décadas pasadas y a lo que sugiere Bourdieu,²⁷ sobre la escasa vinculación y competencia entre los distintos subcampos de producción cultural (sobre todo, entre el culto y el comercial), en años recientes se registran mayores canales de comunicación entre el teatro independiente, el teatro institucional y el teatro comercial en México.

Aunque cada uno de estos tres ámbitos se reproduce y se renueva de acuerdo a dinámicas muy particulares; con públicos que son variados y que a veces pueden empalmarse; con parámetros estéticos y poéticos que varían en cada caso; y con mayor o menor énfasis en la acumulación de capital cultural o capital económico, hay un aspecto que parece ser más común ahora, en contraste con décadas pasadas. Esto es, como se ha mencionado, que hay una mayor disposición por parte de algunos participantes en el teatro independiente, a transitar entre un subcampo y otro, sin que esto implique algún daño reputacional significativo. Este hallazgo contrasta con la teoría de Bourdieu, pues la división entre lo culto y lo comercial no es tan nítida como el autor francés sugiere.

Aunque todavía hay quienes mantienen una filosofía más tradicional, heredera de la ideología de los teatreros independientes de las décadas de los

²⁷ Bourdieu, Pierre, *The Rules...* op., cit., pp. 126-128.

sesenta y setenta, la mayoría de los entrevistados tiene posturas mucho más híbridas respecto a la posibilidad de participar en proyectos comerciales y/o institucionales. Para muchos, esto no disminuye ni su compromiso social, ni el poder transformador del teatro, ni su auto-adscripción como teatreros independientes.

Esto es, sin duda, una de las grandes transformaciones que ha sufrido este campo de producción cultural en los últimos cuarenta años. La noción de autonomía creativa, más que independencia respecto a los recursos públicos y/o privados, parece ser mucho más importante para que alguien se identifique con esta forma de hacer teatro. A continuación, presentamos algunos ejemplos que ilustran las distintas percepciones y experiencias subjetivas sobre este tema:

...Ya no podría decir que somos independientes. Es interesante lo de la independencia. Independiente apela más a cuando no tienes medios institucionales dentro de ti, de tu producción y de tu forma de trabajo. Cuando ya los tienes, puedes apelar al término autónomo, en todo caso. No lo sé. Yo lo que he aprendido es que el dinero institucional está para el crecimiento de los artistas. Se empieza a volver un tema de éticas...

Damián Cervantes, integrante de Vaca 35

[...] a mí me parece que la autonomía de contenidos es lo que define la independencia. Es decir, que yo sea capaz de definir lo que va a estar adentro de mi obra, porque yo he trabajado lo mismo con becas del FONCA, que de manera completamente independiente y autogestiva, o con gente que apoya de manera particular, con intercambios. Es decir, no me parece malo en sí mismo [...]

Martín López-Brie, dramaturgo

O sea, sí me considero creador independiente... Incluso, muchas veces se me ha juzgado por tener apoyos de los que todos podemos pedir y podemos solicitar, y de los cuales me ha costado mucho trabajo tener y creen que eso no es hacer teatro independiente. Pero, yo te puedo decir que ninguna de mis obras ha estado pagada con dinero del gobierno. Ninguna...

César Enríquez, creador escénico, teatro cabaret.

Esta diversificación de posturas no sólo es resultado de cambios endógenos, sino de transformaciones en el contexto social y político más amplio. Las preocupaciones características del teatro independiente décadas atrás ya han sido desbordadas. Ahora hay una mayor diversidad de temas y posturas ideológicas que marcan el quehacer teatral, tanto en sus elecciones estéticas, como en sus prácticas éticas y en sus contenidos políticos (el concepto de poli-est-éticas vuelve a aparecer en nuestro análisis). Esto ha permitido que el compromiso con el teatro independiente se finque en otros principios y se manifieste con actitudes y filosofías que son múltiples e híbridas, abriendo la puerta para que existan vasos comunicantes entre distintos subcampos de la producción teatral.

