



**El Colegio
de la Frontera
Norte**

El campo teatral en Baja California. Historia e impacto del
Centro de Artes Escénicas del Noroeste (1993-2006)

Tesis presentada por

Erick Isaac Sainz Castillo

para obtener el grado de

MAESTRO EN ESTUDIOS CULTURALES

Tijuana, B. C., México
2024

CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Directora de Tesis: Dra. Ana Lilia Nieto Camacho

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. Dra. Olivia Teresa Ruíz Marrujo, lectora interna
2. Dr. Hugo Octavio Salcedo Larios, lector externo

Con cariño

a Alicia Castillo Sotelo, mi mamá

Y a la memoria de Fernando López Mateos, mi amigo

Agradecimientos

Al CONAHCYT por el invaluable apoyo a mi formación académica a través del Programa de Becas para Estudios de Posgrado.

A el COLEF, por la preparación recibida en estos dos años intensos. A cada uno de los docentes de la Maestría en Estudios Culturales; al coordinador Juan Antonio del Monte, que se mantuvo cercano y atento al grupo; a Irene Becerra, que además de su profesionalismo siempre nos recibió con una gran sonrisa en su oficina; a todo el personal de la biblioteca, por su apoyo y sus sugerencias de lecturas; al personal de limpieza, soporte técnico, comedor, seguridad, transporte, administración, cafetería, por cobijar nuestro proceso de formación y llevar siempre una convivencia amistosa.

A mis compañeros de maestría, por todos los debates, reflexiones, aventuras, salidas y largas charlas, sobre todo a Xóchitl, Miriam, Sati, Angélica y José; mención especial a Paco y Gibran, por su complicidad en los temas del arte y las idas al teatro.

De todo corazón, a mis acompañamientos académicos. A mi directora de tesis, la Dra. Ana Lilia Nieto Camacho, por haber aceptado acompañarme en este proceso que prometía ser tortuoso, pero que gracias al pulso que ella dio -exigente pero bien dosificado- se hizo verdaderamente gozoso y muy gratificante; a la Dra. Olivia Ruíz, por sus comentarios, por las pláticas que tuvimos en los pasillos y en el comedor, y por esos encuentros en el teatro o en alguna conferencia; al Dr. Hugo Salcedo, por aceptar la invitación, por sus atinados comentarios y por su apertura y amabilidad.

También quiero agradecer a mis queridos compañeros de LOFT Espacio de Creación: Isabel Cárdenas, Sandra Lepe, Eduardo Reyes, Israel Santiago, Ciro Martínez, Antonio Obeso, y muy especialmente a mi compañera de vida Kendra Trejo, porque gracias a ustedes sobreviví a la maestría durante uno de los capítulos más tristes en la historia de ese hermoso foro de teatro.

Finalmente, a quienes hicieron esta historia y a quienes me ayudaron a reconstruir un pedacito de ella, que es la historia del teatro de Baja California, porque picaron piedra para hacer que sueños futuros se hicieran posibles. A ustedes, amigos, maestros, colegas, les doy infinitas gracias.

Resumen:

Esta tesis es un estudio sobre el desarrollo del teatro en Baja California. Busca explicar el rol del Centro de Artes Escénicas del Noroeste como parte de un proceso de institucionalización que consolidó el campo del teatro en la entidad. Este centro impulsó áreas como la difusión, promoción, producción, formación y divulgación del teatro de la región. También implicó una articulación gremial que puso en juego dinámicas sociales donde se deja ver el ordenamiento de un campo que pasa de la informalidad a la institucionalización. Para explicar estos procesos se utiliza el concepto de Campo y Capital Simbólico de la Teoría de las Prácticas Sociales de Bourdieu, así como una perspectiva del institucionalismo proveniente de las teorías del Nuevo Institucionalismo, en su vertiente sociológica. Este trabajo está basado en entrevistas semiestructuradas, revisión documental y archivo. Lo que muestra es en qué consistió la institucionalización del teatro en Baja California.

Palabras clave: Teatro, artes escénicas, profesionalización, regionalismo, institución.

Abstract:

This thesis is a study about the development of Baja California's theater. It proposes to explain the role of the Norwest Performing Arts Center (CAEN by its Spanish acronym) as part of an institutionalization process that consolidated the theater's field of the entity. This Center boosted areas like diffusion, production, formation, training and divulgation of theater practices in this region. Also implied an articulation of the guild that putted into play social dynamics, which let us see the ordering of a field that goes from informal forms of organization to institutional one's. To explain those process, this work applies the concept of Field and Symbolic Capital from Bourdieu's Socials Practices Theory, as well as an institutionalism perspective provided by the New Institutionalism movement, in its sociological aspect. It is based on semi structured interviews, document and archive review. What it demonstrates is what the institutionalization of Baja California's theater consisted of.

Keywords: Theater, Performing Arts, Professionalization, Regionalism, Institution.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPITULO I. EL TEATRO DE BAJA CALIFORNIA A FINALES DEL SIGLO XX	5
1 Introducción.....	5
1.1 Fronterización.....	6
1.2 Descentralización y regionalización.....	9
1.3 Teatro del Norte/Fronterizo.....	12
1.4 El teatro de Baja California en la década de los ochenta y noventa.....	17
1.4.1 Saldo de los setenta: la Dirección de Asuntos Culturales y el Fondo Nacional para Actividades Sociales.....	17
1.4.2 En el marco del Programa Cultural de las Fronteras y los grupos representativos del Teatro del Norte/Fronterizo.....	19
1.4.3 El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.....	25
CAPITULO II. MARCO TEÓRICO	29
2 Introducción.....	29
2.1 La Teoría de las Prácticas Sociales de Pierre Bourdieu.....	33
2.1.1 Campo.....	37
2.1.2 Capital simbólico.....	44
2.2 Institucionalismo.....	47
2.2.1 Institución e Institucionalización.....	50
2.2.2 Formas de Institucionalización.....	51
CAPÍTULO III. ESTABLECIENDO EL CAMPO DEL TEATRO DE BAJA CALIFORNIA	53
3 Introducción.....	53
3.1 El modelo de los talleres.....	54
3.2 El capital simbólico de los grupos y talleres.....	62
3.3 El nivel representativo.....	66
3.4 Un gremio por hacer.....	72
CAPÍTULO IV. CENTRO DE ARTES ESCÉNICAS DEL NOROESTE, PERIODO DE TRANSICIÓN	75
4 Introducción.....	75
4.1 La creación del CAEN.....	75
4.2 Primera administración.....	80
4.3 Implicaciones institucionales.....	85
4.4 Segunda y tercera administraciones.....	91
4.5 Cuarta administración y cierre del CAEN.....	95
CONCLUSIONES GENERALES	100
Bibliografía:	104
Anexos	i

ÍNDICE

DE TABLAS

Tabla 1, Capítulo IV. Fuente: Elaboración propia.....	81
Tabla 2, Capítulo IV. Fuente: Daniel Serrano, complementado por elaboración propia.	92
Tabla 3, Capítulo IV. Fuente: Daniel Serrano.	96

INTRODUCCIÓN

La actividad teatral en sus diversas manifestaciones ha estado presente en la historia de la península de Baja California. Desde las primeras expresiones rituales nativas realizadas por los guaycuras, pericúes y cochimíes, registradas por el Padre Francisco Javier Clavijero en *Historia de la Antigua o Baja California* (1852), hasta el primer caso de dramaturgia registrado, con la escritora mexicoamericana María Amparo Ruiz de Burton, en el siglo XIX.

A principios del siglo XX el entonces Territorio de Baja California ya se encontraba dividido en Territorio Norte y Territorio Sur. Ensenada fue la capital del lado norte con apenas 2000 habitantes (Lemoine, 1959). De aquella época data una importante actividad cultural en la que el teatro se encontraba ligado al ámbito escolar y a diversas causas públicas. (Trujillo, 2006)

Cuando la capital de la entidad se traslada a Mexicali en 1915 la vida cultural se concentra en esta ciudad. En las décadas siguientes, sucesos como la Ley Seca de Estados Unidos (1920-1933), el impulso que cobró la radio en la entidad durante la década de los cuarenta, cincuenta y sesenta, o la construcción del ferrocarril Sonora-Baja California (1948), dieron impulso a la vida cultural, no nada más en Mexicali si no en la incipiente ciudad de Tijuana. El teatro cabaret, vodevil, opereta o radio teatro, fueron expresiones que tuvieron auge durante estas décadas.

Posteriormente, gracias al programa de Teatro del Seguro Social (1958-1964) llevado a cabo en la administración del presidente Adolfo López Mateos se construyen los Teatros del IMSS de Tijuana y Mexicali. Este hecho sería de gran importancia para seguir fortaleciendo el teatro de la entidad debido a la oferta de obras provenientes del centro del país, así como a la activación de los primeros talleres.

Para la década de los setenta, con la aparición de las Casas de Cultura en los municipios de Baja California y de los primeros talleres de la Universidad Autónoma de Baja California a través de la Extensión Universitaria, se puede observar la germinación de una tradición teatral que se fortalecería en los ochenta. Además, es en este periodo que diversas ciudades a lo largo de toda la franja fronteriza, entre ellas Tijuana y Mexicali, comenzarían a tener un desarrollo importante

derivado del contexto binacional, en el que surgen dinámicas fronterizas atravesadas por hechos económicos, sociales, políticos y culturales.

Es en este contexto que el teatro de Baja California cobra una importancia sin precedentes. Sobre todo, como parte de un movimiento teatral a nivel regional entendido como Teatro del Norte/Fronterizo. La fortaleza de dicho movimiento fue tal que ha sido entendido como uno de los acontecimientos teatrales más importantes del país en el siglo XX.

A raíz de esto y de los esfuerzos de descentralización cultural que el gobierno federal comenzaba a emprender desde la administración del presidente José López Portillo (1976-1982) y que tendría continuidad con Miguel de la Madrid (1982-1988) y Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), se crean las condiciones para que en 1993 surja en Tijuana, Baja California, el Centro de Artes Escénicas del Noroeste (CAEN).

La existencia de este Centro tuvo un impacto importante debido a la actividad generada en aspectos como la formación, promoción, producción, divulgación y difusión teatral. Su relevancia puede ser vista como parte de un proceso de institucionalización del campo del teatro de Baja California en términos de la articulación de actividades, agentes e instituciones que posibilitó.

Es por ello por lo que el CAEN suele ser referido como un “parteaguas”, término que en este trabajo se interpreta como una transición; un cambio del estado del campo. A partir de esto se desprenden las siguientes preguntas: ¿realmente se puede pensar que hubo una transición del teatro en Baja California a partir de la creación del CAEN? Y, en dado caso, ¿en qué consiste dicha transición?

Derivado de estas incógnitas se plantean los siguientes objetivos:

1. Comprender el proceso de institucionalización del teatro en Tijuana, Baja California y cómo este proceso reconfigura el campo artístico de la entidad.
2. Analizar el CAEN como un espacio institucional y su interacción con la comunidad de creadores (como artistas y como sociedad).

3. Comprender qué rol jugó el CAEN como impulsor de un proceso de institucionalización, de modo que se pueda dimensionar en términos de historia y memoria la relevancia que tuvo para el teatro a nivel local y nacional.
4. Coadyuvar a la documentación y memoria de las instancias que participaron en el proceso de institucionalización del teatro local.

El presente trabajo se divide en cuatro capítulos. El primero plantea un contexto general de la vida cultural de Baja California a finales del siglo XX y comienzos del XXI. Para ello, se ponen sobre relieve aspectos como el papel que jugó México en el contexto político y económico a nivel nacional e internacional, el proceso de fronterización que atravesó la entidad, el regionalismo ante el centralismo cultural, el movimiento del teatro del norte fronterizo y las políticas culturales promovidas a nivel federal. En este apartado se puede observar la germinación de una tradición teatral en Baja California, que conforme avanza la década de los ochenta irá cobrando importancia a nivel regional.

El segundo capítulo es el marco teórico, donde se hace una introducción a la Teoría de las Prácticas Sociales de Bourdieu y se explica el concepto de Campo y Capital simbólico, así como su aplicación para lograr los objetivos planteados en la presente investigación. También se aborda una perspectiva de la corriente del Nuevo Institucionalismo en su vertiente sociológica, que será utilizada para hacer un desarrollo historiográfico del CAEN entendido como un proceso de institucionalización del campo teatral.

En el tercer capítulo se explica la configuración de dicho campo. Lo que se busca es analizar cómo, a partir de la práctica teatral que emanaba principalmente de los talleres culturales, universitarios y bachilleres, en conjunción con lo que sucede en el teatro a nivel regional, se logró articular el campo a nivel local. Este desarrollo es lo que permite la creación del CAEN, el primer espacio de formación teatral en la región.

En el último capítulo se hace una revisión historiográfica del CAEN. Se decide abordarlo conforme sucedieron las cuatro administraciones que lo encabezaron debido a que esto permite entender cómo, de manera gradual, se fueron institucionalizando diversos aspectos de la práctica

teatral y bajo qué dinámicas sociales se dio este proceso. Lo que se demuestra en este apartado es que a través del CAEN se construye una visión del teatro como práctica profesional, no sólo en términos de lo que un centro puede ofrecer institucionalmente, como un título, legitimidad o pertenencia a un gremio, sino de cómo se concibe la práctica en el día a día. Esta es una de las especificidades más importantes del CAEN como centro teatral y por lo que es percibido como un parteaguas, pues su impacto no es sólo de tipo formal, sino a nivel subjetivo.

Con esto se demuestra que la transición del teatro en Baja California tiene que ver con la consolidación de un campo recién articulado, pero que se formaliza hasta que pasa por un proceso de institucionalización, a través del cual, se establece la idea del teatro como una práctica profesional.

CAPITULO I. EL TEATRO DE BAJA CALIFORNIA A FINALES DEL SIGLO XX

1 Introducción

En el presente capítulo se realizará una revisión histórica y contextual del devenir cultural en Baja California durante la década de los ochenta y noventa. Se propone puntualizar sobre tres aspectos fundamentales que permitirán comprender cómo se ha ido constituyendo el panorama cultural. Pero también cómo se ha ido configurando un tipo (o unos tipos) de teatro representativo de la región que fungieron como un contrapeso al centralismo cultural del país heredado desde la época posrevolucionaria.

El primero de estos aspectos tiene que ver con el momento histórico que atravesaba México como parte de un proceso globalizador que abarca el mundo occidental. Dentro del cual, México ocupa un lugar complejo debido a su ubicación geográfica, teniendo como vecino del norte al país más poderoso del mundo en términos económicos y militares. Esto conllevaría repercusiones que se verán reflejadas sobre todo en los estados del norte fronterizo con el surgimiento de políticas comerciales, migratorias y económicas.

El segundo es lo que respecta a las políticas culturales. Dentro del cual encontramos hechos que definieron el rumbo cultural de ciudades como Tijuana. Uno de ellos fue el Programa Cultural de las Fronteras (1983-1989) que, como se verá más adelante, enriqueció la vida cultural en el norte del país debido a que de éste se desprenden actividades de promoción, producción y difusión, o la realización de eventos de gran calado como el Festival Internacional de la Raza, creado en 1984.

El tercero es propiamente la cuestión del quehacer teatral. Se busca resaltar los aspectos generales que den cuenta de su evolución conforme suceden estos procesos. No sólo en cuanto a las condiciones de su desarrollo, sino a sus estéticas y temáticas, que lo sitúan como parte de un movimiento dentro del panorama nacional en términos de su ubicación geográfica, sociopolítica y, en buena medida, de su condición fronteriza.

1.1 Fronterización

La década de los ochenta fue un periodo importante para la franja fronteriza norte de México. Ciudades como Tijuana, Ciudad Juárez, Matamoros o Reynosa, se vieron inmersas en nuevas dinámicas sociopolíticas y económicas derivadas de distintos acontecimientos nacionales e internacionales que repercutieron en la región. Principalmente debido al papel que jugó Estados Unidos en el contexto global implementando la doctrina Reagan, que deriva en la caída del muro de Berlín en 1989 y la desintegración de la URSS en 1991. Así, Estados Unidos alcanzaría un periodo de hegemonía en el contexto de un mundo unipolar, por lo que el proceso de globalización bajo el modelo neoliberal impulsado por este país conformaría una característica importante de fines del siglo XX.

México, por su parte, en una primera instancia trató de orientar el rumbo hacia una apertura al mercado mundial, pero esto termina por convertirse en una considerable dependencia con los Estados Unidos debido a las crisis económicas que provocaron el endeudamiento con el Fondo Monetario Internacional (FMI). Estos hechos acentuaron los procesos de fronterización. Es decir, los procesos a través de los cuales se construye la frontera.

Arriaga (2014) distingue dos posturas epistemológicas desde la geografía humana para entender la frontera. La primera, que abarca de mediados del siglo XIX hasta la década de los sesenta, más propia de disciplinas como la geografía política y la geografía histórica, entiende la frontera “...como un fragmento del espacio absoluto, un escenario en donde ocurren procesos sociales y que a pesar de la acción humana es inmutable, pues se rige por sus propias leyes” (Arriaga, 2014, p. 74). Se enfoca en el espacio físico, natural, categorizado con conceptos como el de territorio, zona o región. Esto permite delimitar el espacio concreto que abarca la frontera y la enmarca en aspectos que tienen que ver con la cuestión jurídica, legal, demográfica, política o cartográfica, de modo que la frontera puede ser descrita por lo que sucede en ella y por sus características físicas. Un espacio que independientemente de la actividad humana se puede entender como un espacio fronterizo.

La segunda postura entiende la frontera como producto del sistema social. Se trata de "...un espacio histórico, producido socialmente por el conjunto de relaciones sociales, económicas, políticas y culturales, entre los individuos, grupos e instituciones" (Arriaga, 2014). En este enfoque la frontera no sólo es un espacio absoluto que contiene al ser humano y su actividad. Si no también una frontera virtual: la actividad misma y el espacio geográfico donde se reproduce, dado que el espacio mismo también produce la frontera. Esta postura incluye la representación de la actividad humana y la dinámica viva de expansión, transformación o delimitación que conforma a la frontera. Es decir, la frontera puede entenderse no sólo como la zona liminal de un espacio, sino de una cultura, una estética, una experiencia, una ideología, una performatividad, etc.

Sin embargo, autores como Félix hacen hincapié en la distinción entre frontera y fronterización. Para él, que se apoya en la idea de las comunidades imaginadas de Anderson para entender la frontera como "...realidades provisionales y contingentes porque se encuentran sujetas a distintos cambios sociales, incluso a la misma posibilidad de ser borradas de los mapas establecidos" (Félix, 2017, p.19), el proceso de fronterización de México comienza en 1846-1848, con el tratado de Guadalupe Hidalgo, cuando de manera tajante se fija una línea divisora entre ambos países. Es en ese momento que comienza la "...configuración imaginaria del territorio nacional..." (Félix, 2017, p.22). Sin embargo, este acto no fue más que un primer momento que designa el territorio donde estaría ubicada la frontera. La verdadera fronterización llegó después -de manera paulatina- con la actividad social, política, económica y cultural que se ha dado en ese territorio. (Félix, 2017).

Es este proceso el que se entiende como fronterización. La constitución de ese espacio, que, a pesar de ser asignado desde una perspectiva del espacio absoluto como frontera, no se fronteriza sino a través del sistema social, político, económico y cultural que se da allí y que, desde luego, implica la interacción con el espacio mismo. La fronterización tiene que ver también con eso que Kearney explica en su texto *La doble misión de las fronteras como clasificadoras y como filtros de valor*. Es decir, "...el inmenso aparato burocrático, legal, político y sociocultural que la define formal e informalmente y que divide a las poblaciones" (Kearney, 2008, p.80). Y que en fronteras como la de México-Estados Unidos, la clasificación a través de la frontera y de las dinámicas fronterizas juega un papel fundamental. Pues sin esto no se podría entender (ni reivindicar) las

diversas connotaciones e implicaciones prácticas que adquieren palabras como: “migrante”, “mexicano”, “chicano”, “legal”, “indocumentado”, “mojado”, etc. Clasificaciones que no sólo tienen que ver con lo nominal, sino con un sentido de clase social (Kearney, 2008).

La fronterización de la franja fronteriza del norte de México (y del sur de Estados Unidos) es, pues, un proceso de construcción política, social y económica del espacio fronterizo, absoluto o virtual. Dicho proceso implica la articulación de una compleja relación binacional que incluye políticas de control migratorio y acuerdos comerciales, pero también dinámicas de sinergia cultural y de cruce entre la población de ambos países. Es, además, producto de un devenir histórico y materializado.

Algunas iniciativas importantes en este proceso fueron el Programa Nacional Fronterizo y el Programa de Industrialización Fronteriza, o la implementación del Programa Nacional de Desarrollo de las Franjas Fronterizas y Zonas Libres 1977 (PRONADEF). Porque impulsaron la industria maquiladora, automotriz y de telecomunicaciones, atrayendo la mano de obra de diferentes estados, dolarizando la economía y promoviendo el turismo.¹ De manera que el desarrollo económico de la frontera norte se inscribe en un marco con características propias en contraste con el resto de México, y que conlleva sus propias dinámicas sociales atravesadas por procesos de migración, desarrollo y urbanización.

Los procesos económicos que experimenta la región fronteriza han sido detonadores de cambios culturales. Nuevos esquemas de trabajo, la composición y cantidad de la migración, la feminización del trabajo, la experiencia binacional y la influencia de la maquiladora en la vida diaria de un segmento social fronterizo. (Saravia, 1993)

En dicha cita se puede recoger la experiencia de estos cambios. Si bien, fueron ampliamente empujados desde el sector económico, tuvieron impacto en muchos ámbitos de la vida cotidiana.

1 Algunos textos que pueden brindar información sobre el desarrollo en el Norte son: M. Fuentes, C. y Fuentes, N. (2004). *Desarrollo económico en la frontera norte de México: De las políticas nacionales de fomento económico a las estrategias de desarrollo económico local*, en Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, Vol. 5. Núm. 11. 2004. Y, Tovar, L. (2016). *30 años de apertura comercial en México: del GATT al acuerdo comercial transpacífico*. El Cotidiano, núm. 200, 2016, pp. 76-88.

1.2 Descentralización y regionalización

Los procesos de descentralización cultural son otra parte sustancial de México a fin del siglo XX. La fronterización y la descentralización son una coyuntura que atravesará al campo del teatro en Baja California (y en toda la franja fronteriza).

Se puede entender la descentralización como un proceso sociopolítico, cultural y económico que busca distribuir facultades políticas, jurídicas y administrativas a los estados y municipios. Bajo un modelo federalista, como es el caso mexicano, la descentralización busca fortalecer la autonomía de las entidades federativas confiriéndoles poder político y administrativo en los distintos órdenes de gobierno. Esto tiene que ver con la cuestión de atender las necesidades, problemáticas o retos que plantea cada región desde sus propios modelos y con la participación directa de sus ciudadanos. La descentralización además busca vincular a la sociedad con las instituciones y los organismos públicos de sus localidades. Para Mena la descentralización implica:

un proceso encaminado a trasladar la toma de decisiones públicas de los órganos nacionales asentados en la capital del país hacia órganos que se hallan en el interior de éste, sean o no constitutivos de esos órganos nacionales. La descentralización está vinculada al concepto de región. Los regionalismos pueden conducir a la formación de esquemas federales o simplemente a esquemas descentralizados con o sin colectividades territoriales. (Mena, 1998, p.45-46)

Sin embargo, distingue la región de la regionalización. La primera vinculada a una “...entidad social integrada históricamente” y la segunda como “convenciones técnicas que responden a fines de eficiencia” (Ruiz, 1986, como se cita en Mena, 1998). De manera que se tiene, por un lado, la región que se refiere al territorio y la conformación social que lo integra y lo ha integrado, que además vincula dinámicas identitarias que pueden entenderse como parte de los propios procesos de territorialización. Y, por el otro lado, la delimitación regional que permite esquematizar las delegaciones o jurisdicciones de los poderes transmitidos a esas regiones, y que toman en cuenta sus características.

Paasi (1985) concibe las regiones como productos derivados del desarrollo social, para él las regiones emergen y desaparecen; y las divisiones regionales de una sociedad se transforman

gradualmente, pues son manifestaciones espaciales de los procesos sociales. Él plantea cuatro fases para el proceso de institucionalización de una región que se pueden suceder en cada región en orden distinto y bajo procesos diversos.

La primera es la asunción de la conciencia territorial. Esto se da a través de las prácticas y la forma como quienes la habitan se asumen en ella. Así se trazan las fronteras -no necesariamente físicas- de la región. Entendiendo que, además, las fronteras pueden ser abiertas, dinámicas y simbólicas.

El teatro del norte/fronterizo, a través de sus temáticas, da una clara muestra de los terrenos que abarca la región fronteriza. Desde la tragedia ocurrida a 18 mexicanos que intentaban cruzar a Estados Unidos en un tren herméticamente cerrado, como se puede ver en la obra *El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo, donde enfáticamente se trata la crisis humanitaria implicada en el tema de la migración y el cruce ilegal fronterizo. O, temáticas como la crisis de la belleza femenina ante la aplastante cultura posmoderna en obras como *Sanborns Light*, de Virginia Hernández, en donde se plasma una visión crítica de la vida cotidiana consumida por la propaganda y la vida acelerada. Es decir, vivir o abordar la frontera no se trata solamente de lo que gira en torno al cruce fronterizo, sino también de la vida diaria de quienes están asentados en estas ciudades.

La segunda fase es el desarrollo de la forma (simbólica) conceptual. Desde el nombre de la región hasta la forma en que interactúan sus instituciones y sus individuos. También la conformación de valores y tradiciones, cánones y estructuras que la distinguen (Paasi, 1986). Un ejemplo desde el campo teatral puede ser el abordaje de pasajes y personajes históricos, la representación de íconos y paisajes, así como la construcción simbólica de referentes contextuales. La compañía Mexicali a Secas, por ejemplo, desde su mismo nombre busca representar a través de su trabajo la identidad cachanilla.

Como hemos visto, los dramaturgos han tomado como materia prima los asuntos que atañen a sus comunidades [...] tal sería el caso de Ángel Norzagaray y su “estética del desierto”. Definida por el propio dramaturgo y director como una forma de trabajo que privilegia la máxima expresividad del actor con el mínimo movimiento, pues la intensa actividad en un lugar como Mexicali, podría ser causa de deshidratación y muerte. (Galicia, 2012, p.21)

La tercera fase es el desarrollo de instituciones. Para Paasi, esta fase es simultanea con la anterior y se da a través de la “fundación económica-funcional en donde la organización simbólica e ideológica del espacio surge como una consecuencia de la práctica institucional e individual” (1986). Más adelante veremos cómo programas, instituciones y creadores articulan ese espacio “económico-funcional” a través de la formación, la producción artística y la realización de eventos culturales. Lo cual permita la institucionalización de su actividad, es decir, la legitimación del grupo social y de sus prácticas.

Por último, tenemos la fase de la región establecida como parte de un sistema y una conciencia regionales. En palabras de Paasi, se refiere a “cualquier continuación del proceso de regionalización luego de que la región ha logrado establecer, aunque no necesariamente en lo administrativo, un estatus en la estructura espacial de la sociedad y en la consciencia social” (1986).

Esto lo podemos observar en la expresión y estudio de todo un movimiento que podemos entender como un Movimiento del teatro del Norte/Fronterizo. Y se observa claramente tanto en congresos que han abordado el tema como en diferentes proyectos editoriales, por mencionar algunos: la colección de Teatro Fronterizo surgida en 1996 bajo la coordinación de Enrique Mijares o la Antología Teatro del Norte surgida en 1998 encabezada por Hugo Salcedo.

Para los esfuerzos de descentralización en México la esquematización del país por regiones ha sido un factor importante. A su vez, los procesos de regionalización han derivado de estos esfuerzos. No obstante, hay una conciencia crítica de la connotación de lo regional. Pues se entiende que se trata de una tensión dialéctica entre la manera en que se percibe cualquier parte del país en contraste con la capital. Sobre todo, pensando que desde el centro se percibe al resto del país como algo que complementa y no como algo sustancial. Algunos ejemplos de estas manifestaciones críticas son:

Regional, presupone un límite geográfico más pequeño que el área total de interés. Así pues, se ha venido hablando de un teatro regional de Mérida, del Noroeste o del Norte. A nadie se le ha ocurrido, siguiendo la lógica, que pueda existir también un teatro regional del Centro. Según los criterios que pretenden dar sustento a la clasificación, lo hay, de hecho. Solo que la idea que se tiene del Centro, es totalizadora. En el Centro está el ombligo. Del Centro nace lo demás. Y lo demás depende, en gran medida, del Centro. (Galindo, 2024)

O, estas décimas escritas por el director de la compañía Mexicali a Secas leídas en la XXIV Muestra Nacional de Teatro (2003), en Morelia, Michoacán:

En mi compañía estamos/ Empeñados nada más/ Con ese afán contumaz/ De hacer un teatro que damos/ A la raza y demandamos/ Un poquito de equidad/ Porque la neta en verdad/ Todo se lo chinga el centro/ Y a la provincia pa'dentro/ La riata al son de ¡pujad! (Norzagaray, 2004)

En el marco, pues, de este complejo proceso coyuntural de acelerada fronterización y de esfuerzos de descentralización cultural en el país, las artes jugaron un papel importante. Muchas veces vistas como un bastión de defensa de la soberanía nacional ante la penetración cultural del vecino del norte.

Bajo ese entendido, algunas disciplinas como en Baja California lo fue el teatro, la música o las artes plásticas, fueron incentivadas durante las dos últimas décadas del siglo pasado. Así, convergen una suerte de voluntades, acciones políticas e institucionales con una actividad artística efervescente.

1.3 Teatro del Norte/Fronterizo

El teatro del Norte o el teatro de Frontera se puede describir como un movimiento escénico y dramaturgico que surgió durante la década de los ochenta y noventa en los estados del norte fronterizo del país, incluyendo a Durango y Sinaloa. Enrique Mijares, uno de sus representantes,² lo sintetiza de la siguiente manera:

La dramaturgia del norte no es un movimiento estructurado y sistemático, tampoco el resultado de un decreto ni el reflejo de una voluntad omnimoda, sino que se ha venido conformando poco a poco, de manera fragmentaria y discontinua, como un fenómeno cultural generado por necesidades locales diversas que han sido atendidas de diferentes maneras a iniciativa de los propios hacedores comarcanos. (Mijares, 2003)

Por su parte, Rocío Galicia, señala que: “Los autores norteros que asumen un diálogo crítico con su territorialidad, problemática, idiosincrasia, postura y preocupación social, constituyen esta dramaturgia nortera...” (Galicia, 2012).

Estas definiciones explican la aparición simultánea de creadores escénicos en los estados del norte del país, que fungían como directores-dramaturgos, y docentes de los talleres en los que conformaron sus grupos. Pero no era sólo eso lo que los caracterizaba, sino el profundo vínculo de sus trabajos y sus trayectorias con el acontecer de sus contextos específicos; y que implicaba un fuerte compromiso a nivel estético, temático y labores de gestión cultural.

Oscar Liera (1946-1990) es una figura indispensable de este movimiento, para muchos creadores escénicos señalado como el precursor. Él representa en carne propia el esfuerzo de quien, contra todo pronóstico, regresa a su terruño para levantar allí, y a partir de lo que allí sucede, un teatro que trascendería su localidad y su tiempo. Sus obras, ampliamente reconocidas, abarcan una gama de estilos y temáticas que dejan testimonio de la vena poética, dramática y crítica de la región.

Además de Oscar Liera, se puede encontrar una robusta línea de creadores que forman parte de la etapa de surgimiento de este movimiento y que en los primeros años no necesariamente se conocían entre ellos, por mencionar algunos: Pilo Galindo con el Taller de teatro 1939, en Ciudad Juárez; Medardo Treviño con el grupo Tequio, en Monterrey; Hugo Salcedo, proveniente de Jalisco, donde dirigía el grupo El Globo y asentado en Tijuana desde 1989;³ Ángel Norzagaray con el grupo Mexicali a Secas, en Mexicali; Virginia Hernández y Fernando Rodríguez Rojero con la Compañía de Teatro de Ensenada, en Ensenada; Manuel Talavera con el grupo Ciudad Delicias, en Chihuahua; Enrique Mijares con el grupo Espacio Vacío, en Durango; Sergio Galindo con la Compañía de Teatro del Norte A.C., en Hermosillo; y Joel López Arriaga con el Proyecto Cultural Baman A.C, en Saltillo. (Galicía, 2012)

Para Armando Partida Tayzán, uno de los antecedentes decisivos del movimiento es la organización de la Primera Muestra Regional de Teatro del Noroeste, que se llevó a cabo en Culiacán, Sinaloa, en 1984, organizada por el Taller de Teatro de la Universidad de Sinaloa (TATUAS), dirigido por Oscar Liera (Partida, 2021). Durante las muestras regionales, que se celebrarían hasta 1996 “los creadores norteros [...] comenzaron a percatarse de las coincidencias que tenían a nivel de tema y teatralidad” (Galicía, 2012).

2 Ganador del premio Tirso de Molina en 1997 con la obra *Enfermos de Esperanza*.

3 Año en que recibe el premio Tirso de Molina por su obra *El viaje de los cantores*.

Por su parte, Enrique Mijares ve una toma de conciencia de este movimiento a partir de la realización del Coloquio Literatura Dramática y Teatro, Frontera Norte/South Border, convocado por Teatro del Norte A.C.⁴ (Mijares, 2003).

Lo que queda claro es que, tanto los encuentros a través de las Muestras Regionales del Noroeste, así como los congresos y simposios organizados por motivo del teatro del norte y frontera, fueron dejando constancia de la relevancia de estas teatralidades en la región del norte. Tanto en el ámbito artístico y teatral, como en el académico.

El teatro del norte/fronterizo, entre otras cosas se caracteriza por su riqueza en recursos narrativos: con anécdotas, fábulas, cuentos, canciones, y la presencia de personajes rurales, cotidianos, históricos de la región o, a veces, oníricos. Sus montajes suelen proponer espacios abiertos y dinámicos, dejando ver la geografía de la región (mares, montañas, desierto). Suelen contener un lenguaje con gran sentido poético, pero también con el sentido dicharachero del día a día, enriquecido con figuras retóricas, juegos de ritmo, musicalidad, etc. Esta dramaturgia, muchas veces nacida desde el trabajo escénico, a través de sus propuestas y exploraciones renueva las convenciones estructurales de la dramaturgia y la dirección escénica.

De acuerdo con Galicia (2012), son tres ejes que podrían aproximarse a los temas y estéticas de este movimiento:

- a) Frontera: conceptos asociados al de maquila, identidad, indocumentados, enfrentamiento cultural, antros, contraste económico, migración, contrabando, narcotráfico, prostitución.
- b) Denuncia de lo que acontece en el entorno: casos de injusticia, corrupción, atropellos, disputas, devastación del medio ambiente, homicidios, etc.
- c) Memorias incómodas: actores de la revolución mexicana, santones, personajes destacados de la vida cultural y figuras emblemáticas de la construcción de los estados. (2012)

En *La realidad virtual del teatro mexicano*, Mijares propone el término de *realismo virtual* para explicar el rumbo que toma la dramaturgia mexicana al iniciar el nuevo milenio, y que responde al reto de construir una escena acorde con la actualidad posmoderna. Esto implica tener consciente

4 Proyecto encabezado por Hugo Salcedo, en Baja California.

que el espectador de hoy es un espectador condicionado por los medios de comunicación masiva y que el teatro, como arte vivo, sólo puede competir con la televisión, el internet, la fotografía o el celular reinventando su lenguaje considerando esta cuestión. Mijares considera que hay dos aspectos fundamentales de esta dramaturgia que permiten llevar la escena al plano del realismo virtual.

La primera es la perspectiva del espectador posmoderno como un hacedor de teatro, toda vez que participa en la construcción del hecho escénico y que, desde luego, se adscribe al paradigma de su época; es insoslayable que a partir de esta premisa asiste al teatro. La segunda es la facultad de comprensión tanto del contexto histórico y el ámbito social donde se desarrolla, como la tensión existente entre las instituciones o las fuerzas que disputan el poder. (Mijares, 1999)

En términos prácticos esto se traduce en “...el empleo de las estructuras fractales abiertas a innúmeros desenlaces, a la multiplicidad e intercambiabilidad de los personajes, a la interactividad irrestricta entre hacedores y espectadores” (Mijares, 1999). Todos estos recursos son ampliamente utilizados en el teatro del norte y fronterizo.⁵ Lo cual, deja ver la relevancia como un teatro vanguardista en el panorama del teatro mexicano a fin del siglo XX. Uno de los aspectos importantes en este sentido es el lugar que ocupa el teatro del norte como contraparte al centralismo cultural. Fueron recurrentes los señalamientos hacía la capital del país que se negaba a reconocer que la región del norte se había convertido en la punta de lanza del quehacer teatral a fin de siglo. Esto se reflejaba en la poca atención a la investigación de este movimiento o la falta de apoyos institucionales.

Mijares en el capítulo *Del centralismo ensimismado al realismo virtual fronterizo*, del libro *La realidad virtual del teatro mexicano*, señala: “...los hacedores de teatro de la capital mexicana han enfocado sus denuestos en contra de quienes, teatreros del interior de la república, osan subvertir los reglamentos no escritos que arbitran la moda en la dramaturgia y los escenarios defechos” (1999).

⁵ Baste con mencionar la propuesta de montaje en *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo, que permite decidir el orden de las escenas al público; o el manejo de tiempos simultáneos en obras como *Cartas al pie de un árbol* de Ángel Norzagaray; o el manejo de un tiempo mágico real en obras como *El camino rojo a Sabaiba*, de Oscar Liera.

Por otro lado, en la antología de ensayos y ponencias publicadas bajo el nombre Teatro del Norte/Teatro de Frontera, coordinado por Rosa María Saenz Fierro, declara en la introducción:

El proyecto se generó a partir del problema que presenta el hecho de que la historia de la dramaturgia mexicana da cuenta de sus manifestaciones teatrales ocurridas en la capital de la República, sin considerar significativamente otras regiones, pese a la relevancia que ha tenido el hecho teatral en el norte del país, y fuera de éste, particularmente en los Estados Unidos. (Sáenz, 2012)

Ya existían esfuerzos en este sentido. Como principales referentes tenemos las ya mencionadas *Antología Teatro del Norte y Teatro de Frontera*, o las publicaciones de la editorial Centro de Artes Escénicas del Noroeste (CAEN), que comprendían la colección de teatro *Los Inéditos*.

También, en *El teatro para niños en México*, Hugo Salcedo refiere que: "...la más reciente o nueva dramaturgia que se escribe al final de la centuria ha roto en definitiva el esquema del ejercicio teatral ubicado de forma exclusiva en la gran metrópoli" (Salcedo, 2002). Para luego señalar Monterrey, Hermosillo, Ciudad Victoria, Guadalajara o Tijuana, como ciudades importantes en el panorama teatral del país. Basten estos ejemplos para enfatizar cómo los creadores del movimiento del teatro del norte se han contrapuesto y han señalado de manera recurrente la problemática del centralismo cultural en el país.

Para concluir, cabe mencionar que, aunque el teatro del norte y teatro de frontera se comprende como un movimiento de la década de los ochenta y noventa, su influencia y desarrollo persiste en la actualidad. Pues lejos de aparecer como un brote esporádico, no ha sido sino la simiente de una cultura del teatro en esta región del país. Una cultura que afortunadamente no promueve un modelo único, si acaso el de mantener una mirada crítica y una constante renovación de la escena.

1.4 El teatro de Baja California en la década de los ochenta y noventa.

1.4.1 Saldo de los setenta: la Dirección de Asuntos Culturales y el Fondo Nacional para Actividades Sociales.

La administración de Milton Castellanos (1971-1977) se caracterizó por el desarrollo urbano. Entre las obras públicas más destacadas se encuentra la canalización del río Tijuana y la construcción del bulevar Insurgentes en esta misma ciudad. Así como el bulevar Lázaro Cárdenas y el bulevar López Mateos en Mexicali, o el bulevar costero en Ensenada. De estos años data también la construcción del acueducto Río-Colorado Tijuana, que comienza a construirse en 1975 e inicia operaciones en 1982 (Carlos Félix, 2012, 7m06s).

Todos estos proyectos infraestructurales impulsaron el desarrollo de estas ciudades, pero las actividades sociales y culturales también requerían fomento desde los distintos órdenes de gobierno. Es por lo que, ante la necesidad de impulsar el sector artístico y cultural, en 1975 se crea la Dirección de Difusión Cultural (DDC). La DDC estuvo a cargo de apoyar las actividades culturales, y entre las actividades que realizó se encuentra la construcción del Teatro del Estado en Mexicali y la creación de las Casas de la Cultura en Tijuana y Mexicali. Los diversos talleres que estas ofertan desde entonces constituyen uno de los esfuerzos más importantes de formación artística,⁶ además de los cursos que ya ofertaba la Universidad Autónoma de Baja California (UABC) a través de su Departamento de Extensión Universitaria.

En 1977 la DDC se convierte en la Dirección de Asuntos Culturales (DAC) bajo la dirección de Jorge Esma,⁷ quedando a cargo de la Secretaría de Educación y Bienestar Social. Es descrita como una instancia que logra que “...se recibieran recursos económicos de la Federación a través del Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS)” (Secretaría de Cultura [bajacalifornia] s.f).

6 Ignacio Flores De La Lama, segundo director del CAEN perteneció a la primera generación de estudiantes de teatro en la Casa de la Cultura Altamira, Tijuana.

7 Nacido en Mérida Yucatán en 1940, se traslada a Mexicali, Baja California en 1967. Su dirección de la obra *El Tuerto es Rey*, de Carlos Fuentes, obtuvo una resonancia importante a nivel nacional, tanto para su autor como para el estado de Baja California.

Por su parte, el FONAPAS creado en 1977 con el objeto de “...realizar o participar en actividades productivas y redituables...” así como “...promover y en su caso financiar o sostener otras actividades tendientes a fomentar el bienestar social y cultural del mexicano” (DOF, 1981) sería la instancia más reconocida para el desarrollo de actividades culturales en Baja California, como lo muestran el siguiente texto a propósito de la inauguración del Centro Cultural Tijuana:

El 20 de octubre de 1982, los tijuanenses vimos, no sin sorpresa, cómo quedaba finalmente inaugurado, después de casi tres años de obra, un espléndido conjunto arquitectónico, del que poco se sabía y mucho se hablaba. Conocido originalmente como Fonapás, popular e inmediatamente después como La Bola, el Centro Cultural Tijuana no tardó en incorporarse al paisaje urbano. (Ochoa, 1993)

Para la década de los setenta Félix Berumen (1985) hace un conteo de por lo menos 15 agrupaciones, además de referir otros eventos como el Segundo Concurso Estatal de Teatro del Seguro Social y el Festival de Teatro organizado por el grupo Los Desarraigados a partir de 1979. Por su parte, Trujillo (2006) enlista tres recintos teatrales en Ensenada, tres en Mexicali y seis en Tijuana durante esa década (pp.156-157).

Tanto Félix (1985), como Trujillo (2006) y Rodríguez (1992) dejan observar la importancia de personalidades en el estado que contaban con formación en artes dramáticas (como Jorge Andrés Fernández, Jorge Esma Bazán, Emeterio Méndez o Julio Rodríguez Barajas), y que fueron indispensables impulsores de la actividad teatral. Lo que se traduciría más adelante en que cada vez más los jóvenes, alumnos de estos y otros creadores, tengan la necesidad de salir del estado en busca de formación.

Entre ellos se pueden mencionar creadores como Paul Paredes, Ignacio Flores de la Lama, Ángel Norzagaray o Dora Arreola. Entonces, para los setenta las condiciones se van fortaleciendo debido a la creciente infraestructura, organismos para las artes como la DAC, la proliferación de grupos y la presencia de creadores con formación profesional. Sin embargo, cabe resaltar que los grupos se desarrollaban como parte de los talleres en que surgieron, lo cual complicaba su permanencia estable o una formación sólida para los integrantes.

La siguiente cita es una crítica sobre la participación del grupo Los Desarraigados en la Primera Muestra Regional de Teatro del Noroeste, en Culiacán, 1984, donde se deja ver este diagnóstico respecto a la formación de las compañías en Baja California a inicios de los ochenta:

En general, a falta de un dramaturgo local recurren al proceso de creación colectiva y en el espectáculo de ¡Viva México!... se pudieron notar problemas de dramaturgia, tanto en la estructura dramática, como en la exposición del contenido y en el ritmo del desarrollo del espectáculo. Debido al gran interés puesto sobre el contenido y el mensaje, el movimiento escénico se pierde de vista; muchas veces es inexistente o esquemático; en cambio la actuación llega al virtuosismo, por la gran presencia escénica, el ángel y el manejo del tiempo y del ritmo de los actores principales. (Partida, 1995)

Lo que es innegable es que Baja California ya contaba con una actividad teatral importante. Incluso, compañías como Los Desarraigados ya comenzaban a escribir sus propios textos poniendo sobre relieve las temáticas fronterizas, Señal de que comienza a cobrar protagonismo una conciencia identitaria, que implica el abordaje de los temas y de las problemáticas particulares de la región.⁸

1.4.2 En el marco del Programa Cultural de las Fronteras y los grupos representativos del Teatro del Norte/Fronterizo

En el ámbito político a nivel nacional el gobierno de López Portillo (1976-1982) se ve beneficiado por el descubrimiento de yacimientos de petróleo en los estados de Chiapas, Tabasco y Campeche, entre 1979 y 1982. Gracias a lo cual puede centrar su gobierno en la reactivación económica basada en la comercialización del petróleo. Además, como parte de dicha activación buscaba “fortalecer el federalismo a través de una mayor participación de las entidades federativas en la promoción del desarrollo.” (DOF, 1980)

Y aunque este fortalecimiento hace referencia sobre todo al rubro económico, termina siendo la antesala para llevar a cabo estrategias de descentralización cultural que cobran fuerza en el gobierno de Miguel de la Madrid. Pues para López Portillo la descentralización tenía que ver con una redistribución administrativa involucrando a las entidades federativas para que estas trabajen

8 Ejemplo de ello es el montaje *La línea... pues'n* (1979)

los planes de gobierno de la mano de la sociedad. La estrategia, como se enuncia en su propuesta de gobierno, fue “desconcentrar la actividad económica y los asentamientos humanos concentrándolos en un nuevo esquema regional con énfasis en costas y fronteras” (DOF, 1980). Debido a esto, al menos los estados del norte de la república comenzarán a gozar de cierta autonomía e incentivos en rubros como el de la Cultura.