Los siguientes extractos ofrecen algunos ejemplos de la variedad de posturas sobre este tema:

Hay un cambio generacional y estamos abiertos a que vayan y vengán. En TADECO creo que sí lo hemos vivido así. Ya ha llegado mucha gente oficial, mucha gente del teatro comercial...Entonces, lo hemos vivido, sí, sí se ha habido más apertura, porque si no, te mueres. Si no te adaptas, mueres. Y eso no quiere decir que te quites lo que tú crees del teatro...

Margarita Hernández, TADECO

[...] estamos limando las asperezas entre el teatro comercial y el teatro cultural, por decirlo de alguna manera. Nosotros deberíamos pensar en una industria que tiene diferentes platillos que ofrecer, porque todos hacemos lo mismo y si a uno le va bien, a todos nos va a ir bien [...]

Artús Chávez, actor, clown, director y docente

[...] Ha sido por el proceso y los encuentros que me he topado con este tipo de seres, porque no estoy dentro de los cánones “institucionales” y no sé si voy a entrar y no sé si quiera enterar, porque también hago teatro comercial y pues de algo tengo que vivir, pero lo hago por otro tipo de objetivos [...]

Juan Carlos Cuéllar, actor, director, dramaturgo y docente

LAS “POLI-EST-ÉTICAS”

Cuando sacamos una fotografía actual del teatro independiente en México, nos encontramos con una gran variedad de estéticas y poéticas, en términos de dispositivos y contradispositivos, tramas y contenidos políticos. Esta explosión es resultado del propio desarrollo de esta actividad como campo autónomo, pero también de una actividad artística y cultural que sucede en una sociedad que es mucho más compleja en comparación con lo que era hace cuarenta o cincuenta años.

Esto ha obligado a que los teatreros busquen vasos comunicantes entre lo comercial, lo independiente y/o lo institucional. La variedad de temáticas y asuntos que pueden ser abordados en el teatro, también ha llevado a que los independientes flexibilicen sus posturas ideológicas. Y esto, a su vez, ha hecho que no existan unos cuantos subcampos que puedan describirse en los términos sociológicos de Bourdieu, sino una proliferación de expresiones que, a pesar de la prevalencia de ciertas jerarquías, se comunican a manera de red; en formas rizomáticas y con direcciones cambiantes, las cuales elevan lo múltiple al nivel de sustantivo,²⁸ con distintos grados de acumulación, tanto de capital cultural, como económico. Se trata de una “comunidad de formas” que es variada y, al mismo tiempo, socialmente específica.²⁹

Los testimonios recopilados como parte del proyecto VTIM sugieren que la comunidad de formas mencionada anteriormente, puede visualizarse como una gran cartografía de expresiones teatrales, cuya transformación se manifiesta con distintas intensidades y a distintas velocidades, según sea el caso. En otras palabras, no se puede hablar de cambios generalizados, sino de innovaciones en regiones y coordenadas específicas. Hay creadores escénicos que siguen trabajando con ideas muy convencionales en términos de la poética, de las formas de producción o de los espacios teatrales. Otros más, simplemente han hecho un esfuerzo consciente por deconstruir y reconstruir la actividad escénica, la representación y las formas generales de abordar el quehacer teatral; otros se han hibridado y/o alternan entre lo convencional y lo experimental como una estrategia de supervivencia, tanto creativa como económica.³⁰

Pero el punto a resaltar es precisamente ese: las expresiones teatrales independientes se han diferenciado y multiplicado en comparación con décadas anteriores. Entonces, ¿cómo clasificarlas? Si hablamos de eventos y transformaciones que, mediados por la totalidad del proceso social y filtrados por

²⁸ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Rizoma*. Introducción, Madrid, Editorial Pre-textos, 2016.

²⁹ Williams, Raymond, *Sociología...*, op., cit., p. 129.