No obstante, para entender la contradicción del gobierno de López Portillo hacia la cultura (y específicamente en el norte), cabe mencionar que dentro del Plan Global de Desarrollo Social (1980-1982), en la 14ta estrategia destinada a la Política Social, apenas se menciona de pasada la frase “mejorar el nivel cultural del país” (DOF, 1980). Y esto, en un sentido vinculado estrechamente al sector educativo, puesto que para entonces era la Subsecretaría de Cultura como parte de la Secretaría de Educación Pública la instancia encargada de las acciones destinadas a la cultura.

Pese a esta falta de preponderancia del ámbito cultural, fue en este sexenio que se puso en marcha el Programa Nacional de Desarrollo de las Franjas Fronterizas y Zonas Libres 1977 (PRONADEF), donde se diagnosticaba a Baja California como: “f) Es una región con insuficientes salas de cultura y recreación que promuevan mejores niveles de vida y retengan mayor tiempo al turista.” (DOF, 1981)

También es en este sexenio donde cobra fuerza el argumento de la defensa de la soberanía nacional ante la aculturación de Estados Unidos en las ciudades de la frontera. En este sentido las artes y la cultura jugarán un papel protagónico, pues eran vistas desde el centro como el primer bastión de defensa.

Entre tanto, en el marco de la V Muestra Nacional de Teatro en 1982, se diagnosticaba la influencia del teatro del centro en el resto de los estados, pero con el matiz del surgimiento de lo que Ramiro Osorio describía como el “teatro de grupo” en algunos estados: “Entendido como el marco de un esfuerzo de producción, formación y evolución constante.” (Osorio, citado en Trujillo, 2006). Resaltaba la importancia de que este teatro lograra permanecer e influir en la escena nacional bajo la constancia y la lucha de sus hacedores.

Además, señalaba que:

En la medida en que los diversos estados cuenten con espacios, bibliotecas especializadas, centros de formación, información adecuada, posibilidades de difusión y permanencia de los trabajos teatrales, etcétera, la labor de los grupos, de los autores, de los técnicos, tendrá posibilidad de superarse, de proponerse tareas de mayor complejidad, y de integrarse decisivamente a la vida de la comunidad y a las exigencias de renovación del teatro nacional. (Osorio, citado en Trujillo, 2006)

Con estos dos diagnósticos, uno desde la federación y otro desde el sector teatral, quedaba claro que, aún con los avances logrados durante la década pasada, las necesidades más apremiantes era el apoyo institucional y la infraestructura.

A partir de la PRONADEF surgiría en 1981 el Programa Sociocultural del Programa Nacional de las Franjas Fronterizas y Zonas libres (PSCPRONADEF). Los esfuerzos realizados, ya en la etapa final del sexenio de Portillo, se caracterizaron por una inversión importante tanto para la construcción de infraestructura como para la creación de programas y estrategias de desarrollo social.

Estos programas abren otro capítulo para la cultura de Baja California, puesto que derivan dos hechos importantes sin los cuales sería imposible comprender la evolución del panorama cultural y artístico de la región: la creación del Centro Cultural Tijuana en 1982 que estuvo a cargo del FONAPAS y el Programa Cultural de las Fronteras (PCF) que tenía como propósito la descentralización y el fortalecimiento cultural en las franjas fronterizas norte y sur.

De este programa cabe retomar la siguiente interpretación de Adriana García: "...para el caso particular del PCF una de las reuniones más importantes fue la "IV Reunión Popular para la Planeación: Cultura Nacional", dicho evento se llevó a cabo en la ciudad de Tijuana el 13 de noviembre de 1981" (2016, p. 103). Más adelante, el FONAPAS es reasignado a otras actividades diversas del sector público, provocando una reacción de la comunidad cultural de Tijuana debido a la posible asignación del CECUT a la Secretaría de Turismo. En ese proceso, la coordinación del PCF sería asignada al CECUT, convirtiéndose en un momento clave para que éste quedara en el rubro cultural

Y entonces, hacen una pinza Rubén Vizcaíno y Jorge Bustamante. Jorge con sus artículos en Excélsior y Vizcaíno moviendo a la comunidad de aquí para que el CECUT se quede en el área cultural. Entonces viene el secretario de educación, Jesús Reyes-Heroles, y el subsecretario Juan José Bremmer, para hacer el anuncio de que el CECUT queda en el área cultural del gobierno federal, que en ese momento era la Subsecretaría de cultura de la SEP. Y para anunciar la creación del Programa Cultural de las Fronteras. Es muy importante esa visita de Reyes-Heroles con Bremer. (P. Ochoa, comunicación personal, 16 de enero del 2024)

Ya en el gobierno de Miguel de la Madrid (1982-1988) se apuesta por un enfoque de descentralización. Según lo declarado en su Plan Nacional de Desarrollo el gobierno federal debía brindar apoyo a las distintas regiones, estados y municipios, así como procurar el aprovechamiento de los medios de difusión cultural.

El tema de la cultura es referido como parte de las estrategias para el desarrollo Económico y Social, dentro del cual, para Fortalecer la Cultura Nacional se propuso: “...una mayor participación de la sociedad en el conocimiento, creación y disfrute cultural...”; y se declara que:

el Estado no puede ni debe constituirse en un monopolio que determine el contenido de la creación artística o cultural, [...] pero no por ello ha de renunciar a sus actividades de fomento, preservación y rescate del patrimonio cultural, y a su función en la distribución de los frutos y de las oportunidades de la cultura. (DOF, 1983)

En lo que refiere a las regiones fronterizas, estas propuestas se cristalizan con el ya mencionado PCF que abarcaba los siguientes estados del norte: Baja California, Baja California Sur, Chihuahua, Sonora, Coahuila, Nuevo León, Tamaulipas, además de otros cinco estados del sur. Coordinado desde el Centro Cultural Tijuana en sus primeros años, su desarrollo constituyó uno de los mayores esfuerzos culturales en Baja California (y en toda la franja fronteriza norte).

Las actividades que realizó el programa van desde proyectos editoriales como la Revista Cultura Norte; festivales de relevancia internacional como el Festival Internacional de la Raza; concursos como el Primer Concurso de Obras de Teatro de la Frontera Norte (que implicó la publicación de las obras presentadas), conciertos, foros, exposiciones plásticas, cursos, talleres, programas de radio y televisión, entre otros. Para dimensionar su alcance, valga mencionar que entre el año 1983 y 1987, el programa sumaba un total de 5, 294 acciones destinadas a la cultura sólo en los estados del norte que abarcaba. (García, 2016).

No solo el Centro Cultural Tijuana (CECUT), las Casas de la Cultura Municipales o la Extensión Universitaria de la UABC concentraban la actividad artística. Existieron espacios independientes como el emblemático Río Rita fundado en 1980. Este espacio:

si bien no se dedicaba de lleno a las exhibiciones de arte, las promovía y sí presentó exposiciones de arte, obras de teatro, conciertos de música, funciones de danza y lecturas de poesía [...] Este mismo espacio también producía la revista Esquina Baja. (Brijandez, 2015, p.32)

La relevancia de este espacio es referida por personalidades como Pedro Ochoa Palacio, director del CECUT en 1989-1994 y 2013-2018:

Habían empezado a surgir espacios independientes, por ejemplo, el Río Rita, que manejaba -y que era propiedad de- Armando García Orzo. El movimiento estaba, pero no estaba dentro de las aulas o paredes institucionales. Si no que estaba afuera. Como en Río Rita, porque no había mucha apertura. (P. Ochoa, comunicación personal, 16 de enero del 2024)

O Gerardo Estrada, quien fuera director del INBA (1992-2000):

Yo creo que el programa [Programa Cultural de las Fronteras] animó mucho el escenario. Significó una motivación más para los jóvenes cultos del área, significaba tener otro apoyo más [...] Por ejemplo, el papel que jugó cuando estaba yo en el IMER, la radiodifusora, de dar a conocer las actividades que ahí se realizaban... Por ejemplo, creo que se llamaba Río Rita el lugar. Entonces le hacíamos publicidad a sus actividades comerciales y culturales. Eso yo creo que era muy bueno. (G. Estrada, comunicación personal, 24 de enero del 2024)

De modo que se puede decir que, si los distintos niveles de gobierno empujaban a las instituciones de arte y cultura, por otro lado, existía una comunidad preparada para recibir los recursos u ocupar los espacios institucionales, ya sea como funcionarios, docentes, estudiantes, o brindando sus servicios artísticos. Además, durante la década siguieron surgiendo proyectos independientes fundamentales para la vida cultural del estado: espacios (El Lugar del Nopal Centenario), proyectos (*InSite*) o grupos y colectivos (Grupo de danza Paralelo 32 o el grupo de teatro Mexicali a Secas).

A pesar de esta efervescencia en estados del norte, como Baja California, hay que tomar en cuenta que López Portillo cierra su administración con saldo desalentador para el resto del país. Entre otras cosas, debido al desplome del precio del petróleo, el aumento de la deuda externa, la

irresponsabilidad crediticia que se manejó con la banca extranjera y el incremento del aparato burocrático en todos los niveles de gobierno. (Riguzzi y De los Ríos, 2012)

No obstante, con todo y la crisis económica de 1982, la región fronteriza se vio favorecida debido al ya mencionado PRONADEF, y el Programa de Desarrollo Fronterizo (1985-1988) puesto en marcha por el gobierno de Miguel De la Madrid (1982-1988). (M. Fuentes y A. Fuentes, 2004). Gracias a estos se impulsan industrias como la automotriz, las telecomunicaciones y las maquiladoras, cuyo valor agregado es mayor en las plantas ubicadas en zonas fronterizas. Estos factores permitieron que la región del norte se convirtiera en una de las más fuertes economías del país.

Pero también acarrearón una serie de problemáticas que cada vez fueron más urgentes para la política nacional y bilateral. Los flujos de migración, los problemas urbanos, el narcotráfico o el crecimiento demográfico.

En el ámbito teatral comenzaron a cobrar fuerza los trabajos con temáticas que abordaban las cuestiones de la frontera, tanto de la vida cotidiana, la historia y las tradiciones de esta región como todo lo relativo al cruce fronterizo en busca del sueño americano. Así, a través de las artes dramáticas comienzan a dibujarse los elementos identitarios del norte/fronterizo del país.

Un momento importante fue durante la Muestra Estatal de Teatro (MET) en 1985, en la que se celebra el 1er Foro sobre la problemática teatral en Baja California. Entre los aspectos que se mencionan ante la presencia de personalidades como Luis de Tavira o Ramiro Osorio, están la falta de calidad y promoción de las obras de teatro para niños; la falta de promoción y difusión del teatro en general; la necesidad de apoyo para la formación, la investigación y la divulgación artística; la preocupación por la falta de públicos en las salas; la ineptitud de las instituciones; la falta de formación en las distintas áreas del teatro y la integración del teatro en los programas escolares; la problemática de la censura, entre otros (Félix, 1985, pp.65-87). Con esto vemos que la actividad teatral en B.C. se encuentra en una etapa todavía emergente. Es decir, se cuenta con una práctica considerable, aunque las condiciones siguen siendo mínimas.

El PCF se da por finalizado en 1989, dando paso al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) creado en 1988 con un enfoque más institucional. Aunque la franja fronteriza norte gozó de cierta prosperidad en la década de los 80s y 90s se trata de una región compleja que para efectos del ámbito que compete a este trabajo puede tomarse un tanto de manera aislada. Sin embargo, lo arriba expuesto se da en el marco de un gobierno que simboliza el inicio de un periodo neoliberal. Un gobierno que, con todo y la adscripción de México al Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercios (GATT, por sus siglas en inglés) y la privatización de más de mil paraestatales, deja como saldo la llamada “década perdida” debido a la prevalencia del estancamiento económico atravesado por crisis económicas, inflación, devaluación y endeudamiento.

1.4.3 El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

La administración de Miguel de la Madrid cierra con un fraude electoral a favor del candidato del Partido Revolucionario Institucional (PRI): Carlos Salinas de Gortari, quien recibe la presidencia con una deuda equivalente al 45% del Producto Interno Bruto (PIB) (Carmona, 2024). Esto se da en el umbral de grandes cambios políticos que pueden entenderse a partir de la caída del muro de Berlín en 1989 y el posterior desmembramiento de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) en 1991. Así, arranca una suerte de hegemonía política y económica estadounidense que buscará instaurar el sistema capitalista a nivel global. Por su parte, el gobierno mexicano entrante, auspiciado por este modelo, reforzaría el rumbo neoliberal, dando rienda a la política privatizadora y a un discurso de descentralización y modernización del país.

En ese sentido, el mandato de Salinas alcanza uno de sus puntos más importantes con la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), que entra en vigor en 1994 después de un arduo proceso de negociaciones, críticas y especulaciones. Otro factor es que el incesante incremento migratorio suscitó programas de operación antiinmigrantes por parte de los Estados Unidos, como el *Hold the Line* (93) y el *Gate Keeper* (94).

Estas operaciones, además de generar tensiones entre ambos gobiernos, continuaron afectando de manera directa la vida, las dinámicas sociales y el desarrollo de las ciudades fronterizas. Bajo este

contexto, Salinas centrará una política cultural basada en tres ejes: Protección y difusión del patrimonio arqueológico, histórico y artístico; Estímulo de la creatividad artística; y Difusión del arte y la cultura. (DOF, 1989, p.55) Para lograrlo se toma la decisión de desaparecer a la Subsecretaría de Cultura a cargo de la Secretaría de Educación Pública (SEP), y poner al CONACULTA como el organismo autónomo encargado de los asuntos culturales. Posteriormente, en 1989, se crearía el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) con la finalidad de otorgar estímulos a los artistas que les permitieran dedicarse de tiempo completo a las artes. “Carlos Salinas de Gortari le quería dar una cara de izquierda a la cultura para equilibrar todo lo que en el plano económico iba a hacer por la derecha. De este modo, el primer paso de la llamada modernización de la política cultural en el país fue la constitución de ambas instituciones” (Ejea, 2009).

En Baja California se ha interpretado esta época como un periodo caracterizado por las becas y los apoyos económicos “pasó algún tiempo para que los apoyos becarios del sexenio salinista y otros programas federales internacionales dieran luz al segundo boom tijuanense” (Navarro, 2015). No está de más resaltar que estos programas, si bien, tenían propósitos descentralizadores y democratizadores, terminaron sustentándose en estructuras de organización verticales y en sistemas de distribución de fondos centralistas, favoritistas y altamente selectivos.

En Baja California, la Dirección de Asuntos Culturales a cargo de la Secretaría de Educación y Bienestar Social se convierte en el Instituto de Cultura de Baja California, otorgando así una instancia con mayor autonomía que sería gestionada desde el nivel estatal. Dicha instancia posteriormente crearía el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (FOECA), sumándose a los apoyos otorgados por parte del gobierno federal.

Es en esta administración que, derivado de las demandas del gremio artístico de Baja California con respecto a la necesidad de formación del que hacer teatral, se crea el Centro de Artes Escénicas del Noroeste en 1993, con sede en el CECUT y con el auspicio del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

En el año de su inauguración se ofrece el Diplomado en Teatro, constituyendo el único esfuerzo institucional de la región con miras a la formación y profesionalización del teatro. En los siguientes años se convertiría en un centro pionero para la formación, producción, promoción y difusión teatral en el país.

El fin del sexenio salinista estuvo rodeado de problemas políticos, económicos y sociales. Su sucesor, Ernesto Zedillo, llega al poder en medio de escándalos debido al asesinato del candidato a la presidencia Luis Donaldo Colosio en la ciudad de Tijuana. Además hereda conflictos como los levantamientos del Ejército Zapatista de Liberación Nacional que emerge en 1994 en respuesta a las políticas neoliberales de Salinas, y posteriormente el del Ejército Popular Revolucionario, ya en su mismo gobierno.

También le toca lidiar con el llamado Error de Diciembre; muchas veces definido como la crisis más grande que atravesó México durante el siglo XX, ocasionando una devaluación del peso mexicano de un 50% respecto al dólar (Salcedo, 2023). Como respuesta a la misma y con el objetivo de rescatar a la banca mexicana, se crea el Fondo Bancario de Protección al Ahorro (FOBAPROA), con el que básicamente la deuda privada pasa al sector público, constituyendo uno de los lastres de política neoliberal más fuertes para los mexicanos.

Todo esto incrementó todavía más el fenómeno migratorio. De hecho, en el sexenio de Zedillo “las remesas se vuelven un rubro importante como fuente de divisas” (Riguzzi y De los Ríos, 2012, p. 506). Además, con el propósito de regular el problema migratorio se pone en vigor la Ley de la doble nacionalidad (1998), constituyendo un avance, en medio de la crisis migratoria, para el reconocimiento de los derechos de los migrantes por parte de Estados Unidos.

Por otro lado, bajo presión estadounidense por el problema del narcotráfico “el gobierno mexicano impulsa diversas iniciativas como el denominado Mecanismo de Evaluación Multilateral, diseñado por la Comisión Interamericana para el Control del Abuso de Drogas” (2012, p. 508), y se aprueba la Ley para la designación de Narcotraficantes extranjeros significativos “la cual, como antes la Ley Helms-Burton, tiene implicaciones de extraterritorialidad” (2012, p. 508). Para afrontar estos y otros desafíos Zedillo continúa desarrollando una política neoliberal abanderado

por discursos parecidos a los de su predecesor: descentralización, modernización, privatización, democratización.

Lo mismo sucedió en el sector Cultural, cuyas líneas de acción se contienen en el llamado Programa de Cultura 1995-2000. En el mismo se evidencia una creciente consolidación de las acciones que ya venía realizando el CONACULTA y, principalmente, el FONCA; organismo encargado de la distribución de becas y apoyos económicos para los artistas. Así, en dicho programa, se enfatizan las siguientes líneas de acción dentro del apartado de Programas de financiamiento y estímulo a la creación intelectual y artística:

- 1- Consolidación del programa de becas para el desarrollo de jóvenes creadores.
- 2- Incremento del apoyo directo a la creación independiente.
- 3- Consolidación del Sistema Nacional de Creadores de Arte.
- 4- Extensión de los programas de aliento a la creación a un mayor número de disciplinas y quehaceres culturales y artísticos.

(DOF, 1996)

También se anexan acciones relacionadas con los rubros de: Participación de la comunidad intelectual y artística, Participación del sector privado, Coordinación interinstitucional y difusión. Además, se proponen dos Programas Especiales: el de Desarrollo Cultural Infantil y el de Desarrollo Cultural de los Trabajadores.

Para Tomás Ejea, quien ha analizado el papel de programas como el FONCA, la política cultural propuesta por Salinas se extiende al sexenio de Zedillo y Vicente Fox:

Es importante señalar que respecto de las instituciones culturales del gobierno federal, sus principales programas de trabajo y los personajes que las han dirigido en sus mandos medios siguen siendo casi los mismos desde su creación. Esto es, se registra una continuidad institucional sin precedentes en el sector cultural desde 1988 hasta 2006, a pesar de la alternancia en el poder. Los gobiernos priístas y el panista de Fox han tenido básicamente la misma política cultural en términos de instituciones, objetivos y funcionarios. (Ejea, 2009)

Con esto, quedaría establecido el contexto cultural nacional durante el periodo de desarrollo del CAEN.

CAPITULO II. MARCO TEÓRICO

2 Introducción

Esta investigación busca comprender un periodo de desarrollo del teatro en Baja California. El interés sobre el tema parte no sólo de una preocupación histórica en tanto rescate de los hechos pasados, sino también por entender los procesos a través de los cuales el teatro ha logrado instituirse como parte del desarrollo cultural de la entidad, conformando una de las disciplinas fuertes de su historia y de su identidad.

Por naturaleza, toda actividad artística refleja a su sociedad. En este caso cobra relevancia el hecho de que el teatro de Baja California de fin del siglo XX es, a su vez, reflejo elocuente del contexto y de la ubicación geográfica/geopolítica específicos -fronterizos- a los que pertenece. Es por lo que tanto las características de su teatralidad (o de sus teatralidades) son tan importantes como los factores y los procesos que han permitido su desarrollo.

Esto supone pensar la práctica teatral en una doble complejidad. Primero, la complejidad interna que tiene que ver directamente con aquello que se hace y quienes lo hacen: creadores, estéticas, áreas de ejecución como la actuación, dirección, dramaturgia o docencia, que además contienen su propia historia, sus abordajes teóricos y sus lenguajes. En esta línea existe una amplia variedad de textos académicos que abordan diversas temáticas, principalmente entendidas como Teatro del Norte o Teatro Fronterizo. Podemos encontrar análisis de los textos dramáticos, análisis de las compañías representativas, biografías, estudios sobre la relación artística con el entorno, la historia o el contexto, entre otros.⁹

Y segundo, una suerte de complejidad externa que tiene que ver con pensar el quehacer teatral como un hecho social. Esto implica abordarlo estructuralmente como una práctica que

9 Por mencionar algunos trabajos en esta línea: Armando Partida, con *Teatro del Norte y Fronterizo, Tierra adentro al descubierto*; Hugo Salcedo, con *Particularidades y globalidad en el teatro septentrional de México, Dramaturgia mexicana contemporánea ¿qué rayos está pasando?* o la publicación a cargo de su coordinación *Frontera, migración, teatro, una consideración del teatro fronterizo de México*; Enrique Mijares ha publicado *La realidad virtual del teatro mexicano*; o Rocío Galicia con sus trabajos *Dramaturgia en contexto I y II* o *Dramaturgias Fronterizas*, entre muchos otros.

independientemente de que se defina bajo sus propias lógicas pertenece a un grupo social que confluye con otros sectores: político, académico, cultural, económico, etc. Y que forma parte de un contexto más amplio. En este sentido hay investigaciones que abordan el desarrollo cultural de Baja California desde campos como el desarrollo regional, la sociología o las ciencias políticas.¹⁰ Si bien el teatro es referido como parte de estos procesos, en este trabajo -que se aborda desde los estudios culturales- se decide plantear el quehacer teatral de Baja California como un sector en sí mismo.

Se plantea así debido a que se entiende que a partir de la década de los ochenta del siglo pasado hay elementos suficientes para pensar que este sector comienza a cobrar un cierto grado de autonomía, tanto por el nivel de organización de los creadores escénicos como por los procesos de institucionalización que ya estaba atravesando.

Para la presente investigación se toma como punto de partida el Centro de Artes Escénicas del Noroeste (1993-2006), que tuvo su sede en el Centro Cultural Tijuana y fue auspiciado por el Instituto Nacional de Bellas Artes. Sin duda, el CAEN fue la instancia más importante de la región en materia teatral durante la década de los noventa y principio de los dos mil. Dicho Centro suele ser referido como un “parteaguas” para el teatro de Baja California debido a que, gracias al diplomado en teatro que ofertaba, constituyó un paso fundamental para la profesionalización de esta disciplina en la región.

Sin embargo, aunque la profesionalización del teatro ha sido uno de los aspectos más importantes, concebir el centro como “parteaguas” hace referencia también a otros factores que complejizan el momento del CAEN. Es por eso por lo que el presente trabajo propone que las implicaciones de dicho “parteaguas” pueden entenderse como una transición, un periodo en el que el teatro de Baja California pasa a una nueva forma de ser. Pensarlo de esta manera ayudaría a explicar un panorama que, en la década de los ochenta consistió en una práctica derivada de esfuerzos aislados de contados creadores profesionales y que, salvo algunas excepciones, desenvolvían su

10 Por mencionar algunos: la Tesis de Maestría de García, A. (2016) “Políticas Culturales en Tijuana Baja California. El Programa Cultural de las Fronteras y los actores (1983-1989)”;

o la Tesis de Doctorado de Cuauhtémoc, T., (2011) “Políticas culturales en la frontera norte. El caso de la ciudad de Tijuana, Baja California, 1980-2000.”

trabajo como parte de los cursos y talleres que ofertaba la UABC, las Casas de Cultura, los Teatros del IMSS e incluso algunos bachilleres. Eran estos creadores los que representaban a Baja California en las muestras estatales, regionales, nacionales y otros marcos de relevancia, lo que en ese momento constituía una de las grandes metas para que los talleres logaran reconocimiento.

Con la aparición del CAEN, el panorama teatral se vuelve más estructurado en términos de organización del gremio para conjuntar esfuerzos que tenían que ver con la profesionalización y con la procuración de espacios, proyectos, programas y recursos para su desarrollo. Además, reconfigura la práctica teatral, volviéndola una práctica especializada.

De manera que dicho Centro permite una transición no sólo porque ofertara un diplomado, sino porque desde allí se emprendieron actividades de alcance nacional o, cuando menos, regional, que cambiaron la percepción de la práctica teatral en la entidad. Tal es el caso de la editorial que, además de las publicaciones de obra dramática, publicaba la revista *Espacio Escénico*, incluyendo la colección *Los Inéditos*, con lo cual promovía la dramaturgia de la región e impulsaba a jóvenes talentos. También el CAEN estimulaba la producción escénica, sobre todo con la obra final de cada generación, que en su mayoría circularon por diferentes ciudades de B.C.,¹¹ además de que solían participar en el Encuentro Regional de Teatro.¹² Se suma a ello la realización de temporadas de teatro, foros-charlas sobre temáticas diversas, la participación de docentes de reconocimiento nacional y los vínculos con disciplinas como la danza, literatura, artes plásticas y música.

Se plantea que todas estas actividades, amparadas por el INBA y el CECUT, se pueden entender como parte de un proceso de institucionalización que logró consolidar la práctica teatral. De lo cual se desprenden las siguientes preguntas: ¿realmente se puede pensar que hubo una transición del teatro en Baja California a partir de la creación del Centro de Artes Escénicas del Noroeste? Y, en dado caso, ¿en qué consiste esa transición?

11 Hubo casos en que estas obras tuvieron mayor alcance, como el de la emblemática *¿Y tú también Macbeth?*, dirigida por Ángel Norzagaray, que nació en las aulas del CAEN y posteriormente se hicieron ajustes para convertirse en una obra de repertorio de la compañía Mexicali a Secas.

12 Actualmente con el nombre Encuentro de Teatro de Tijuana.

El estudio de estos procesos sociales, culturales y artísticos que enmarcaron el desarrollo del teatro en Baja California se realizará a partir de las categorías de *campo* y *capital simbólico* de la Teoría de las prácticas sociales de Pierre Bourdieu. Además, se utilizará el concepto de *institucionalización* proveniente de la corriente del Nuevo Institucionalismo.

Se ha decidido emplear el concepto de *campo* y *capital simbólico* debido a que permiten complejizar lo que, hasta ahora, en el presente trabajo se ha denominado como “panorama” del teatro de Baja California. El término “panorama”, que en una primera instancia pudiera dar noción de una vista general del estado en que se encuentra el teatro en un momento dado, parece insuficiente para implicar las dinámicas, valores, principios, sujetos e historia que constituyen a este sector. En cambio, el *campo* como categoría permite abordar el teatro de Baja California como un espacio social articulado bajo sus propias reglas, que implica la existencia de una estructura, así como de dinámicas propias, agentes, valores, historia, etc.

El *capital simbólico*, por su parte, permite dimensionar y explicar la importancia de diversos aspectos de orden social, cultural y artístico, que en dicho *campo* funcionan como formas de valor. No obstante, es un valor que se da a nivel simbólico, lo cual significa que se ejercen dinámicas mucho más complejas, propias de cada *campo*. En el caso del campo teatral, aspectos como el reconocimiento, la identidad, determinada estética o el discurso artístico constituyen formas de valor que implican luchas por el capital simbólico, y que son indispensables para el desarrollo del campo.

En cuanto al concepto de *institucionalización*, se emplea porque cuando se habla del desarrollo de un campo, se hace referencia a una serie de procesos que tienen que ver con la regularización y reproducción de prácticas a nivel estructural. Estos procesos son los que se propone profundizar, ¿cómo se han fortalecido/institucionalizado estas prácticas? ¿qué repercusiones derivan de estos procesos? Desde luego, se parte de la idea de que tanto sujetos como institutos, en convergencia, han promovido una transición del campo de Baja California. En el siguiente apartado se explican de forma general los conceptos referidos y se desarrolla con más detalle su aplicación para explicar el desarrollo del teatro en Baja California.

2.1 La Teoría de las Prácticas Sociales de Pierre Bourdieu

La teoría de las Prácticas Sociales de Bourdieu es un sistema de pensamiento que permite estudiar la realidad social desde un enfoque constructivista estructuralista. En el planteamiento de su teoría, al sociólogo francés le preocupaba retornar a las prácticas “como tal”, entendidas como una cristalización de la dialéctica que se da entre las estructuras que las originan y la exteriorización de estas en quienes las llevan a cabo.

El problema que esto plantea en tanto objeto de estudio es que las prácticas son temporal y materialmente prácticas. Sólo funcionan al funcionar, por decirlo de alguna manera. De modo que una vez que las prácticas “como tal” son objetivadas, se desprende el conocimiento práctico de su ejecución y se circunscriben al conocimiento práctico de la objetivación (o si se quiere, de la investigación) (Bourdieu, 2009, p.85).

Bourdieu (2019) plantea este dilema en contra de un materialismo positivista que no puede limitarse solamente al registro pasivo de los objetos de estudio y en contra del idealismo intelectualista que no puede olvidarse de la función práctica de las estructuras. Un registro pasivo ignoraría la estructura, dejando oculto el sistema que detona las prácticas, mientras que hacer a un lado la función práctica ignoraría la subjetividad de los agentes, sin posibilidad de entender el sentido de sus prácticas.

Para explicar estas implicaciones toma como punto de partida el objetivismo estructuralista de Saussure, quien considera la lengua como el “...sistema de relaciones objetivas que hace posibles tanto la producción del discurso como su desciframiento...” (Bourdieu, 2019).

Desde esta perspectiva el *habla* estaría subordinada a la *lengua*. En consecuencia, la materialización tangible, sensible, práctica y movilizadora del sistema objetivo (es decir, el habla) pasaría a un segundo término, porque para entender un discurso, un idioma o un mensaje, bastaría con conocer el sistema objetivo: el lenguaje.

En pocas palabras, se pierde la parte subjetiva que es puesta en práctica al “ejecutar” el habla. Sin embargo, lo que Bourdieu (2019) resalta es que el habla también debe ser considerada en la realidad social, pues es esta la que pone en funcionamiento al lenguaje. Si no fuera así, el conocimiento de un lenguaje (sin considerar el habla) equivaldría al de un lenguaje inerte, porque es en el habla donde el lenguaje cumple su función, donde se construye, transforma y renueva (Bourdieu, 2019). Entonces, el estructuralismo al no considerar esta cuestión deja a un lado la subjetividad implicada en la función de la estructura, dando como resultado una realidad mecánica, operacional. Como si el habla no tuviera nada que hacer ante el lenguaje, si no ejecutarlo técnicamente.

Pero tampoco se trata de irse de lleno a un enfoque subjetivista, porque el sujeto no puede desprenderse de sus ataduras a todo ese devenir (histórico, cultural, social, etc.) que lo constituye. Esto quiere decir que su propia subjetividad está configurada por el marco de estructuras en que se ha desenvuelto o, dicho en otras palabras, la subjetividad no es una cualidad con la que nace el sujeto, sino que es parte de la formación del sujeto.

Un concepto importante para entender las prácticas “como tal” es el de *habitus*, que hace referencia a la disposición práctica de los sujetos:

Producto de la historia, el *habitus* origina prácticas, individuales y colectivas, y por ende historia, de acuerdo con los esquemas engendrados por la historia; es el *habitus* el que asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, registradas en cada organismo bajo la forma de esquema de percepción, de pensamiento y de acción, tienden, con más seguridad que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo. (Bourdieu, 2019, p.88-89)

El *habitus* es resultado de dos factores fundamentales. Primero, de un sentido práctico del sujeto, que es el que produce la práctica tangible, material y que tiene que ver con su subjetividad. Es una forma de conocimiento práctico. Es lo que explica que el sujeto pueda conducirse funcionalmente en el mundo, a pesar de que tenga una percepción propia que constituye su personalidad, su conducta, su carácter y que deriva en la singularidad de cada sujeto.

Sin embargo, el sujeto es resultado de una historia, biografía, contexto, trayectoria, saberes, recuerdos, experiencias, etc. Entonces, su esquema de percepción (del que derivan sus prácticas),

se ha formulado a partir del mundo que lo rodea, el cual se puede entender a partir de sus estructuras. Así, aunque el sujeto produce prácticas a partir de un sentido subjetivo, dichas prácticas son resultado, a su vez, de una relación objetiva con el mundo. Ahí es donde se encuentra el sentido práctico objetivo, proveniente de las estructuras.

Las estructuras pueden pensarse a nivel objetivo, como un espacio material y simbólico, producto de un devenir histórico sobre las cuales los sujetos se desenvuelven. Estas funcionan a través de las prácticas de los sujetos; son ellos quienes las construyen, perpetúan, transforman o desaparecen.

Las prácticas, pues, son producto de una dialéctica entre la relación objetiva de las estructuras con los sujetos y de la relación subjetiva de los sujetos con las estructuras. El *habitus* es el término con el que Bourdieu denomina a esta dialéctica que, como él mismo lo ha referido, puede entenderse como una suerte de segunda naturaleza (Bourdieu, 2019). Además, hay que considerar que el *habitus* no prepondera a la estructura sobre el sujeto, por lo tanto, el sujeto como generador de prácticas (estructurantes) es considerado como un ente que también produce a la estructura que lo estructura a él (Bourdieu, 2019). Es decir, se le considera como un agente.

En el presente trabajo, como se verá más adelante, existen agentes indispensables para el devenir del teatro en la región. Sus trayectorias son fundamentales para entender la relevancia del teatro regional, pues gracias a la trascendencia de su trabajo, muchas veces al referirlos suele resaltar su cualidad de genios creadores. Y con toda razón, pues además de la importancia de sus textos y escenificaciones, hicieron frente a las necesidades de su campo, luchando por espacios y recursos que hicieron florecer en muchos sentidos el quehacer teatral en el norte del país. Sin embargo, en este trabajo se entienden sus trayectorias y sus prácticas desde la perspectiva que el *habitus* brinda.¹³

13 En *Las reglas del Arte*, (Bourdieu, 1992) el sociólogo francés deja ver lo que Flaubert le debe al campo literario de su tiempo. Para ello explica la estructura de dicho campo desentrañando su articulación social, económica, artística y cultural. En este sentido se explica la figura de Flaubert, quien gracias a su capital cultural logró insertarse en el campo literario. Sin embargo, es debido a su privilegiada posición social que pudo encarnar al escritor emancipado en un momento en que esta condición era inmejorable para hacer parte de las disputas que el campo literario estaba dando en la lucha por su autonomía. Lo que se puede observar de esto, es que se está construyendo un nuevo *habitus* en el campo literario y las disposiciones estructurales a nivel histórico y a nivel biográfico logran explicar el hecho de que Flaubert pudiera convertirse en una figura fundamental del campo de la literatura. En el caso del presente trabajo

La teoría de las prácticas, pues, al considerar esta dialéctica referida, logra poner énfasis en el factor simbólico y cultural de la realidad social, pues considera que las prácticas cumplen funciones en *campos* específicos. Por eso plantea que “...los objetos de conocimiento son contruidos...” y que “...el principio de dicha construcción es el sistema de las disposiciones estructuradas y estructurantes que se constituye en la práctica, y que está siempre orientado hacia funciones prácticas” (Bourdieu, 2019, p.85).

Siguiendo a Bourdieu se puede considerar, primero, que construir un objeto de estudio tiene que ver con reconstruir el sistema que dota al objeto de sentido (simbólico, cultural, político, económico, social, etc.) y que por eso mismo se puede entender de dónde viene y por qué se genera la práctica “como tal”. Y segundo, explicar la práctica en virtud de su función: de su sentido práctico.

Este pensamiento brinda la oportunidad de plantear el objeto de estudio desde las aristas consideradas por el investigador. Así se puede dar respuesta a una pregunta que ha estado presente en todo el proceso de esta investigación: ¿por qué estudiar el CAEN como parte de una transición del teatro en Baja California en lugar de estudiar una estética, un movimiento, un autor, una obra dramática o una política cultural? ¿Por qué pensar que una posible transición se puede explicar a partir de este Centro?

La principal respuesta a estas interrogantes es que no deja de llamar la atención que, en una sociedad joven como Baja California, surja una instancia teatral tan importante. Que su desarrollo reúna un amplio abanico de actividades (formación, editorial, producción, divulgación) dejando muestra en cada una de ellas del potencial creador y artístico del que gozaba la entidad. Además, fue un espacio que tuvo relación directa o indirecta con casi todos los creadores activos en su momento. Y, por último, su desarrollo es testimonio de los diversos intereses que aquejaron a los diferentes agentes para impulsar el quehacer teatral.

se entiende, justamente, que el surgimiento de un nuevo *habitus* en el campo teatral se explica debido a las disposiciones estructurales a nivel político y sociocultural, lo que, a su vez, permitió a los agentes la estructuración del campo teatral.

Esto es resultado de un complejo devenir cultural, político, social, económico y artístico. Su estudio puede ofrecer otras perspectivas del proceso que ha vivido el teatro de Baja California porque la concentración de prácticas que allí se generaban son una expresión contundente del desarrollo de esta disciplina. Pero abordarlo desde el punto de vista que aquí se propone conlleva el reto de articular esas “disposiciones estructuradas y estructurantes que se constituyen en la práctica” (Bourdieu, 2019). Por eso la Teoría de las prácticas sociales de Bourdieu es adecuada para la presente investigación.

Por último, como ya se ha puntualizado en el apartado anterior, las dos categorías fundamentales a utilizar son: *campo* y *capital simbólico*, aunque es importante considerar que lejos de aplicar dichas categorías como una fórmula, Bourdieu invita a concebirlas como “...una manera de pensar, una suerte de término mnemotécnico que, ante un problema, brinda técnicas de construcción del objeto”¹⁴ (Bourdieu, 2019, p.452). De lo cual se desprende que la categoría, gracias a la riqueza conceptual, brinda más de una vía para su utilización, dando la posibilidad de atender una amplia variedad de objetos y desde perspectivas diversas.

2.1.1 Campo

Para explicar el concepto de *campo* se puede poner el ejemplo de la máscara como objeto utilizado en la comedia del arte italiana en contraste con la máscara ritual. La única semejanza entre estos dos tipos de máscaras es la característica que las define: cubre el rostro de la persona que la utiliza para que esta pueda representar a otro ser, deidad, animal, etc.

Sin embargo, funcionan en prácticas distintas, acorde con la estructura social, cultural, artística, política o religiosa a la que pertenecen. Es decir, la máscara de la comedia italiana cobra sentido bajo las reglas y lógicas de un estilo teatral. Sus características ayudan a identificar a los

14 El principio de esta declaración del autor es su insistencia, a lo largo de sus escritos, en que toda su propuesta debe ser aplicada con respecto a las necesidades que el objeto de estudio requiera. Su teoría no es un postulado definitivo, si no abierto a los problemas que le sean planteados. Ejemplos del alcance y la diversidad de su aplicación podemos encontrarlos en sus propias publicaciones: *El sentido práctico* (1980), donde además de desarrollar el concepto de habitus aborda en su segunda parte la estructura y las estrategias matrimoniales y rituales de los kabila; *Homo Academicus* (1984), que explica el estado y la distribución del poder del mundo académico en Francia de mediados del siglo XX; y *Las reglas del Arte: génesis y estructura del campo literario* (1992), donde aplica sus categorías para hacer un análisis del arte literario, tomando como punto de partida la figura de Gustave Flaubert en el campo cultural parisino de mediados del siglo XIX.

personajes arquetípicos que cumplen roles definidos en las representaciones, como puede ser: el avaro, enamorado, gruñón, etc.

En cambio, la máscara ritual suele ser un medio de invocación de diversas deidades, utilizadas en actos donde música, danza y canto son fundamentales para alcanzar el estado requerido para consumir el ritual. Además, por diversos motivos relacionados con el tiempo tienden a realizarse en temporadas específicas del año.

Se puede observar que para cada uno de estos dos tipos de máscara existe una estructura, principios y reglas que atraviesan todos los aspectos que las constituyen, dígame: materiales y procesos de realización, técnica de uso, lugar y tiempos en que se utilizan y hasta la manera en que son percibidas por sus sociedades. Esto significa que existe un espacio social definido, cargado de convenciones, dinámicas, códigos y prácticas particulares. Un espacio que, además, es producto material e histórico de la sociedad en que se ha construido.

La máscara, entonces, cobra sentido en este espacio social articulado por estructuras y agentes que la hacen funcionar. Para quienes lo habitan es percibido como un espacio ordenado, delimitado, con principios, valores y reglas. Dicho espacio es lo que puede entenderse como un *campo*. Se compone por posiciones ocupadas por agentes y el poder de dichos agentes está determinado por su posición.

Por ejemplo, en la estructura del *campo* (teatral) de la comedia italiana el actor ocupa una posición en el centro del *campo*, porque es quien utiliza la máscara y quien realiza la representación. Los espectadores también se encuentran en una posición central porque sin su presencia la máscara no puede cumplir su función de representar. En cambio, el realizador de la máscara, el productor de la obra o la persona a cargo de la taquilla ocupan una posición mucho más periférica dentro del *campo*, sobre todo, porque no necesariamente tienen participación directa en la representación.

Como se puede observar, las posiciones también dejan observar cómo se articula el *campo*, cuáles son sus necesidades y sus valores. En la comedia italiana el uso de la máscara requiere de una habilidad creativa para ser utilizada, lo cual implica destrezas físicas, conocimiento de las tramas

y agilidad mental, por mencionar algunos. En cambio, en la máscara ritual puede ser que el uso de la máscara esté mucho más asociado con aspectos como la sabiduría, la longevidad, el conocimiento de la tradición y la autoridad moral que el portador tenga en su grupo social.

Es decir, las cualidades requeridas para ocupar las posiciones de un campo definen al mismo y movilizan a los agentes que participan en el. Estos, además, están dotados de un *habitus* que les permite interesarse, desenvolverse y conocer (en un sentido práctico) los principios del campo al que pertenecen.

Por otro lado, es importante considerar que los agentes cuentan con formas de capital simbólico (como veremos más adelante) que les permite tomar posiciones. Esto implica dinámicas de lucha para ocupar posiciones que permitan a los agentes desenvolverse e influir en el campo. Por eso las posiciones pueden entenderse como formas de poder, porque en ellas se distribuyen las fuerzas que ponen al campo en funcionamiento.

Para ejemplificar esto se puede pensar en el caso de un actor de la comedia del arte que, en sus primeros años en la compañía, se encuentra a cargo de la taquilla y después de un tiempo se gana una posición como actor de reparto. Hasta aquí ya se observa que hubo un cambio a una posición más alta. Una vez lograda la nueva posición obtiene uno de los poderes más valorados del campo: el de conmover a los espectadores a través de su representación y alcanzar fama o reconocimiento. Pero nótese que en esta relación los espectadores también tienen una forma de poder, la de prestarse a la convención teatral, pues si el espectador no estuviese dispuesto a prestarse a ello o simplemente no asistiese a la función, no podría haber representación.¹⁵ Para usar la metáfora de Bourdieu se diría que sin espectadores no hay quien *juegue* aquello que el *campo pone en juego*.

Para ilustrar el concepto de *campo*, hay que retomar el hecho de que estos dos tipos de máscaras son objetos que tienen una misma definición, pero al estar en campos diferentes cumplen

15 Como se puede observar, dichas formas de poder simbólico son específicas del campo, como el poder que el espectador tiene sobre el actor al otorgar sentido a la práctica (teatral) que este le ofrece. Esto lo hace gracias a que se sitúa como un espectador, permitiendo que se produzca la convención que el actor de la comedia italiana busca generar. Esta forma de poder no se encuentra en campos como el de la economía o el de la academia, pues sus estructuras y posiciones son completamente distintas. En el campo de la máscara ritual la relación de poder también

funciones distintas. Los agentes de la comedia del arte que ocupan posiciones en su respectivo *campo* y que pueden tener -mucho o poco- poder, perderían todo el sentido de su práctica si se les coloca en el *campo* de la máscara ritual. Aunque se pueden observar posiciones homólogas, como la del portador-actor, el realizador de la máscara o el espectador-grupo participante, los valores de sendos *campos* son intransferibles. La máscara que en la comedia del arte es un objeto que permite representar a tal personaje arquetípico dentro de una trama, en el *campo* de la máscara ritual se vería como un objeto sin sentido. El actor de la comedia italiana capaz de conmover a cientos de espectadores, en el campo de la máscara ritual no lograría ni siquiera despertar la atención de unos cuantos. Son *campos* distintos, sus estructuras y sus posiciones son completamente diferentes. Y aunque comparten la importancia de la máscara como un objeto elemental del campo, es bajo otra lógica y otros principios. A grandes rasgos es así como se puede entender la idea de *campo*.