³⁰ Domínguez, J. Carlos, “Estudio introductorio: ser teatrero (independiente) en el siglo XXI”, en J. Carlos Domínguez y Julio César López., *Autonomía...*, Op. Cit.

las dinámicas de autonomía, impactan en el largo plazo sobre la actividad teatral, ¿en qué y cómo veríamos reflejados dichos cambios?

Para estos fines se propone el concepto de *poli-est-ética*, entendido como una coordenada tridimensional, determinada por tres aspectos que confluyen como resultado de la trayectoria de vida y profesional del creador escénico en particular, inmerso en un macro-contexto cambiante. Estos tres aspectos son: 1) los contenidos políticos (qué y a quién se representa en el teatro independiente, y a partir de qué temáticas); 2) las elecciones estéticas (de qué manera se disponen las mitologías y formas teatrales en el escenario; qué dispositivos o contradispositivos se diseñan, cuál es la relación con el espectador, etc.); y 3) las prácticas éticas (cómo se trabaja en la creación y en la producción teatral, y qué significa ese trabajo en términos de representación).³¹

En los tiempos que corren, los teatreros han decidido abordar, como parte de sus contenidos políticos, distintos aspectos de la violencia y de la crisis de seguridad que ha caracterizado al país desde hace década y media; la migración, no sólo física, sino emocional; el abuso y la discriminación; la corrupción; la ciudadanía ante el poder político; los daños al medio ambiente; las identidades de género, la diversidad sexual y la violencia contra los miembros de la comunidad LGTBTTTQ; sólo por mencionar algunos ejemplos.

Estos contenidos se cruzan con un conjunto de dispositivos y contradispositivos, aumentando exponencialmente las formas que tiene el creador escénico para acercarse al espectador y para presentar un tema determinado. El teatro documento, el teatro objeto, el cabaret, el clown, el teatro performático, las instalaciones interactivas, el teatro brechtiano que sucede en domicilios particulares, el teatro del oprimido, son tan sólo algunos ejemplos que dan cuenta del crecimiento y la diversidad de las posibles elecciones estéticas y poéticas. En algunos casos se acude a formas convencionales para despertar alguna reflexión política en el espectador; en otros casos, esto se cumple a partir de transgresiones estéticas que implican reposicionamientos éticos y políticos.³²

Al mismo tiempo, hablar de un contradispositivo (forma estética y poética) conlleva, automáticamente, una serie de supuestos éticos y políticos, y viceversa. Pensar la representación desde cierta práctica ética condiciona también las elecciones poéticas y los posibles contenidos políticos, y así, sucesivamente. Las prácticas éticas tienen que ver con formas de trabajo, con la forma como se asume el papel social del teatro independiente y con distintas formas de asumir la responsabilidad de la representación, entendida como una manera de hacer presente aquello que está ausente. Qué se representa,

³¹ ídem.

³² Diéguez, Iliana, *Escenarios Liminales: Teatralidades, Performance y Política*, 2014, pp. 114.

cómo se representa (poética y estéticamente); en dónde y para qué se representa (en qué espacio, para qué audiencia y con qué fines; para la reflexión o para el mero divertimento), son interrogantes éticas que el creador escénico responde de distintas maneras, según sus influencias, sus maestros y su propia trayectoria profesional y de vida. En conjunto, este triángulo (contenidos políticos + elecciones estéticas + prácticas éticas) nos ofrece las coordenadas para clasificar una gran diversidad de formas que ha tomado el teatro independiente en el siglo XXI.

7. - CONCLUSIONES

El presente trabajo ha ofrecido algunos esbozos para analizar el teatro independiente de México en los inicios del siglo XXI, desde el punto de vista de la sociología cultural. Como punto de partida hemos apelado a las nociones teóricas propuestas por Pierre Bourdieu, aunque de manera estratégica hemos hecho algunos contrastes con otros autores, principalmente con el trabajo de Howard S. Becker.