Bourdieu lo define como:

un espacio de posiciones que actúan como espacio de fuerzas posibles que se ejercen sobre aquellos que entran en él [...] si sabemos que estos campos son aprehendidos por agentes sociales dotados de *habitus*, es decir, de esquemas de percepción y de apreciación, que les permiten estructurar ese espacio, percibirlo como ordenado, y no como tal, a partir de sus manifestaciones, [...] vemos que el campo de fuerzas funciona también como espacio actuado y, en cierto modo, representado. (Bourdieu, 2019, p.480)

Es necesario puntualizar algunas cuestiones. Primero, que cuando se habla de posiciones se hace referencia al lugar que ocupa un agente en la estructura del *campo*. Y, como “por definición una posición es diferente a la otra” (Bourdieu, 2019), las posiciones permiten entender el poder simbólico que tiene el agente. Si está ubicado más hacia el centro o hacia la periferia, si está jerárquicamente más arriba o más abajo.

Pensar en las posiciones es también pensar en las luchas que se dan entre los agentes al cambiar, conservar o crear esas posiciones, incluso por cambiar el lugar que una posición ocupa en la estructura del *campo*. Así, las posiciones dejan observar cómo está articulado el *campo*, y se puede decir que la interacción de los agentes está movilizada en buena medida por la posición que

es diferente, porque en esta, el portador es más bien un guía/mediador entre la deidad/entidad y el grupo que realiza el

ocupan en este. Bourdieu (2019) señala que quien se encuentre en una posición alta será más propenso a defender el *campo*. Y quien se encuentre en una posición baja será más propenso a luchar por cambiarlo.

Otro punto clave en la definición es el de las “fuerzas posibles”. Estas fuerzas se expresan justamente en las posiciones convertidas en un espacio físico: “agentes, grupos de agentes, instituciones” (Bourdieu, 2019, p. 427). Un instituto, una persona o una obra de arte puede generar una fuerza importante en el *campo*, lo cual pone en movimiento el juego que se da dentro de este. Es debido a las luchas que prevalecen en el campo que se ordenan dichas posiciones.

En algunos trabajos donde se ha abordado el campo cultural de Tijuana se ha utilizado el concepto de *campo* cultural sólo desde la noción de *campo* de fuerzas y no necesariamente desde la noción de *campo* de luchas. Esto quiere decir que dichos trabajos han reconstruido el *campo* cultural de Tijuana haciendo un desglose descriptivo de las instancias donde suceden las prácticas culturales, sin explicar qué posición ocupan ni cuál es la lucha que se está dando en el campo. Se entiende, por ejemplo, que el Instituto Municipal de Arte y Cultura (IMAC) de Tijuana es un instituto que participa en el *campo* cultural de esta ciudad, pero el lugar que ocupa en la actualidad es mucho más periférico que el que ocupó en la década de los ochenta y noventa, debido a que ya no juega un papel tan importante en las luchas que se dan dentro del *campo*. Uno de los indicadores más claros de esta afirmación es que, desde hace décadas, los talleres de la Casa de la Cultura ya no participan en las Muestras Estatales, Regionales o Nacionales. Desde luego, esto se debe a que el campo es completamente diferente al de entonces.

También el concepto de *habitus* se entiende mejor si se considera el *campo*. En la comparación de la máscara ritual y la máscara de la comedia italiana es discernible que en ambas estructuras existe un *habitus* diferente. Si se piensa en el portador de la máscara ritual se observa que la preparación que debe tener el portador está estrechamente relacionada con una forma de vida en la que, aspectos como el pensamiento mágico o la consciencia cosmogónica están presentes en las prácticas diarias del sujeto. Los conocimientos del ritual son adquiridos en la práctica del mismo rito, que ha sido heredada generación tras generación. Son los años de participación en dichos

actos y el cumplimiento de ciertos requisitos morales y sociales lo que lo autoriza a usar la máscara.

En cambio, el *habitus* del actor de la comedia italiana tiene más que ver con una noción de oficio, en el que el actor se une a la compañía y poco a poco aprende los diferentes roles. Su entrenamiento lo aprende por medio del ensayo y de las funciones. A diferencia del arraigo territorial y consanguíneo observado en la máscara ritual, el actor de comedia está dispuesto a recorrer el país o el continente con su compañía, muchas veces considerada como una familia. Estas disposiciones subjetivas que poco a poco van generando una estructura propia de la práctica, y que además son compartidas con quienes se integran al campo, es lo que se denomina *habitus*.

Avanzando en la definición, también es importante anotar que Bourdieu se apoya del concepto de *illusio*, definido como la “adhesión al principio mismo del juego” (Bourdieu, 2019, p.273). Este concepto es muy importante para entender la paridad *campo-habitus*, que implica que los agentes tomen en serio aquello que está en juego dentro del *campo*. Sin la *illusio* no existiría el *campo*.

Para ilustrar esto se puede pensar en el teatro como una actividad que implica muchos riesgos financieros. Pero el fundamento para hacer teatro no está en la ganancia económica, sino en otro tipo de valores que representa, por ejemplo, a nivel artístico puede ser el dominio de alguna técnica, exploración, búsqueda o creación de nuevas estéticas, o simplemente el aprecio de la experiencia poética que se da en la representación; a nivel cultural puede ser la conceptualización de aspectos como identidad, frontera o posmodernidad, así como la socialización de temas y la transmisión de sucesos, valores y prácticas; a nivel social hay ejemplos como la reactivación de espacios, el fortalecimiento de comunidades, protesta, educación, entre otros.

Son valores como estos los que hacen que el *campo* funcione independientemente de sus facultades para generar ganancias económicas. Cualquiera podría pensar ¿por qué no renunciar a ello y buscar un oficio que sí genere ganancias? La respuesta es porque gracias a la *illusio* los agentes que participan en el *campo* están convencidos de que los valores, las dinámicas y las luchas que allí se dan son indispensables a nivel personal y social. Si los agentes perdieran la *illusio*, no podría existir el *campo* porque no habría quien tenga interés en formar parte de él.

La *illusio* es la creencia, el convencimiento de que el *campo* es válido y es verdadero. Nadie podría avocarse a un *campo* si no creyera en él. El actor de la máscara de la comedia italiana jamás podría portar plenamente la máscara del ritual porque su *habitus* no le permite creer -tener la *illusio*- que a través de ella puede tener contacto con cierta deidad. Y tampoco puede fingir que cree en ello sólo por el deseo de participar en un acto de esa naturaleza, porque no se trata de una creencia racionalizada, calculada y fríamente planificada, sino de un *habitus*, un saber estar en el *campo*; tener la *illusio* que moviliza al *campo*.

Entonces, si se piensa en una transición del teatro en Baja California a partir del CAEN, la categoría de *campo* permite, primero, explicar el espacio social del teatro de Baja California en ese momento y, bajo esas aristas, explicar en qué consiste la transición. No se trata de describir a los agentes, instituciones o proyectos de ese periodo a la manera de una monografía, sino de poner sobre relieve los aspectos estructurales que están constituyendo (y, en este caso, transformando) el *campo*.

Un ejemplo claro es el tema de la descentralización cultural que sirvió como argumento para la creación del CAEN. Pero ¿qué prácticas son las que materializan esa descentralización? ¿cómo se reconfigura el *campo* a partir de la aparición de este Centro descentralizador?

En segundo lugar, este concepto permite entender las implicaciones de las prácticas específicas y cómo es que están impactando al *campo* independientemente de que existan agentes o grupos que no quieran formar parte de ello. Pero es importante entender que fueron prácticas determinantes en el sentido de que produjeron distinciones, o si se quiere, clasificaciones, como es el caso de la formación académica. Es indudable que el diplomado en teatro marcó pautas, una de ellas es la legitimación del teatro como profesión. Para dimensionar lo que esto significó en ese periodo es necesario saber qué sucedía en el *campo* y qué contradicciones había entre las circunstancias del día a día y los logros que llegó a alcanzar el teatro bajacaliforniano en el plano nacional. El CAEN se percibe como un “parteaguas” precisamente por su repercusión a nivel subjetivo, y esto está estrechamente relacionado con la percepción del quehacer teatral dentro y fuera del *campo*.

También está la cuestión de la estructuración del *campo*. Se ha mencionado en el primer capítulo que antes del CAEN el teatro se daba en buena medida gracias a los esfuerzos aislados que hacían los creadores escénicos, a pesar de que ya existían marcos de encuentro como las Muestras Regionales de Teatro que organizaba el Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa (TATUAS). El CAEN, al ser un Centro concentrador y formador de creadores escénicos brindó un nuevo *habitus*, en el que se puede observar, entre otras cosas, un sentido gremial que implica mayor nivel de organización y vinculación con otros *campos* y disciplinas.

En conclusión, la idea de que el CAEN constituye un “parteaguas” para el teatro de Baja California hace referencia al desarrollo de las condiciones del quehacer teatral, lo que se interpreta como un proceso de transición. Por eso, al explicar ese proceso es importante considerar aspectos sociales, artísticos, institucionales y culturales, pues son diversos factores los que están implicados. La categoría de *campo* permite entender cómo se articula el espacio social que conforma el teatro de Baja California, matizando los factores que movilizan al campo.

2.1.2 Capital simbólico

Como se vio en el apartado anterior, un *campo* se puede entender como una estructura de posiciones ocupadas por agentes. Las posiciones implican poder y la toma de dichas posiciones implica formas de lucha. No necesariamente en un modo confrontativo, sino que se trata de dinámicas complejas donde suceden intercambios, pérdidas o ganancias a través de las prácticas. Para entender esto en la Teoría de las prácticas se plantea la idea del *capital simbólico*.

En palabras de Bourdieu se define como “...una forma de ser percibido que implica, por parte de los que perciben, un reconocimiento de aquel que es percibido” (Bourdieu, 2019, p.116). Y luego agrega:

Podemos decir que uno de los objetos de la lucha simbólica es cambiar el ser al cambiar el ser percibido, en la medida en que el ser percibido forma parte de la verdad completa del ser cuando se trata del mundo social. (Bourdieu, 2019)

Entonces, el *capital simbólico* implica llevar a cabo una lucha simbólica para lograr ser percibido de cierta forma. Este es un punto clave para dimensionar la gran lucha emprendida por el CAEN,

que justamente tenía que ver con “cambiar el ser” de todo el campo teatral “al cambiar el ser percibido”. Los esfuerzos que allí se emprendieron tenían que ver con una lucha por el reconocimiento del teatro como una actividad profesional. Y esta lucha que se reflejaba en todas sus actividades ha tenido muchas implicaciones al interior del *campo*, que se pueden entender mejor desde el concepto del *capital simbólico*.

Sobre todo, porque tiene que ver con la legitimación de agentes o de grupos de agentes. Pues, de acuerdo con Bourdieu el capital simbólico es también “... la imposición de la visión legítima de las divisiones, del buen punto de vista sobre el mundo social, de la perspectiva adecuada sobre el mundo social” (Bourdieu, 2019, p.117). No se trata, pues, sólo de legitimar al campo, si no de tomar en cuenta el surgimiento de nuevos horizontes que fueron desplazando a los anteriores.

La transición del teatro de Baja California tiene que ver con esta lucha por el *capital simbólico*. Los dos ejemplos más claros son, primero, pasar de una formación basada en talleres a crear un centro capaz de brindar una formación especializada. Este cambio produjo la transformación del *habitus* de las nuevas generaciones porque poco a poco comenzaron a cambiar su forma de percibir y hacer teatro. Pasaron de tomarlo como un pasatiempo que tarde o temprano abandonarían, a convertirlo en una profesión, asumiendo el reto de continuar con su formación y de encontrar una manera de vivir de ello.

La otra lucha por el *capital simbólico* se da en el aspecto artístico. A través de las nuevas propuestas que comenzaban a surgir se fue fortaleciendo el movimiento que hoy se entiende como Teatro del Norte/Fronterizo. Este tipo de teatro, como ya se mencionó en el capítulo contextual, era también una reacción al centralismo cultural del país. En Baja California se puede observar cómo desde finales de los setenta surgen las primeras obras enmarcadas en este movimiento y cómo, poco a poco, van cobrando fuerza hasta ocupar un lugar central del campo. En este sentido también cambia el *habitus*, porque el hecho de crear un teatro propio implica aventurarse a terrenos un tanto inexplorados, como que las compañías comiencen a escribir sus propias obras y arriesgarse con nuevas propuestas escénicas.

Bourdieu (2019) menciona varias estrategias a través de las cuales se da la lucha por el *capital simbólico*. Una de ellas es constituirse en una imagen distintiva. Ejemplo de ello es cuando los autores logran una estética o un sello, logrando que su nombre adquiriera importancia en el campo. Al legitimar su rasgo distintivo -dotarlo de autoridad- pueden competir con quienes detentan el poder (ocupando posiciones más altas o céntricas).

En el texto *Del centralismo ensimismado al realismo virtual fronterizo*¹⁶ Mijares (1999) aborda en su introducción los esfuerzos realizados desde la capital del país por defender un teatro que “...está regresando al texto y a la prioridad actoral” (Mijares, 1999). En contraparte resalta la importancia que el teatro del norte ha cobrado en la última década y cómo la capital del país trata de ignorar este hecho. Para ello señala los rasgos distintivos que pueden explicar las características del movimiento del norte, de lo cual se deriva el concepto de realismo virtual fronterizo.

Otra estrategia de lucha por el *capital simbólico* es la manipulación de las fronteras, que significa clasificar o definir a los grupos haciendo evidentes los límites de estos. Un ejemplo es el tema de los creadores formados profesionalmente en contraste con quienes han recibido una formación básica o inicial. Sin ser algo que tenga que ser evidenciado, constituye una división determinada por las habilidades, conocimientos, perspectivas, experiencias, etc. Estas divisiones no necesariamente deben ser problemáticas, pero queda claro que el grado de legitimación entre uno y otro será distinto; lo más normal es que el creador formado profesionalmente disponga de mayor *capital simbólico*.

Esta cuestión es determinante en el presente trabajo, pues en los capítulos siguientes se hace evidente cómo el campo del teatro de Baja California se ha ido desarrollando gracias la lucha simbólica de los agentes que lo han conformado. Es así como, poco a poco, quienes han contado con mayor *capital simbólico* fueron creando posiciones que, a su vez, fueron constituyendo la estructura del campo.

16 En *La realidad virtual del teatro mexicano*, Enrique Mijares (1999).

Por último, están las estrategias de desacreditación. Bourdieu pone dos ejemplos al respecto. Primero, el regreso a la fuente, que “consiste en decirles a los dominantes que no respetan los valores en nombre de los que dominan y que hay que volver a la fuente, a las palabras del Evangelio, a la línea pura, a la línea cántara, etc.” (Bourdieu, 2019, p.123) Segundo, la manipulación, “...el chisme, la calumnia, todas las formas de acción simbólica capaces de destruir la reputación, la imagen” (Bourdieu, 2019).

Como se puede observar, el *capital simbólico* permite entender cómo se dan las dinámicas de lucha en el orden de lo simbólico. Esto se traduce en la toma de posiciones, desde las cuales se ejerce el poder que hace funcionar al *campo* y que hace que el “juego” cobre sentido. Pues si no hubiera pérdidas ni ganancias de alguna forma de capital, las prácticas no tendrían función y, por ende, el *campo* no existiría.

2.2 Institucionalismo

Ya se dijo que el presente trabajo plantea pensar el teatro de Baja California desde la Teoría de las prácticas sociales de Bourdieu. Eso debido a que esta actividad ha alcanzado un importante grado de autonomía que permite concebirlo como un campo. Primero, por la creación de posiciones y de una estructura en la que existe una *illusio* propia del mismo, y segundo, porque debido a su solidez e importancia cultural no es factible que otros campos puedan afectar su estructura de manera radical.

Pero también se ha planteado una transición. Por lo cual, para explicarla se recurre al concepto de *institucionalismo*, entendido desde la corriente del Nuevo Institucionalismo. Este concepto ayuda a entender cómo es que un campo se comporta a partir de que, a que a través de los mismos agentes sociales que lo conforman, o bien, de sus instituciones, surgen marcos normativos que procuran la reproducción de sus prácticas.

En el caso del teatro de B.C., se puede observar una serie de factores que dan cuenta de procesos de cambio, legitimación, fortalecimiento gremial y fomento de las prácticas teatrales. Estos aspectos son reflejo de un proceso de *institucionalización*. Como ya se mencionó anteriormente,

existen diferentes estudios que han abordado estos procesos en el campo cultural de B.C., mismos que comenzaron a darse en la década de los setenta. Sobre todo, entendiendo el concepto como la aparición de institutos de cultura encargados de llevar a cabo actividades artísticas.

En el caso de este trabajo, se busca ahondar en las implicaciones específicas de la *institucionalización* del teatro al interior del campo. Ir más allá de sólo pensar en una mera proliferación de actividades gracias a la creación de nuevos institutos. Institucionalizar, tiene otros trasfondos que se relacionan mucho más con las disputas, principios y prácticas de un campo que con el mero aumento de instituciones. Para explicar la diferencia entre estas dos formas de ver el *institucionalismo* vale hacer una breve recapitulación del término.

El *Institucionalismo* es una corriente surgida a principios del siglo XX, que estaba más apegada a entender la realidad política, administrativa y económica desde una noción normativa derivada de los institutos de gobierno. Consideraba poco los aspectos humanos, pues en esta corriente el institucionalismo:

consistía fundamentalmente en el estudio de los detalles que configuraban diferentes estructuras administrativas, legales y políticas. Se trataba de trabajos profundamente normativos y los escasos análisis comparativos que se hacían eran sobre todo descripciones yuxtapuestas de diversas configuraciones institucionales en países distintos, comparándolas y contrastándolas. (Romero, 1999, p.8)

Es decir, preponderaban las instituciones como aparatos encargados de establecer normas jurídicas, legales y administrativas. Sobre todo, de prácticas asociadas a contextos políticos, organizacionales o empresariales. Esto, como señala Romero (1999) dejaba fuera muchos matices de la realidad social, como la cuestión de las diferencias entre instituciones (de la misma índole) de diversos países, los procesos de sectores, áreas y campos específicos, o bien, la injerencia cultural en los procesos institucionales.

Después, como reacción a este institucionalismo rígido, a mediados del siglo surgen dos importantes enfoques. Por un lado, el enfoque conductista derivado de las ciencias políticas, donde se argumentaba que: "...para entender la política y explicar sus resultados, los análisis no se deberían enfocar en los atributos formales de las instituciones gubernamentales, sino en la

distribución informal del poder, en las actitudes y en el comportamiento político.” (Romero, 1999, p.9) Lo cual llevaba el análisis al terreno de las interacciones humanas, que es donde se instituyen las prácticas independientemente de que existan institutos que las regulen.

Por otra parte, surgió el enfoque de la elección racional proveniente de la Economía. A grandes rasgos, postulaba que:

[...] las fuerzas competitivas propiciarán que quienes se comporten de una manera racional sobrevivan, mientras que fracasarán quienes no lo hagan así; por consiguiente, en una situación evolutiva y competitiva [...], la conducta que se observará de manera más generalizada será la de la gente que ha obrado de acuerdo con pautas racionales. (Romero, 1999, p.11)

Romero (1999) señala que para autores como Douglass North (historia económica), conllevaría el problema que supone procesar grandes cantidades de información, sacar conclusiones racionalizadas y tomar decisiones por cada acción que realizan. La acción racional como una explicación del institucionalismo, si bien, puede ayudar a entender algunos contextos en el rubro económico o empresarial resulta insuficiente para muchos otros.

Es a partir de estos dos enfoques surgidos como reacción al viejo Institucionalismo que, en las últimas décadas del siglo XX surge el Nuevo Institucionalismo retomando ideas del viejo institucionalismo sin renunciar a las contribuciones de los enfoques conductista y la elección racional.

Además, el Nuevo Institucionalismo cuenta con una vertiente sociológica donde se puede encontrar un conjunto de trabajos que abordan los procesos de *institucionalización*, poniendo sobre relieve el rol de las instituciones tanto como el de los individuos. Como sucede con la Teoría de las Prácticas Sociales de Bourdieu, considera la existencia de una dialéctica entre la parte estructural y la de los agentes.

Paul J. Dimaggio y Walter W. Powell (1999), señalan que el enfoque sociológico es relevante en distintas disciplinas porque ha prestado atención a los procesos de legitimación y reproducción social, a la importancia de reglas y creencias que se instituyen desde el ámbito cultural, y a la reproducción institucional asociada al “...estado, profesiones o agentes dominantes dentro de las

áreas organizacionales” (p.67-68). Sobre todo, considerando que las instituciones son producto de la actividad humana y que están plagadas de “...conflictos, contradicciones y ambigüedades.” (Dimaggio P. y Powell W., 1999)

Para el presente estudio es interesante esta perspectiva porque a pesar de que se busca entender el impacto de un Centro, se considera que su creación se debe, sobre todo, a que la práctica teatral ya estaba instituida en la entidad. A partir de dicha práctica -instituida- es que se da un paso a otro grado de institucionalización, lo que explica la noción de “parteaguas” o, en este caso, transición.

2.2.1 Institución e Institucionalización

En su texto *Instituciones, efectos institucionales e institucionalismo*, Jepperson (1999) plantea la problemática del uso de los conceptos de *institución* e *institucionalización* de forma muy diversa. Lo que orilla a que el concepto de *institución* haga referencia por igual a una práctica regulada, una gran empresa, un grupo legítimo, una organización, el Estado o que simplemente se use “...sólo para referirse a asociaciones particularmente grandes o importantes”. (Jepperson, 1999, p. 193)

Para Jepperson, de alguna manera todas estas definiciones lo que buscan es referir una “...presencia de reglas autoritarias o de una organización obligatoria...” que pasaron por un “procedimiento organizado y establecido” y que se presentan como “reglas componentes de la sociedad” (1999). A partir de esta problemática el autor propone una conceptualización más definida de la *institución* y la *institucionalización*.

Por *institución* se entiende “...un orden o patrón social que ha alcanzado cierto estado de propiedad...” (Jepperson, 1999, p. 195).¹⁷ Es decir, si una práctica particular ya se puede identificar como una cualidad esencial de un grupo porque ya se ha estandarizado y porque se regula socialmente, significa que es una institución en el sentido de que es una práctica instituida en la sociedad. Cuando en este trabajo se plantea que para la década de los setenta la práctica teatral ya es una tradición en la entidad, significa que es una práctica instituida, una práctica que

17 Por *propiedad* entiéndase en su 3ra acepción de la RAE: “atributo o cualidad esencial de alguien o algo”.

sucede de manera recurrente. Por otro lado, la *institucionalización* “indica el proceso para alcanzarlo”. (Jepperson, 1999, p. 195). Esto hace referencia a los procesos que se ponen en práctica para evitar las desviaciones de la práctica instituida. Por medio de sanciones, recompensas u otras estrategias, la *institución* se *institucionaliza*. Y entre más articulados estén los procesos que contrarrestan las desviaciones de una *institución*, más *institucionalizada* se encuentra. (Jepperson, 1999)

Lo que se verá más adelante es que a través del CAEN se reformula la visión del quehacer teatral en Baja California,¹⁸ pues se instituye el teatro como una práctica que requiere formación. Esto, acompañado de otras vertientes (como la producción escénica o la editorial) que permitieron visibilizar la nueva propiedad que estaba adquiriendo dicha práctica; esto es, que el teatro, gracias a un proceso de *institucionalización* pasaba a convertirse en una práctica profesional.

2.2.2 Formas de Institucionalización

Jepperson (1999) distingue tres formas de institucionalización: la organización formal, los regímenes y la cultura. Los regímenes tienen que ver con las formas racionalizadas, autoritarias, de *institucionalizar*. Uno de los ejemplos más contundentes es el Servicio de Administración Tributaria (SAT). Desde luego, se trata de un régimen hacendario que impone una práctica: la del pago de impuestos. Los regímenes suelen suceder en el orden de lo gubernamental a través de marcos normativos como reglamentos, jurisdicciones, constituciones, leyes, etc.

En contraste, se encuentra la institucionalización cultural que surge como una práctica determinada por el medio, el campo o el entorno. Se le puede asociar con el *habitus*, porque se da como resultado de las dinámicas culturales específicas de cada lugar; son producto de un devenir histórico de las prácticas de los sujetos. Si se piensa en el teatro de Baja California en la década de los setenta se observa que ya existe una tradición teatral, sobre todo en Mexicali y Tijuana, pero todavía está dada a partir de la iniciativa particular de algunos agentes sociales. Es decir, no existe

18 Esta reformulación se da en un sentido práctico. Es decir, la visión de un teatro profesional que requiere especialización estaba presente en el discurso y en los esfuerzos de los pocos creadores que desde la década de los setenta comenzaban a dar clases y formar grupos. Sin embargo, a nivel práctico el teatro se seguía realizando como una afición o pasatiempo. Fue a partir del CAEN que el teatro realmente comienza a ser percibido como una profesión en Baja California.

ningún tipo de organización ni estructura formal que la reproduzca. Aunque había talleres de distinta índole, estos funcionaban como actividades complementarias, de vinculación o esparcimiento, no estaban dentro de la estructura central, sino como acompañamiento.

Por último, existe la organización formal, que se da como parte de los entendidos y acuerdos sociales que reproducen prácticas porque son convenientes para los fines de una organización. Suelen ser aceptadas porque obedecen a sus principios e incluso pueden coadyuvar a la identidad de esta. La articulación de esta forma de institucionalización es la que interesa observar en este trabajo porque ha servido para estudiar sectores, campos u organizaciones. Hace referencia a formas de organización, a la designación de objetivos, a la creación de institutos y el empleo de estrategias para obtener recursos, acreditaciones, legitimación, etc. Lo más importante es que el nivel de organización formal significa que una práctica es colocada en el marco de las instituciones, lo cual le brinda características que en las otras formas de institucionalización difícilmente se pueden encontrar, como la garantía y la validez de la práctica que un campo adquiere ante otros campos, así como la capacidad de vincularse con estos.

El siguiente capítulo trata sobre el proceso de articulación del campo teatral en Baja California. Aunque en un principio la actividad se produce básicamente en los talleres, se observa que, gracias a diversos factores, como el impulso del teatro regional y el enfoque de distintos programas culturales, se irá construyendo una estructura propia del campo, con sus posiciones y sus formas de capital simbólico.

CAPÍTULO III. ESTABLECIENDO EL CAMPO DEL TEATRO DE BAJA CALIFORNIA

3 Introducción

En el presente capítulo se delimitará el campo del teatro de Baja California comprendido en un periodo aproximado de 1983 a 1993. Este periodo coincide con el inicio del Programa Cultural de las Fronteras y, al año siguiente, con la Muestra Regional de Teatro del Noroeste, dos marcos referenciales que movilizaron la práctica teatral a nivel regional. A su vez, finaliza con la creación del Centro de Artes Escénicas del Noroeste con sede en el Centro Cultural Tijuana, cuando comienza la transición que se explicará como una forma de institucionalización del campo teatral en la entidad.

El propósito es estipular cuáles son los principios movilizadores a nivel macrosocial y cómo estos comienzan a articular una estructura de posiciones generadoras de capital simbólico. Dichas posiciones se fueron construyendo desde distintos ángulos que para los fines aquí propuestos pueden englobarse en tres niveles distintos.

Uno de ellos es la práctica “como tal” que se daba en la localidad, principalmente a partir de talleres de teatro, incluyendo algunos grupos que lograron cierta consistencia. Aquí se observa la práctica en un nivel subjetivo, en el que prepondera la iniciativa personal de los docentes con formación profesional que comenzaban a llegar a la entidad. Sus propuestas artísticas surgen en los talleres que imparten y debido a su relevancia poco a poco comenzarán a articular el campo, es decir, a crear una estructura de posiciones propias de la actividad teatral.

El segundo es el campo teatral a nivel nacional, dentro del cual están apareciendo voces cada vez más fuertes que pugnan por la descentralización cultural del país. Gracias a ello, se crean diferentes estrategias con el fin de promover el teatro de los estados. Es en este proceso que el teatro del norte/fronterizo comienza a demostrar su importancia, planteando una serie de temáticas, estéticas, discursos, etc., que generarán nuevas formas de capital simbólico para el campo teatral.

Y finalmente, se encuentran las políticas culturales a nivel federal, que pueden considerarse como el campo de poder dentro del cual se encuentra el campo del teatro. Estas tuvieron un fuerte énfasis en el fortalecimiento cultural en la frontera norte del país. A partir de esto se habilitan los recursos, mecanismos e infraestructura indispensables para materializar los esfuerzos que se estaban dando en el naciente campo teatral de Baja California.

La relación de estos tres niveles estructurales es lo que permite entender cómo se configura el campo del teatro en Baja California.

3.1 El modelo de los talleres.

Durante la década de los ochenta y principios de los noventa los talleres de teatro del departamento de Difusión Cultural de la Extensión Universitaria de la UABC en Tijuana, Ensenada y Mexicali se consolidan como los principales puntos de actividad teatral en Baja California. Su desarrollo da cuenta de un relevo generacional comandado por jóvenes creadores con estudios profesionales de teatro cargados de nuevas propuestas y conscientes del momento que atraviesa la entidad en lo cultural, político y social.

El taller de teatro de la UABC en Mexicali queda a cargo de Ángel Norzagaray, recién egresado de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. En Tijuana sucede lo mismo con Ignacio Flores de la Lama, egresado de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y posteriormente tomaría el taller Fernando López Mateos, egresado del Centro Universitario de Teatro de la UNAM.

En Ensenada, también egresada de la UNAM, toma las riendas Virginia Hernández en el taller de teatro, mientras que en el taller de artes escénicas asume el cargo Dora Arreola, después de una estancia de dos años en el Centro de Trabajo de Jerzy Grotowski, en Pontedera, Italia. En Tecate no sería hasta 1993 que Fernando Rodríguez Rojero, también egresado de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, asume el taller.

Lo que sucede en los talleres de la UABC es representativo de las dinámicas del quehacer teatral del momento, de lo cual podemos desprender algunas características. En primer lugar, fueron las principales opciones laborales para quienes contaban con formación profesional. Un matiz para considerar es que antes de 1984, año en que Ángel Norzagaray toma el taller de Mexicali, los tutores de estos solían tener trayectoria como actores de cine o teatro, generalmente en el centro del país. Y aunque contaban con cursos importantes o habían sido discípulos de creadores de talla nacional o internacional, su formación no era a nivel de licenciatura. No obstante, su perfil era el adecuado, pues la misma UABC fundada en 1957, apenas comenzaba a crear los primeros cuadros de formación básica en las artes:

A pesar de que desde 1957 a través de los artículos 4, 15 y 16 de la Ley Orgánica de la Universidad, la Extensión Universitaria recibió su designación y funciones, no fue hasta dos años después, cuando se empezó a gestar el Departamento de Difusión Cultural. (Serrano, 2005)

Y no sería hasta 1976 cuando, gracias a la construcción del teatro Rubén Vizcaíno Valencia, Paúl Paredes forma el primer grupo de la Universidad.¹⁹ Es decir, la UABC estaba pasando por un proceso de desarrollo, consolidando la Extensión Universitaria e integrando nuevas disciplinas.

Pero ya para mediados de los ochenta, se observa que los docentes que comienzan a tomar los talleres prácticamente no tienen trayectoria, si acaso algunas experiencias. Sin embargo, el capital simbólico que disponen, que radica en su formación profesional, es idóneo para ocupar los talleres universitarios. Esto se hace visible en la siguiente anécdota de Ángel Norzagaray:

Raúl Zermeño vino a Mexicali a dar una conferencia a la UABC. Contrario a lo que se pudiera pensar por nuestros desacuerdos, yo me presenté en la conferencia y lo saludé. Y él muy generosamente también me saludó. La verdad es que alguien de la Universidad le preguntó: - Oye, ¿y quién podría hacer una labor aquí que valga la pena? Y él contestó. Bueno, tienen aquí a Ángel, es egresado de la Facultad, tiene la licenciatura, ha estudiado. Yo creo que él lo podría hacer muy bien. ¿Por qué no piensan en él? (Serrano, 2005)

19 Paul Paredes comenzó su formación en Baja California con el profesor Julio Rodríguez Barajas en las clases del Seguro Social, Tijuana. Posteriormente toma algunos cursos en la Academia Bellas Artes en el Distrito Federal y en la Academia Andrés Soler.

O, en palabras de Virginia Hernández:

Decidimos regresar e instalarnos en Ensenada. Uno de mis hermanos trabajaba en la Universidad Autónoma de Baja California y nos dijo: “Teniendo esa carrera hay posibilidades de que trabajen acá. Se podrían integrar al equipo de Extensión Universitaria... cuando menos hay posibilidades de que Fernando trabaje ahí.” Efectivamente, dejamos todo y nos venimos a Ensenada. (Galicia, 2015)

Son recién egresados, llegados a emprender sus trayectorias profesionales, marcando diferencias con sus antecesores primeramente porque ya cuentan con un capital específico del campo (universitario) en el que van a insertarse. Pero esto también se verá reflejado en otros aspectos, como en la calidad de sus producciones, el planteamiento de nuevas teatralidades, el reconocimiento de los talleres universitarios como espacios de relevancia para la producción teatral y de asumir el tema de la formación como una de las principales necesidades.

Una segunda característica es que los talleres, puestos en manos de docentes con formación profesional, comenzaron a pasar por nuevos procesos de experimentación y aprendizaje, no sólo por parte de los alumnos, sino para los mismos docentes. Esto empieza a cambiar el habitus de la práctica teatral en Baja California, pues los docentes comienzan a asumir su trabajo no sólo desde la docencia sino como parte de su trayectoria artística profesional, lo cual les plantea desarrollar otras áreas de trabajo que les permitan crear sus propias propuestas. Por ejemplo, Virginia Hernández relata:

Tengo casi veinte años trabajando en la universidad, dando clases de teatro. Pude tener mi taller: el Taller de Teatro de Ensenada. Ahí tuve que emprender otro trabajo: dirigir. La dirección la aprendí en el camino. (Galicia, 2015)

Por su parte, Ignacio Flores de la Lama declara lo siguiente:

La universidad me dio todas las bases académicas pero mi ejercicio profesional lo hice en Tijuana y lo hice gracias al apoyo del Mtro. Rubén Vizcaíno, a quien siempre le voy a agradecer enormemente que me haya dado la posibilidad de crear, de jugar con responsabilidad, de tener una libertad creativa dentro del taller de teatro de la UABC. Fue mi casa por muchos años y me permitió ahora sí que aprender echando a perder. Tuve la posibilidad de, a través del ensayo-error y de la exploración, ir decantando mi oficio y, bueno, fue una época maravillosa. (Flores de la Lama I., comunicación personal, 20 de noviembre de 2023)

Como se verá más adelante, esta forma de asumir los talleres será muy valiosa para el campo teatral a nivel nacional porque en términos estructurales fue lo que permitió el surgimiento de nuevas posiciones desde los estados del norte/fronterizo, frente al centralismo.

En este sentido, ligado con la primera característica, cabe señalar que la manera legítima de que el teatro de Baja California (o de cualquier estado) cobrara valor simbólico en el plano nacional a pesar de sus diferencias con el teatro del centro del país, estaba estrechamente relacionada con el hecho de que los docentes tuvieran formación profesional. Pues, como sucede con cualquier campo, su intersección con el universitario es de primordial importancia. Una interesante reflexión de Bourdieu respecto a este punto es la siguiente:

No se puede estudiar seriamente el mundo social, el funcionamiento del mundo social sin estudiar esta institución donde las personas son creadas y donde se crean además las diferencias sociales, etiquetadas, legítimas; es decir, aquí se fabrican los títulos escolares, que son al mismo tiempo títulos profesionales, los títulos dan derecho a ejercer una profesión. (Nájera Eusebio, 2009, 1m,11s)

Es decir, las nuevas propuestas no sólo comenzaban a demostrar su pertinencia a nivel artístico y social, sino que, además estaban sustentadas por el capital simbólico de sus directores y de la universidad misma. Esto significa que ya hay una serie de posiciones definidas en Baja California, desde donde se verá una primera forma de lucha por el capital simbólico. Y esto es que, en el panorama de los numerosos talleres que se estaban impartiendo, la Extensión Universitaria pone en juego el factor de la formación profesional.

La tercera característica, derivada del punto anterior, es que los talleres brindan las condiciones para que poco a poco los docentes pudieran ir articulando sus propias propuestas artísticas. Este es uno de los aspectos más importantes para la creación de teatralidades diversas que con el tiempo se irán integrando al robusto abanico de lo que se entiende como Teatro del Norte/Fronterizo. Quizá los ejemplos más claros en Baja California en términos de una estética desarrollada, que ha sido materia de diversas investigaciones,²⁰ sea el trabajo del Taller de Teatro Universitario de Mexicali, que luego tomaría el nombre de Mexicali a Secas; y el trabajo de Dora Arreola en el

20 Además de los trabajos mencionados a lo largo de esta investigación en los que se pueden encontrar referencia de la estética propuesta por estos creadores, tenemos, en el caso de la estética del desierto la tesis de licenciatura “Ángel

taller de artes escénicas de Ensenada, donde llevaría a cabo sus primeras propuestas de antropología teatral.

Este tipo de trabajos también representan posiciones, que además son particulares del campo, porque a través de ellos se desarrollan valores artístico-teatrales propios, como el planteamiento de nuevas estéticas, discursos, estructuras dramáticas, temas y formas de trabajo que ponen de manifiesto la identidad específica (artística y social,) de sus creadores.

Los primeros atisbos de estas teatralidades se dieron a finales de los setenta e inicios de los ochenta con compañías como Los de a pie,²¹ a cargo de Rodrigo Solo, y Los desarraigados,²² a cargo de Sergio M. García. Fueron propuestas que comenzaban a llamar la atención por abordar los asuntos locales: identidad, historia, política, geografía, lenguajes, etc. Además de que varios de sus textos eran de autoría propia o creación colectiva.

Lo que es interesante resaltar es que, de acuerdo con la definición del habitus, se observa cómo la subjetividad de los creadores puesta en práctica expresa el nivel estructural de su entorno, del cual se desprenden las nuevas propuestas que comenzarán a estructurar un campo específico. Es esta la dialéctica que Bourdieu insiste en que sea tomada en cuenta.

La siguiente cita de Dora Arreola pone de manifiesto esta noción:

Para mí la estética viene de esas preguntas, de mi propia identidad, de mi propio background, mis propias esperanzas, etc. Entonces así surge el recurso del ritual, que de alguna manera yo ya había estado trabajando con cuestiones de comunidades que me permitieron participar en sus ceremonias. Los Kumiai, Pai Pai, que estuvieron de acuerdo en el proyecto que yo estaba haciendo y monté dos leyendas con la colaboración de espeleólogos, antropólogos, psicólogos, sociólogos, fotógrafos... era un equipo de trabajo que me permitió salir de hacer el teatro, ¿sabes? ilustrativo. Y ¿sabes? pudo haber sido ilustrativo y didáctico, puede ser, pero sí, la estética ya no estaba en ilustrar al México con un cactus o la frontera ¿sabes? Yo fui bien consciente del cómo, sí me cuestioné mucho el cómo. (Arreola D., comunicación personal, 10 de noviembre de 2023)

Norzaray y la estética del desierto” de A. Gutiérrez; y en el caso de Dora Arreola podemos encontrar *Mujeres en Ritual. Género y Transformación*, de S. Alfonso y D. Arreola.

21 Con la obra *La frontera*, publicada en el libro titulado *Tres de la frontera tres*, derivado del primer concurso de teatro de la frontera realizado en 1984.

En sus palabras podemos observar una clara intención de abordar la identidad de Baja California más allá del estereotipo, lo que la lleva a trabajar de cerca con comunidades originarias. Pero, además, le permite pensar en un teatro interdisciplinar que con el tiempo le permitiría configurar una estética propia.

Por su parte, Ignacio Flores de la Lama dice:

Alguna vez pensé, ¿qué se necesita para que Tijuana figure en el mapa? Sea vista, reconocida como un polo teatral a nivel mundial, así como el teatro de La Mama en Colombia o la Fura Dels Baus en Barcelona. ¿Qué se necesita para que de pronto la gente diga, "¿ya vieron lo que están haciendo en Tijuana?" O sea, yo sí tenía, recuerdo, un interés por hacer un teatro que tuviera identidad propia, eso lo recuerdo. No porque lo estuviera provocando de una manera forzada, solamente me parecía que era parte de la responsabilidad. Yo no podía ir solo con el discurso caprichoso, sino que era importante conectar con la gente. (Flores de la Lama I., comunicación personal, 20 de noviembre de 2023)

Es decir, los docentes que poco a poco se estaban convirtiendo en artistas creadores, también tenían presente que era necesaria la articulación del campo. Es por ello por lo que la naturaleza de los talleres explica la profunda seriedad con que se trabajaron los temas identitarios, locales, fronterizos o la cotidianidad en la escena como rasgo característico del teatro en ese periodo. No se trataba sólo de resolver qué obras había que montar a fin de cada ciclo y cubrir un reparto predeterminado, sino de crear un capital simbólico propio para el campo de Baja California; cosa que abría la pauta para nuevas propuestas. A partir de allí surgen posibilidades de nuevos temas, experimentación artística y asumir las riendas de áreas como la dramaturgia o el diseño plástico de la escena.

En este sentido se pueden encontrar propuestas tan variadas como el ya mencionado caso de Dora Arreola que parte del ritual, las leyendas nativas o el trabajo multidisciplinario; el de Ángel Norzagaray, que trabajó obras como *El álamo santo* y, más adelante, *Cartas al pie de un árbol*, diseñando ejercicios para sus alumnos (y luego la compañía) a partir de los cuales iba construyendo el montaje; o en el caso de Virginia Hernández, convertida en una importante dramaturga de Baja California, quien tuvo sus primeros acercamientos con la dramaturgia debido a la necesidad de escribir obras para sus talleres; y un ejemplo más es el de la obra *Sirenas del*

22 Con las obras de autoría propia: *Córrele que ahí vienen*, *Un extraño nos visita*, *La línea... pues 'n* y *Viva México*,

corazón, dirigida por Ignacio Flores de la Lama, escrita por su entonces alumno, Edward Coward.

Se observa, pues, el desarrollo de un material artístico diverso que emerge desde los talleres, donde, en aras de la creación teatral, los alumnos pueden ser creadores y los docentes alumnos. De ahí que estas nuevas propuestas se salgan de los modelos teatrales esperados y que inevitablemente expresen el momento que vive Baja California, donde la frontera se vuelve una característica determinante. Pero también el desarrollo urbano y sus problemáticas, la heterogeneidad cultural como parte de la vida cotidiana, la convivencia con el país más poderosos del mundo, son factores que, por el grado de conflicto que albergan y la complejidad de sus dinámicas, estimularán la actividad dramática.

Como cuarta característica, se hace visible la doble función que tomarán los docentes, pues fungen también como directores escénicos profesionales, siendo ésta la que cobrará mayor relevancia en la medida en que, como se verá más adelante, los talleres buscarán colocarse en un nivel representativo del nuevo campo que se está configurando. A esta doble función se suma que casi siempre fueron los directores los encargados de las gestiones culturales de sus localidades (algunas veces pasaron a convertirse en formas de activismo) y de las gestiones de producción de sus propios proyectos (formación, producción, promoción, difusión, coordinación, diseño, realización, etc.).

Es por esto por lo que la estructura organizacional de los grupos y compañías se verá altamente jerarquizada, con la figura del director a la cabeza. Es una estructura que obedece a la lógica de una lucha por el capital simbólico: como los procesos de enseñanza se intercalan con los de la creación artística los actores son alumnos, asistentes y/o discípulos en una doble interacción que combina procesos didácticos y dinámicas de grupos de teatro informales.

Dicha cuestión conlleva una problemática determinante que movilizará cada vez más el proceso de articulación del campo, porque la práctica misma los está llevando a tener que superar los procesos que se pueden dar en los talleres. Esto es, por un lado, los docentes asumen sus proyectos profesionales desde las aulas, lo cual los lleva a preparar y promover sus propuestas en

pues' n.

un nivel que sobrepasa cada vez más las expectativas del taller: debido a las producciones, funciones, temporadas, giras y ensayos, que demandan un desempeño más allá de los límites del taller. En todo caso, si han logrado hacer grupo a partir de sus talleres, se apoyan en buena medida de los alumnos, y algunas veces de artistas invitados, para mantener sus repertorios.

Por otro lado, los alumnos responden de manera diversa a estas dinámicas, unos lo asumen con profesionalismo, mientras que otros -la gran mayoría- lo asumen como un pasatiempo. Este asunto se convertirá en uno de los mayores obstáculos a vencer porque de la disposición de los actores en términos de compromiso, disponibilidad y formación, dependerá la permanencia de las propuestas artísticas que están planteando los directores.

La importancia de los talleres, entonces, radica en que brindaron las condiciones para que los docentes que los encabezaron pudieran ejercer su oficio como directores profesionales, llevar procesos a mediano y largo plazo que les permitieron conformar grupos mínimos, con los cuales madurar sus propuestas y, finalmente, producir obras de cada vez mayor calidad.

Los talleres fueron los sostenes y laboratorios del quehacer teatral, prácticamente la única forma de trabajo posible, y aunque al principio fueron parte del campo universitario y de las instituciones culturales, abrieron la pauta para la articulación de un campo del teatro. Es a partir de estos que comienzan a determinarse los principios y valores necesarios para la configuración del campo. Donde comienza a esclarecerse el tipo de posiciones que serían requeridas, no sólo como parte del hecho escénico, sino de la producción y reproducción de la actividad teatral a nivel macrosocial, que dependería de instituciones, programas, agentes, etc.