Esto nos ha permitido identificar procesos y dinámicas de un campo de producción cultural que es relativamente autónomo. Entre los principales temas que se han cubierto, vale la pena mencionar la descripción de algunos factores y dinámicas de tipo autonómico, en términos de barreras de entrada, diferenciación, jerarquización y viabilidad de una trayectoria profesional en el ámbito del teatro independiente mexicano. También se han enfatizado los procesos dialécticos que permiten la renovación de este campo a través del tiempo y una mayor flexibilidad en torno a lo que significa ser teatrero independiente.

También hemos argumentado que la división de una actividad cultural en subcampos, con fronteras y parámetros bien definidos, resulta insuficiente y hay que complementarla con descriptores más orgánicos y menos deterministas como es el caso de las poli-est-éticas. Al menos, esto es lo que nos sugiere el caso del teatro independiente en la Ciudad de México durante las primeras dos décadas del siglo XXI. Con miras hacia futuras investigaciones, los esfuerzos podrían complementar la información del proyecto VTIM con otras fuentes para confirmar (o desechar) la pertinencia del concepto aquí propuesto.

BIBLIOGRAFÍA

- Becker, Howard, "Art as Collective Action", *American Sociological Review*, Vol. 39, No. 6, Dic., 1974.
- _____, *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Bernal, Argentina, Universidad de Quilmes, 2008.
- Becker, Howard S. y Alain Pessin, "A Dialogue on the Ideas of 'World' and 'Field'", *Sociological Forum*, Jun., 2006, Vol. 21, No. 2, pp. 276.
- Bourdieu, P., *The Logic of Practice*, Cambridge, Reino Unido, Polity Press, 1992.
- _____, *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*, Estados Unidos, Stanford University Press, 1996.
- _____, "La ilusión biográfica", *Acta Sociológica*, UNAM, núm. 56, septiembre-diciembre, 2011, México, pp. 121-128.
- De Ita, F., "La paradoja de los 80s: Una visión particular del teatro en México", *Latin American Theatre Review*, vol. 25, núm. 2, 1992, pp. 113-22.
- Diéguez, I., *Escenarios liminales: teatralidades, performance y política*, México, Paso de Gato, 2014.
- Domínguez, J. Carlos., "Estudio introductorio: ser teatrero (independiente) en el siglo XXI", en J. Carlos Domínguez y Julio César López., *Autonomía y Resistencia: Voces del Teatro (Independiente) en la Ciudad de México*, Ciudad de México, Instituto Mora, en prensa.
- Domínguez, J. Carlos y Julio César López., *Autonomía y Resistencia: Voces del Teatro (Independiente) en la Ciudad de México*, Instituto Mora, Ciudad de México, en prensa.
- Dosse, F., *El Arte de la biografía*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 2011.
- Lahire, Bernard y Gwendolyn Wells, The double life of writers, *New Literary History*, Vol. 41, No. 2, Primavera 2010, pp. 443-465.
- López Cabrera, J. C., (coord.), "Para reflexionar desde la historia del teatro independiente", en J. Carlos Domínguez y Julio César López, *Autonomía y resistencia en el siglo XXI: voces del teatro (independiente) en la Ciudad de México*, Ciudad de México, Instituto Mora, en prensa.
- Luhmann, N., *El arte de la sociedad*, Herder – Universidad Iberoamericana, 2005.
- Menger, Pierre-Michel, "Artistic Labor Markets and Careers", *Annual Review of Sociology*, Vol. 25, 1999, pp. 541-574.
- Sapiro, Gisèle, "Autonomy Revisited: The Question of Mediations and its Methodological Implications", *Paragraph*, Vol. 35, No. 1, 2012.
- _____, *La sociología de la literatura*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016
- Viala, Alain y Paula Wissing, "Prismatic effects", *Critical Inquiry*, Vol. 14, No. 3, Primavera 1988.
- Williams, R., *Sociología de la Cultura*, Paidós - Espacios del Saber, 2015.