Esta perspectiva se hace evidente debido a las limitaciones que tuvieron. Sobre todo, porque a pesar del capital simbólico que lograron encerraban una paradoja: podían alcanzar una proyección a nivel regional o nacional, y aun así era difícil constituirlos como grupos estables porque la gran mayoría de los alumnos terminaban alejándose del teatro. Lo que se traduce en disparidad de los elencos, en la dificultad de mantener en cartelera una producción o, como describe Dora Arreola:

Mi percepción -quizá varíe en relación con otros- es que pareciera que siempre se empezaba de cero cuando se hacía un proyecto. O sea, se sentía como que se empezaba a formar algo que no existía. Y claro, después se presentaba, se terminaba, algunos daban más funciones, en escuelas o lo que sea, pero esa era mi impresión. Y los comentarios entre nosotros es que había como un desbalance en cuanto a la preparación, a las herramientas y al oficio actoral. Entonces, había desniveles muy notables y se sentía -bueno, de nuevo, es mi propia experiencia o percepción- se sentía como que se comenzaba desde cero... bueno sí había grupos muy sólidos, eran pocos, como el de Hebert Axel, por ejemplo, eran tres o cuatro actores en su compañía. (Arreola D., comunicación personal, 10 de noviembre de 2023)

Debido al alcance de los proyectos y de las trayectorias de quienes pasaron por sus aulas, ya sea como estudiantes o como docentes, es por lo que se puede tomar a los talleres de la Extensión Universitaria de la UABC como el modelo representativo de la producción teatral de Baja California. Esto se puede decir porque, para el presente trabajo, salvo contadas excepciones las obras referidas en entrevistas, notas periodísticas, críticas y programas de mano de 1983 a 1993, así como las participantes en las muestras regionales, estatales y municipales eran provenientes de talleres o de grupos derivados directamente de estos.²³ Siendo la UABC la instancia de mayor presencia a lo largo de este periodo y la ciudad de Tijuana la que concentraba mayor actividad.

Sin embargo, se hace hincapié en que hubo otras instancias relevantes, como es el caso de los talleres de las Casas de la Cultura en los distintos municipios, la Asociación Nacional de Actores (ANDA) en Tijuana, los teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) o el (CoBach) Mexicali y Ensenada, por mencionar algunos.²⁴

3.2 El capital simbólico de los grupos y talleres

Se ha tomado como referencia la Extensión Universitaria de la UABC para analizar los talleres como puntos medulares de la producción teatral de Baja California, aunque hay otras instancias que a través de sus talleres coadyuvaron a la construcción del campo. A esto se suman los

23 El grupo Theatron (83-87), encabezado por Hebert Axel, es una de las contadas compañías que funcionaron fuera de este modelo. También podemos encontrar otros proyectos emblemáticos como el monólogo *La reina de su casa*, de Dario Fo y Franca Rame, llevado a escena por Carlos Niebla, entre otros.

24 Hasta donde se pudo registrar para la presente investigación, durante el periodo de 1983 a 1993, ninguno de los docentes que estuvieron a cargo de los talleres mencionados en este párrafo tuvo una formación en teatro a nivel

proyectos -en dicho periodo aún son escasos- que se desarrollaron como grupos independientes o que se conformaron como equipos.²⁵

Además, hay que considerar la cantidad de producción escénica (tanto en estrenos como en reposiciones) de que gozaba la entidad. Las siguientes referencias dan cuenta de ello:

Las obras que han llegado a cumplir las cien representaciones son las siguientes: "Pedrito y el lobo" en 1985, en el CECUT; "Las criadas" de Jean Genet, en la Casa de la Cultura y "La historia del zoológico" de Edward Albee; éstas dirigidas por Jorge Andrés Fernández, en el periodo 85-87. En 1989 y luego de diez años "El llano en llamas" dirigida por Enrique Nolasco, recibió su placa de las cien en el CECUT y en 1990 "A puerta cerrada" de Jean Paul Sartre por Víctor Bazán de Savigny, también en el CECUT. (Úrsula T, 1992)

Sobre su tiempo como estudiantes del Taller Universitario de la UABC de 1986 a 1989, Daniel Serrano declara:

Entonces sí, efectivamente, yo sabía que tenía que estudiar, y que, claro, hice 11 obras antes de irme. En 3 años hicimos 11 obras con Ángel... entonces eso... claro, yo llegué a televisa con alguna experiencia. (Serrano D., comunicación personal, 17 de noviembre de 2023)

También, Fernando López Mateos refiere lo siguiente respecto de la MRTN de 1993:

Tijuana fue la que reportó mayor número de obras (9) de entre las demás ciudades del Estado, con seis grupos anotados en la contienda. En comparación a ésta, Mexicali contó con sólo 5 grupos (5 obras) y Ensenada 4 (4 obras). Tecate finalmente no participó. (López, 1993)

Debido a esta cuantiosa actividad, a la que también se anexa la visita de artistas de talla nacional e internacional como Antonio López Mancera, Lidya Romero, Juan José Naso, Juan José Gurrola, etc., que fueron convocados por el DAC para impartir cursos e impulsar la formación, es que comienza a hablarse del *boom* teatral de Baja California. Aunque dicho *boom* siempre estaría cuestionado debido a la calidad de las producciones y por la precariedad de las condiciones del campo. Más allá de esto, lo interesante es que se percibía un auge teatral.

universitario, salvo aquellos que además de haber laborado en los talleres de la UABC estuvieron a cargo de alguno de estos talleres, como es el caso de Fernando Rodríguez Rojero o Ignacio Flores de la Lama.

25 Con equipos se hace referencia a quienes se reúnen sólo para llevar a cabo un proyecto y una vez realizado se disuelven. Un grupo, en cambio, suele ser estable con algunos integrantes permanentes.

En una primera instancia hay tres aspectos que dotan de capital simbólico a los grupos, lo que les permitirá crear posiciones dentro del campo. Primero la instancia donde se desarrollan: si son universitarios o de nivel bachiller, si provienen de alguna dependencia gubernamental o privada, o si se han conformado de manera independiente. Aún en esta última vertiente está considerada la instancia de procedencia. Así, por ejemplo, el grupo Theatron considerado como un grupo independiente, fue fundado por Hebert Axel González, cada que es referido suele mencionarse el factor de que Axel fue un alumno destacado del taller de teatro de la Preparatoria Federal Lázaro Cárdenas (PFLC) y después en el Taller de teatro Sor Juana Inés de la Cruz a cargo de Jorge Andrés Fernández. La semilla del grupo Theatrón proviene de la etapa del bachiller y su nacimiento fue, en parte, impulsado por el curso impartido por Atahualpa del Cioppo²⁶ en 1982, a través de la DAC.²⁷ En este sentido, pues, la institución o centro dotará de valor simbólico al taller o al grupo. Y aunque la universidad será la más importante por su capacidad institucional, existieron otras instancias relevantes como el taller de teatro de la Casa de la Cultura Altamira, Tijuana; y en distintos periodos despuntaron también talleres como los del teatro del IMSS o los de la ANDA.

En segundo lugar, se encuentra el factor de la trayectoria y formación del director/docente. En este sentido se observa que, al principio la trayectoria con que ya contaban los docentes era determinante porque lo que se buscaba era la activación de los grupos de teatro universitario, en una entidad donde no había profesionales con formación a nivel licenciatura. Posteriormente, conforme estos fueron llegando, comienzan a encabezar los talleres de la universidad, pues en ese contexto el título universitario se vuelve de primera importancia.²⁸

Después, las trayectorias que comienzan a emprender estos mismos docentes -que poco a poco son vistos más como directores de escena- a partir de los talleres, generan otro tipo de capital simbólico porque al mismo tiempo se está generando una plataforma de representatividad del

26 Atahualpa del Cioppo, nacido en Uruguay (1904-1993) es un reconocido director y formador de teatro reconocido alrededor del mundo. Entre sus trabajos más importantes se encuentra la creación del grupo *La isla de los niños*, posteriormente *La Isla*, con el que dirigió obras destinadas a público infantil, adolescentes y jóvenes. Fue uno de los fundadores del teatro independiente El Galpón, uno de los más importantes del continente americano, donde montó textos de Brecht, Chéjov, Lope de Vega, Lorca, Pirandello e Ibsen. Junto a otros miembros de su grupo estuvo exiliado en México en 1976-1984, tiempo que continuó su trabajo. Durante su estancia en el país impulsó la formación teatral, así como los valores y la tradición del teatro independiente.

27 Dato extraído del Documental *Hebert Axel: vida y pasión de un teatrero norteno* (2023)

campo del teatro a nivel nacional (lo que se entendía como el teatro regionalista). Debido a esto último, se hará cada vez más urgente la necesidad de formación profesional.

Por último, relacionado con el punto anterior, está el factor del grado de representatividad de los grupos en las actividades culturales dispuestas para impulsar la articulación del campo teatral: becas, concursos, festivales, muestras, encuentros, etc. Esta cuestión se relaciona con los programas que se llevaron a cabo para fomento de la cultura en el norte y la franja fronteriza del país. Principalmente el FONAPAS, el PCF y, posteriormente, a través del CONACULTA.

Dentro de la estructura que estos programas configuran, los talleres funcionan como grupos, ya que es cuando comienzan a generar una identidad artística y a ser referenciados en críticas, programas de mano, foros, etc. Es así como los talleres, que trabajan cada vez más como grupos, buscarán participar en marcos culturales de relevancia y, en muchos casos, sus procesos internos estarán cada vez más determinados por este objetivo.

Así como sucede con la nueva posición del campo dada a través del surgimiento de propuestas que parten de lo identitario y del nivel de formación de los docentes, se verá también que la representatividad de los talleres y/o grupos se constituye como una posición de poder conforme el campo se está articulando, lo cual se traduce en la necesidad de alcanzar un nivel profesional.

A este respecto se puede poner el ejemplo de la compañía Los Desarraigados, una de las primeras en llamar la atención por su “compromiso con las causas sociales y las problemáticas de la frontera” (Partida, 1995). Pero conforme suceden las muestras nacionales y regionales, cobrarán protagonismo los talleres de la UABC de Mexicali y Tijuana en la medida en que, además de presentar un teatro entendido como regionalista, demuestran una preparación mayor.

Para concluir con esta cuestión se retoma lo siguiente: existen dos niveles que impulsan la producción. Uno de ellos es el nivel práctico (subjetivo) que se da en los talleres, donde el *habitus* está cambiando debido a que se cuenta con docentes con cada vez mayor preparación y a que la práctica responde a necesidades artísticas y expresivas de los docentes (a nivel profesional) y de

28 Aunque son talleres de teatro, se encuentran dentro del campo universitario.

los alumnos (a nivel formativo). Hay un arrojio importante en términos de experimentación y exploración de recursos que van dando forma a teatralidades diversas, cuya característica es el planteamiento de los asuntos identitarios. Aunque, desde luego, se siguen encontrando textos clásicos y de autores mexicanos reconocidos. Este nivel es la expresión subjetiva de la comunidad que encuentra su cause en los talleres, repertorio y cartelera destinada a sus propias localidades.

El otro es el nivel representativo (estructural). Es la plataforma que se ha configurado a través de las políticas públicas para impulsar, fomentar, promover y fortalecer el quehacer cultural. Por medio de estos programas se crean marcos de representatividad para el campo teatral, que colocan el trabajo local en una escala regional y/o nacional. Es donde gracias al encuentro con otros creadores del país, comienzan a ser definidos los valores de cada grupo: cualidades, habilidades, pertinencia, calidad, características, discursos, etc.

Son dos niveles que se retroalimentan. Sin el nivel práctico, local, no cabría la posibilidad de configurar un nivel estructural, como se puede ver en los estados donde no se llega a configurar un campo teatral, o que tardaron en hacerlo.²⁹ Y sin el nivel estructural, como sucedía en Baja California en las décadas pasadas, la actividad teatral se hubiera quedado en un nivel informal, imposibilitando su desarrollo y su proyección regional, nacional e internacional. Pues es gracias al capital simbólico que permite la creación de posiciones propias del campo, que se da la articulación de este, mismo que, además, tiene algo qué decir ante los campos de poder (cultural y político) a nivel nacional. Así, por ejemplo, gracias a la dimensión cultural, social y artística del movimiento del teatro del Norte/Fronterizo y a los esfuerzos de descentralización cultural llevados a cabo por el gobierno federal, es que la tradición teatral que ya se tenía en Baja California logra su desarrollo institucional.

3.3 El nivel representativo

Con el nivel representativo se hace referencia a los marcos de encuentro o promoción artística creados por medio de los programas culturales e institucionales y la misma comunidad del campo teatral a nivel nacional. Con su participación, los creadores de Baja California lograban obtener

²⁹ Uno de los ejemplos más claros es el de Baja California Sur.

reconocimiento por su trabajo, lo cual los volvía representativos en el estado. Es decir, es el escenario propio del campo (compuesto por la comunidad de este) en el que se da el primer tipo de lucha simbólica mencionada en el capítulo teórico: la de constituirse en una imagen distintiva.

Para explicar el nivel representativo la muestra estatal, regional y nacional son determinantes. Sobre todo, la MRTN fundada por Oscar Liera con el apoyo de la Universidad Autónoma de Sinaloa. Esta tuvo como propósito sumarse al proyecto de descentralización del teatro del país promoviendo y facilitando la comunicación entre los grupos de la región del noroeste. La preocupación por impulsar un teatro regional se vería reflejada en los primeros años de la MRTN, como se muestra en la siguiente cita:

La MRTN, en su primera etapa, tiene que ver con la presencia de Oscar Liera, que va de 1983 a 1989, que fue el año en que Oscar Liera asistió a su última muestra con Los caminos solos y que se caracteriza principalmente por producir un teatro regional. (Osorio R. 2001)

También, Partida, en la crítica que hace a propósito de la quinta emisión de la Muestra constata este hecho:

En esta ocasión, la Muestra se caracterizaría por una marcada tendencia hacia la dramaturgia local y hacia las escenificaciones con carácter regionalista, que en las mesas de trabajo se plantearían como uno de los objetivos fundamentales que deberá animar la realización de las futuras muestras. (Partida A. 1995)

Además de las puestas en escena, la MRTN ofrecía talleres, foros sobre las problemáticas del teatro en el noroeste, mesas de trabajo y conversatorios con la participación de artistas reconocidos. Es por ello por lo que participar en la MRTN era importante en términos de la experiencia que brindaba, el aprendizaje, el encuentro con otros creadores del país y el contacto con otros públicos.

También las críticas que allí se realizaban tuvieron un efecto importante. Sin duda fueron un parámetro porque eran realizadas por críticos reconocidos a nivel nacional. Las críticas que permiten ilustrar esto son las escritas por Partida, al respecto de la V y VI MRTN. Por ejemplo, en el caso de la V MRTN se observa que fueron destacadas las propuestas del taller universitario de la

UABC Mexicali y el de Tijuana,³⁰ mientras que se hace una fuerte crítica al trabajo de Actores Unidos, a cargo de Enrique Nolasco:

Si en lo que se refiere a éxito no hay ningún problema, por lo que se refiere a sus logros escénicos, éstos no corresponden a los del formato de una Muestra; tanto desde el punto de vista de la lectura del material dramático, como por la ausencia de propuesta de puesta en escena, al seguir generalmente los cánones de un teatro ilustrativo, centrado en lo anecdótico; al igual que en el trabajo meramente externo y más ilustrativo que creativo de sus actores y del relato escénico. (Partida A. 1995)

Entonces es discernible cómo la MRTN comienza a ordenar, jerarquizar o establecer las coordenadas de las propuestas artísticas, algo que no pasaba anteriormente en el campo, al menos no de manera determinante. El puro hecho de presentarse allí ya tenía implicaciones valorativas. El criterio prevaleciente era el de la causa regionalista impulsada por Oscar Liera y el de la calidad artística de los espectáculos que se presentaban.

A esta cuestión se hace referencia con el nivel representativo, es decir, el marco especializado, legítimo y/o institucional, capaz de establecer coordenadas, pautas y objetivos para el campo de Baja California. No solamente para la propia comunidad teatral, sino para el campo político y cultural. En la VI MRTN, se menciona una desproporción de la propuesta de Rodríguez Rojero, de Ensenada, al haber presentado una obra de nivel bachiller. Y nuevamente se critica a Nolasco por su dirección de *El llano en llamas*:

La ilustración más superficial y errática que se ha visto de Rulfo, convertido en *Mexican Curious* fronterizo, con sombreros, huaraches, fusiles de palo; mariachis, corridos, soldaderas y toda la fauna del cine mexicano revolucionario. (Partida A. 1995)

Una vez más, a través de las críticas realizadas, se establece la posición simbólica de los grupos. Porque, además, se trata de una crítica especializada en el marco de la MRTN, impulsada por quien para muchos fuera el precursor del teatro del norte. Lo que allí se decía gozaba de autoridad.

Por su parte, la Muestra Nacional (MN), es para muchos el acontecimiento teatral más importante del país. La palabra de críticos que allí participaban, como Armando Partida, Olga Harmony o

30 Con la obra *Mexicali a secas*, dirigida por Ángel Norzagaray y *Volver a decir star*, escrita por Edward Coward y

Fernando De Ita, también tenían peso. Sobre todo, en un campo como el de Baja California, donde había mucha actividad, pero todavía considerablemente aislada del resto del país y, sobre todo, aislada entre las propias ciudades de la entidad.³¹ Pero además servía para dar voz a las problemáticas que atravesaba la región. Por ejemplo, en las conclusiones de la crítica general de la VI MRTN Partida también señalaba que:

A su vez la VI Muestra Regional de Teatro del Noroeste, arrojó como resultado el desinterés o divorcio de las instituciones y dependencias oficiales: universidades, casas de la cultura, institutos regionales de cultura hacia el teatro; ya que éstos no cuentan con proyectos para apoyar el arte escénico. En los casos en que sí hay respuesta, esto se debe gracias a las exigencias de una fuerte personalidad teatral: Oscar Liera, Ángel Norzagaray, Fernando Rodríguez Rojero; aunque en algunos casos, esto también ha impedido el apoyo oficial por las antipatías de los que detentan y ejercen el poder local. (Partida A. 1995)

Entonces, se observa que la MRTN es un evento sumamente importante para el campo teatral que se está articulando en Baja California, debido al crecimiento que supone para las compañías. Pero también porque funge como un termómetro de lo que sucede a nivel local y permite definir, ordenar, valorar y legitimar problemáticas, discursos y/o propuestas artísticas. Esto es, crear posiciones particulares del campo haciendo distinciones (capital simbólico). Sin duda, esto se problematiza por las dinámicas de lucha que supone siempre cualquier forma de distinción: reconocimiento, prestigio, participación, validez artística, etc.

Posteriormente la MRTN tendrá voto para proponer obras a participar en la MN. Y luego, con la aparición de las muestras municipales y estatales las dinámicas de selección quedarán claramente definidas: primero, podían ser por invitación directa, o segundo, por medio de una competencia que comienza en la muestra municipal para llegar a la estatal, donde se determinaría la participación en la regional, y de allí a la nacional. Esto desencadenará que esta etapa de construcción del campo se vuelva altamente competitiva y jerarquizada, determinada en cierta medida por las muestras.

dirigida por Ignacio Flores de la Lama.

31 Las ciudades donde había teatro eran Mexicali, Ensenada y Tijuana. Pero el contacto entre sus respectivos creadores era poco, casi nulo. Fue en las muestras estatales y regionales donde comenzaron a conocer sus respectivos trabajos y no sería hasta finales de los ochenta cuando empiezan a observarse algunas colaboraciones. Aún en el caso de los creadores radicados en una misma ciudad había poca interacción debido a que producían desde sus respectivos talleres.

Era importante, era una motivación para el trabajo de los grupos. Y además porque, bueno, llegar a la Muestra Regional era como un triunfo, porque además se hacía análisis de los trabajos que se presentaban ahí. Por creadores nacionales, ahí se mantuvieron mucho el Doctor Armando Partida, Soledad Ruíz, por ejemplo, que venían y analizaban nuestros trabajos que veían y, bueno, fue una forma de crecer de los grupos. Nosotros le llamábamos el deshuesadero porque también había muchos lastimados con las críticas. Pero sí era muy importante y se luchaba por eso, por llegar a las Muestras. (Rodríguez F., comunicación personal, 18 de noviembre de 2023)

O, en palabras de Dora Arreola:

Entonces, me dijo, nunca hagas un trabajo para la Muestra, y nunca lo hice, de hecho, nunca fui a la Muestra porque le seguí su consejo ¿no? Entonces creo que muchos directores sí se proponían ir a las Muestras, como fuera y como pudieran, tenían que machetearse y dedicarse para tener esa presencia nacional. Y pues, a mí me aconsejaron que no lo hiciera y no lo hice, pero yo sabía que eran como llamaradas, como de petate, ¿sí me explico? O sea, llamaradas nada más y después ¿qué? (Arreola D., comunicación personal, 10 de noviembre de 2023)

Aquí hay que hacer hincapié en otra cuestión. Los directores escénicos, que en el nivel representativo alcanzan (o no) reconocimiento, lo hacen desde su labor como docentes. Los actores, por su parte, participan como alumnos, sin obtener ninguna retribución económica, pues lo hacen como parte de un proceso de formación. Esto viene a colación con una de las características que explicada más arriba respecto al modelo de los talleres: la doble función de docentes/directores. En este sentido vale rescatar la siguiente perspectiva de Serrano, que deja observar el valor simbólico de los talleres

Ángel estaba contratado por la universidad. Entonces, bueno, Ángel cobraba su sueldo en la universidad como docente y pues nos daba talleres y nosotros entrábamos como talleristas. Pero éramos unos talleristas privilegiados en el sentido de que íbamos a muestras regionales y estatales, y nos presentábamos en otras ciudades. (Serrano D., comunicación personal, 17 de noviembre de 2023)

En la nota titulada *El taller universitario de teatro de Tijuana: ¿ilusión o proyecto dividido?*, publicada en *La tarde de Baja California*, podemos ver también esta cuestión de manera explícita:

No sé cuándo puedan conformar lo que se dice un verdadero grupo, pero ansío que así sea para el bien del Teatro en su conjunto. ¿Por qué insisto en lo de un verdadero grupo? Quizá porque casi siempre los grupos teatrales más estables han emanado de: universitarios que se identifican con una causa o una carrera común; teatreros que tienen una perspectiva existencial y un modo de expresión similar, o individuos creativos maduros (personal y/o artísticamente) que se encuentran en un momento de su vida y deciden construir juntos hasta que ya no haya para más. (López, 1993)

Se observa, así, la dificultad estructural del teatro como profesión. Es un teatro que funciona bajo una premisa de formación, pero al encontrar formas de capital simbólico en un plano representativo es empujado a desarrollarse más. Esto, como ya se mencionó, promueve una tensión que tiene que ver con los propósitos formativos que supone un taller y la necesidad de, al estar consciente de su potencial, constituirse como grupo profesional.

Sin embargo, la profesionalización no tiene que ver con participar o mantenerse en el nivel representativo. Si no que hizo evidente la disyuntiva que los creadores escénicos afrontaban: esto es que podían alcanzar reconocimiento y/o prestigio, incluso obtener recursos gracias a ello (como becas, apoyos, facilidades, etc.), además de que eran conscientes de la importancia del teatro de Baja California en el plano nacional. No obstante, la situación prevaleciente del campo seguía siendo la informalidad.

Todos los esfuerzos que se lograban eran temporales, eran espacios, recursos, estímulos oportunidades ocasionales, aislados. Los talleres, salvo contadas excepciones, seguían siendo la única vía posible. Los logros alcanzados correspondían a la iniciativa individual de los creadores. Por eso, al contar con una plataforma representativa se movilizaban los esfuerzos que ya se estaban dando.

Pero el nivel representativo no se limita a las muestras. Como se mostró en el capítulo contextual, el campo teatral de esta época estará nutrido de eventos como el Concurso de Obras de teatro de la Frontera Norte, las temporadas de Promoción Escolar del CECUT, publicaciones como el libro *Tres de la Frontera Tres*, el Premio Nacional de Teatro Histórico del Programa Cultural de Fronteras, el Festival Internacional de la Raza donde llegaron a realizarse funciones de teatro y foros de dramaturgia, Premio Nacional Obra de Teatro, Premio Estatal Obra de Teatro, etc.

3.4 Un gremio por hacer

Se puede hablar de un gremio en términos de que existen creadores escénicos que emprenden proyectos teatrales en los diferentes municipios de la entidad. Estos, sin embargo, trabajan desde sus instancias con sus alumnos o, en algunos casos, sus grupos. Es un gremio que interactúa en grupos aislados, pero que poco a poco, conforme se van conociendo, irán surgiendo colaboraciones.

A partir de los noventa comienzan a darse varios hechos que dan cuenta de la importancia que tuvieron estas colaboraciones, pues ya no se trata de proyectos nacidos de los talleres, si no de la conformación de equipos donde participaban varios de los artistas más importantes de la entidad.

Uno de estos ejemplos es la presencia de Hugo Salcedo en Baja California. Su llegada sucede en 1989, año en que gana el Premio Tirso de Molina con la obra *El viaje de los cantores*. El haber obtenido este premio de reconocido prestigio que realiza el gobierno de España, puso la mirada del teatro nacional e internacional en la entidad, dando mayor fuerza al campo bajacaliforniano. También se llevó a cabo el montaje de la obra galardonada, a cargo de la Compañía Nacional de Teatro con el apoyo del gobierno de España y México.

En este apartado se da uno de los hechos simbólicos más interesantes que datan de la preocupación que existía por impulsar el campo de Baja California, pero, sobre todo, de lanzar un mensaje de reconocimiento al potencial de los creadores escénicos de la entidad. Y es que a Hugo Salcedo se le concede la oportunidad de elegir al director de su texto, y contra todo pronóstico, pudiendo proponer a prácticamente cualquier director del país, opta por Ángel Norzagaray, director del taller de teatro de la UABC, en Mexicali. El montaje, que fue presentado también en CECUT, el Teatro del Estado de Mexicali y el Teatro Universitario de Ensenada con todas las funciones llenas, estuvo a la altura del texto y del premio que lo acompañaba.

La dramaturgia de Salcedo fue un estímulo importante para Baja California. Directores como Ignacio Flores de la Lama, Fernando Rodríguez Rojero y Virginia Hernández, montaron sus textos. La obra *Bárbara Gandiaga*, es fruto de una interesante colaboración entre Fernando

Rodríguez Rojero, Virginia Hernández y el mismo Hugo Salcedo cuando este se encontraba en España realizando sus estudios de doctorado. V. Hernández lo relata de la siguiente manera:

David me dijo: “Esta historia puede ser una novela.” Yo leí el documento y le dije: “También puede ser una obra de teatro.” Fernando se interesó y me dijo que hiciera una obra de teatro. Dije: “Sí, pero yo no sé escribir. He intentado hacer otras cosas y no me ha salido nada.” Fernando ya conocía a Hugo Salcedo y le propuso hacer el texto sobre Bárbara Gandiaga. (...) Él le mandó toda la información que tenía del proceso de Bárbara Gandiaga, le mandó a decir cuántos éramos en el grupo, le envió en audio el registro de las voces de los integrantes, etcétera. Hugo con todo el material: la historia de Baja California, de las misiones, de los grupos indígenas del Estado y los textos del juicio de Bárbara, hizo a distancia la obra para la Compañía de Teatro de Ensenada. (Hernández, 2015)

Además, antes del CAEN, Salcedo había emprendido talleres de dramaturgia en lugares como la Casa de la Cultura Altamira. Y, ya avanzada la década de los noventa, su trabajo impulsaría a toda una generación de reconocidos dramaturgos, destacando la figura de autoras como Bárbara Colio, Elba Cortez y la misma Virginia Hernández.³²

Otro de los momentos importantes que da cuenta de cómo los creadores comienzan a relacionarse, es el curso realizado por Juan José Gurrola, convocado por el CECUT a través del PCF. Derivado de este, Gurrola hizo tres estancias divididas entre 1990, 91 y 92. Dando como resultado la agrupación denominada como La pandilla de Gurrola, que tuvo entre sus integrantes a: Víctor B. de Savigny, quién estuvo a cargo del taller de teatro clásico de la UABC; Fernando López Mateos, que además de ocupar el taller de teatro de la UABC Tijuana por un tiempo y desempeñarse como crítico y actor, es considerado el fundador del CAEN; Beatriz Llamas; Vianka R. Santana; Hebert Axel González, fundador de la compañía Theatron y posteriormente la Compañía del sótano y el Diplomado de Actuación Vivencial, ambos en la Casa de la Cultura, Altamira, Tijuana ; M. Sabina Maytorena; Julio César Arteaga; Raquel Presa, reconocida actriz de Baja California; David Jiménez; Isabel Rolón, actriz parte del equipo fundador de la compañía Theatron; Julián Orea; Paco Morán, Alberto Espinoza y Dora Arreola, llegando a estrenar la obra *Mickey Mouse, Río Rita Blues*.

32 Tanto Barbara Colio como Elba Cortez formaron parte de la compañía Mexicali a Secas, posteriormente tomarían el Diplomado en Teatro del CAEN.

Un ejemplo más es la obra *Tenochtitlán 3038* escrita y dirigida por Vianka Santana, estrenada en Sevilla, España. Este proyecto es una muestra de las gestiones que lograban cuando se daban estas colaboraciones. Como se relata en el suplemento Identidad de *El mexicano*: “Los tres niveles de gobierno de la ciudad apoyaron el proyecto y el entusiasmo de sus realizadores fue tal que lograron contagiar también un buen número de patrocinadores particulares y a instituciones como el Conaculta.” (Marín, 1992)

Así, se hace evidente cómo conforme se complejiza el campo los creadores empujan a otros horizontes sus proyectos. Más allá de los encuentros ocasionales en festivales, cursos, concursos, teatros o talleres, el campo, habitado por una cuantiosa heterogeneidad de creadores escénicos, va dando lugar a encuentros, colaboraciones, esfuerzos mancomunados, que antes eran poco frecuentes.

A la luz del tiempo, parece inevitable que algo tenía que suceder. Pues, aún con la presencia de tantos jóvenes creadores, emprendiendo sus trayectorias, en un punto en que Baja California era una suerte de promesa en muchos rubros, parece imposible que el campo lograra consolidarse a base de logros ocasionales o de trayectorias individuales.

Todas estas actividades, capacidades, iniciativas y proyectos, todo el terreno ganado en términos de los grupos que más o menos comenzaban a verse estables y reconocidos por su trabajo, o el terreno ganado con los jóvenes talentos que ya sumaban años formándose en los talleres, la maduración artística y personal de los tutores, así como los inmensos retos que todavía aguardaba el campo, como la falta de públicos, formación, promoción y difusión, eran indicadores fundamentales para pensar que existían muchos motivos, razones y herramientas para dar un paso más hacia la profesionalización. Uno de esos motivos era la voluntad institucional y cultural de instancias como el CECUT y el INBA.

CAPÍTULO IV. CENTRO DE ARTES ESCÉNICAS DEL NOROESTE, PERIODO DE TRANSICIÓN

4 Introducción

Una vez establecido el campo del teatro en Baja California, se hacen evidentes las necesidades, fortalezas, agentes y valores artístico-culturales existentes en el campo. En ese sentido, la creación del CAEN constituye una suerte de cristalización de los esfuerzos que se venían realizando a lo largo de la década de los ochenta.

Por un lado, conforme sucede su desarrollo, se irá construyendo la idea del teatro como una práctica especializada. Por otro lado, sus procesos dejan ver diversos factores relevantes en la consolidación del campo: como las formas de lucha por el capital simbólico, la integración del gremio y la interacción del campo con otros campos y disciplinas.

En el presente capítulo se realizará una revisión histórica del CAEN, matizando diversos aspectos que permitirán explicar en qué consistió el proceso de transición, entendido como la consolidación del campo del teatro en Baja California.

4.1 La creación del CAEN

Como las muestras regionales dejaron ver, aunque el teatro del noroeste cobró fuerza en la década de los ochenta, la situación de los estados no era favorable. Sobre todo, se hacía evidente el tema de la falta de formación. Tanto el INBA como algunos institutos a nivel local procuraron convocar a maestros para impartir cursos o talleres en los estados. Algunos de ellos fueron fructíferos, como fue el caso de Atahualpa del Cioppo y Juan José Gurrola en Tijuana, vistos en el capítulo anterior. Sin embargo, esta estrategia no era suficiente para atender dicha problemática.

En una entrevista que el crítico de teatro Fernando De Ita hace a Oscar Liera en 1989, éste comenta sobre la necesidad de un centro regional ante la problemática de la falta de formación:

Lo que hace falta es contar con la preparación necesaria. No hay maestro. La gente de la Ciudad de México no quiere irse fuera de ahí. El INBA manda maestros, pero la mayoría de las veces no son buenos. Los mejores no quieren ir a la provincia. Haría falta tener un centro regional para preparar actores, directores, escenógrafos. No hay escenógrafos, y los que hay sólo copian los decorados de la ciudad de México. Yo les digo que aquí tenemos nuestros propios elementos escenográficos, que no hay que copiar nada. (Liera, 1989)

Ese mismo año -1989-, durante la MRTN fueron señaladas las siguientes problemáticas: “Otro de los problemas consiste en la falta de cuadros formativos, altamente especializados, junto con la falta de información y divulgación de lo que se hace en otras partes del interior de la República y de la capital misma...” (Partida, 1995).

Por otro lado, Ignacio Flores de la Lama, quien gracias a su participación en el Festival Internacional de la Raza en 1992 había tenido contacto con el Dr. Gerardo Estrada, director del INBA, relata la siguiente conversación:

En algún momento me preguntó cómo veía yo el centro regional. Y yo le decía, con una imagen que tal vez puede resultar un poco cursi, una imagen medio chabacana; imaginar a la república mexicana como un gran lago donde avientas cuatro o cinco piedras en direcciones distintas y formas círculos que eventualmente se van tocando hasta generar una vibración que inunda toda la república. Le decía que yo así veo los centros regionales, me parece que es cosa de aventar piedritas en el lago para que se vayan expandiendo. (Flores de la Lama I., comunicación personal, 20 de noviembre de 2023)

La problemática de la formación teatral (y artística) se daba en todo el país y estaba relacionada con el centralismo en México. Lo más viable parecía ser la idea de los centros regionales en la medida en que, como vimos en el apartado contextual, la esquematización por zonas (regiones) del país, permitía ganar terreno en los esfuerzos de descentralización. Así, la actividad teatral del noroeste, como se vio con las muestras regionales, podía verse altamente fortalecida con un centro de formación a nivel regional.

Por otro lado, el momento que atravesaba el CECUT fue determinante. Primero, porque en 1989 toma la dirección Pedro Ochoa Palacio y una de las directrices de su administración fue abrir el centro a los artistas locales. Y segundo, porque derivado de esto mismo, durante su administración, el CECUT, que por naturaleza está destinado a la promoción y difusión cultural, asume responsabilidades en el tema de la formación artística, “no existían los CEART, que es la

descentralización del Centro Nacional de las Artes. Entonces, pues empecé a tomar cosas para poder sustituir esa carencia que era la Educación Artística. Ese era, digamos, el gran pendiente en el Estado” (Ochoa P., comunicación personal, 16 de enero de 2024).

Gracias a esto nacen proyectos importantes como el Programa Ciclo de Escritores, que se hacía con el apoyo de la Sociedad General de Escritores Mexicanos (SOGEM), el PCF y el Instituto de Cultura de Baja California (ICBC); la adscripción de la Orquesta de Baja California a las instalaciones del CECUT; o los talleres de pintura que comenzaría a impartir el reconocido pintor Álvaro Blancarte. Es así como los salones ubicados en el sótano del CECUT se convierten en un punto clave para la formación artística en Baja California.

En este contexto, Fernando López Mateos llega a Tijuana en 1990 proveniente de la Cd. De México. Durante los primeros años trabajó como crítico de teatro en diferentes medios, fue titular del taller de teatro de la UABC Tijuana de 1990 a 1991, impartió algunas asignaturas en la IBERO y estuvo en el área de redacción del CECUT. Fue durante ese tiempo que, por iniciativa personal, se dedica al diseño de un diplomado en teatro. Para ello tuvo reuniones con Dora Arreola, Luis Torner y Fernando Rodríguez Rojero.

En julio de 1992 aparecen publicadas dos notas sobre la posible apertura de un Diplomado en Teatro propuesto por F. López Mateos y que estaría a cargo del CECUT, la Dirección de Descentralización del CONACULTA y la Universidad Iberoamericana del Noroeste (IBERO).³³ Incluso se aseguraba que, “El Diplomado en Teatro está integrado por seis trimestres, dos de los cuales se impartirán en 1992, tres en 1993 y uno en 1994” (Bautista V. 1992). Sin embargo, el diplomado no llega a lanzarse.

En ese año se celebra una reunión de Gerardo Estrada, director del INBA, con varios creadores escénicos de la entidad. Esto se da gracias a que el director del CECUT de entonces procuraba que los artistas locales pudieran mantener comunicación directa con las autoridades del INBA, él mismo lo relata de la siguiente manera:

33 *Posible Diplomado de teatro en Tijuana*, escrita por Virginia Bautista en Diario 29, el 9 de julio de 1992 y *AHORA SI/Educación teatral sin pretextos*, publicada en Baja California el 6 de julio de 1992.

Entonces primero llegó la orquesta de Baja California, la sede era inicialmente Ensenada, pero se dieron cuenta de que no tenían un lugar para ensayar ni tenían oficinas, entonces le hicieron la propuesta a Flores Olea directamente, en una visita. O sea, la visita de estas autoridades yo las abría para que todo mundo conversara con ellos. (Ochoa P., comunicación personal, 16 de enero de 2024)

En la reunión con Estrada se encontraban presentes Fernando López Mateos, Ignacio Flores de la Lama, Luis Torner, Ángel Norzagaray, Fernando Rodríguez Rojero y Hugo Salcedo. Allí se les pregunta qué propuesta deseaban hacer para atender las necesidades del campo teatral. Ante el desconocimiento de la apertura inusitada que se iban a encontrar, no llevaban ninguna propuesta proporcional a lo que el director del INBA estaba dispuesto a conceder. Es entonces que F. López Mateos saca a colación la propuesta de diplomado que venía trabajando desde hacía un tiempo y que estaba tratando de lanzar con la participación de la IBERO, aún sin resolución. Flores de la Lama narra el momento:

Y entonces Fernando dijo, “pues yo tengo un proyecto de un diplomado en teatro y lo podría presentar.” Y entonces, nos preguntamos todos nosotros, ahí en ese momento, cruzamos miradas, Luis Torner, Ángel Norzagaray, Rodríguez Rojero, Hugo Salcedo y yo... dijimos, “venga, vamos a habilitar a Fernando, vamos a darle el pase para gol. Él es el que tiene un proyecto, nosotros no tenemos nada, él lo tiene armado. Y además está conectado con el CECUT, con Pedro Ochoa, él está ahí. Él es nuestro abanderado.” Y recuerdo que todos le dimos el espaldarazo. “Vas, Fer, vamos a meter el proyecto del diplomado, déjanos conocerlo, queremos leer tu proyecto, conocer tu proyecto que le presentaste a la Ibero, pero ese será el borrador de nuestro proyecto para hacer un diplomado de teatro en Tijuana.” Y entonces, así es como, con el apoyo del CECUT y, por supuesto, de Bellas Artes, se abre el proyecto del centro regional, que se termina llamando Centro de Artes Escénicas del Noroeste. (Flores de la Lama I., comunicación personal, 20 de noviembre de 2023)

Tras la revisión de la propuesta inicial del diplomado, el ajuste más significativo fue la reducción de su duración, que pasaba de 19 a 13 meses, divididos en cuatro trimestres con una semana de talleres intensivos entre cada uno. En el artículo titulado *Diplomado de Teatro*, que aparece en *En el centro de la cultura* editada por el CECUT, se menciona que:

En abril de 1993, el licenciado Ernesto Zedillo Ponce de León dictó los primeros pasos para instalar el Sistema Nacional de las Artes, el cual establece que en cuatro ciudades del territorio nacional habrá centros especializados de cada área artística o proyectos piloto, diferentes, ellos son el Conservatorio de las Rosas y el apoyo a la música en Morelia, las artes plásticas en Oaxaca, la danza en Monterrey y el Centro de Artes Escénicas en Tijuana. (En el centro de la cultura, 1994)

En resumen, existieron varios factores importantes que dan como resultado la creación del CAEN. Primero, la idea de un centro regional que se respiraba en el ambiente, derivada de la fuerza del teatro del noroeste demostrada desde mediados de los ochenta a partir de las muestras regionales.³⁴ Si bien, por un lado, da cuenta de su importancia artística y de la abundancia de actividad en ciudades como Tijuana, Mexicali, Hermosillo o Culiacán, por otro lado, revelaba diversas problemáticas sintomáticas del centralismo cultural en el país; sobre todo en el tema de la formación.

Segundo, los esfuerzos de descentralización llevados a cabo por el CONACULTA a través de la Dirección de Descentralización de las Artes, donde se plantea la creación de diversos centros en puntos estratégicos que pudieran estimular la creación artística. Baja California, por ser un estado de efervescencia teatral y, específicamente Tijuana, por ser la ciudad con mejor infraestructura teatral en la región, así como por su ubicación fronteriza, termina por ser el punto destinado para el teatro.

Finalmente, la iniciativa de F. López Mateos por diseñar un diplomado apoyándose de creadores como Dora Arreola, Luis Torner y Fernando Rodríguez Rojero. Y que, al no lograrse con la participación de la IBERO, encuentra su cauce a través del CECUT con el auspicio del INBA y ya con el apoyo de otros creadores que se suman al proyecto, no sólo del diplomado si no del centro mismo que lo cobijaría. Además, estaría acompañado por un consejo académico externo conformado por Víctor Hugo Rascón Banda, Manuel Rosen y Armando Partida Tayzan.

A partir de junio de 1993 comenzaría a anunciarse en diversos medios la aprobación del diplomado, así como la convocatoria de ingreso. El CAEN, con sede en CECUT, sería inaugurado el 27 de septiembre con la presencia de Gerardo Estrada, director del INBA; Pedro Ochoa, director

34 La formalización con base en los centros especializados era un proceso comprobado a través de instancias como la Escuela de Arte Teatral del INBA, una de las grandes impulsoras de la profesionalización del teatro a nivel nacional. Esta abre sus puertas en 1946 con la materia de Esgrima, Danza, Historia del Teatro y Actuación, posteriormente abriría la carrera de Escenografía en 1949 y en 1977 alcanza el grado de licenciatura. Para más información se puede consultar el artículo *Escuelas teatrales en México (1868-2000)*, de Luis Mario Moncada. <https://reliquiasideologicas.blogspot.com/2011/03/las-escuelas-teatrales-en-mexico-1866.html>

del CECUT; Manuel Bejarano, director del ICBC; y Fernando López Mateos, a cargo de la dirección del CAEN.

El Diplomado en Teatro estaba planteado como un programa piloto que se enfocaba en la actuación y tenía como materias principales: Actuación, Expresión corporal y Ortofonía, complementadas con la materia de Historia del teatro, Teatro contemporáneo, Teatro latinoamericano, Teatro mexicano, Composición dramática, Dirección escénica, Análisis de textos, Escenografía, Iluminación, Vestuario y utilería, Maquillaje y Producción.

Las materias complementarias serían modificadas a lo largo del desarrollo del CAEN con base en las necesidades identificadas por los docentes. Más adelante, por ejemplo, se integraría la materia de Acrobacia y Teatro clásico, y se reforzaría la de Teatro mexicano, mientras que se disminuiría la carga de otras materias. Además, se buscaba que contara con la visita de maestros provenientes de otras partes del país para impartir los talleres intensivos y otros cursos extraordinarios. Finalmente, estaba propuesto que cada generación terminase con una producción presentada en la sala de espectáculos del CECUT.

4.2 Primera administración

La primera administración estuvo a cargo de F. López Mateos y abarcó desde su apertura en septiembre de 1993 a mayo de 1995. Su dirección se caracterizó por darle solidez a todo el tema académico y formativo en distintos niveles, áreas y, también, enfocado a diversos sectores. Para ello propuso una gran variedad de materias, cursos, e incluso se llegó a proponer otros dos diplomados: uno intermedio y otro de dirección escénica.

Entre sus propuestas las que resultaron más fructíferas fueron los cursos infantiles y juveniles que se mantuvieron durante todo el tiempo del CAEN. También se llevó a cabo el curso de Introducción al teatro, dirigido a maestros de secundaria, en coordinación con la Asociación de Maestros de Educación Artística de la sección de Tijuana. Por último, logró abrirse el Diplomado II, enfocado en la dirección escénica, aunque éste no se mantuvo mucho tiempo.

Uno de los aspectos más referidos en la etapa de promoción del centro, y que aseguraban su solidez formativa, fue la presencia de artistas de talla nacional y/o internacional en la impartición de cursos intensivos. En este sentido, la primera administración deja asentada esta dinámica, que sería otra de las características del CAEN. Como se puede observar en el siguiente cuadro, ya desde los primeros años hubo una importante afluencia de artistas de reconocido prestigio:

Artista invitado	Taller	Conferencia
Margie Bermejo	La voz del cuerpo	
Armando Partida Tayzan	Teatro mexicano contemporáneo	
Mauricio Jiménez	Tijuana Shakespeare	
Efrén Álvarez	Meditación para la escena	
Ugo G. Palavicino	La experiencia escénica en la improvisación	El teatro europeo después de la caída del muro, la presencia de México en Europa
Jaime Chabaud	Construcción dramática	
Gabriel Pascal	Diseño escenográfico y diseño tridimensional de iluminación escénica	
José Luis Valenzuela	Producción teatral	
Patricia Cardona	La percepción del espectador	
Hugo Argüelles		El desarrollo del teatro mexicano contemporáneo

Tabla 1, Capítulo IV. Fuente: Elaboración propia

De modo que se estaba dando un sólido paso hacia la formación escénica, una de las demandas más urgentes que se venían expresando en los últimos años. Aquí es importante retomar el concepto de la *organización formal* del Nuevo Institucionalismo señalada por Jepperson (1999). Esta forma de organización “... es parte de los entendidos, acuerdos sociales, que reproducen prácticas que son convenientes para los fines de una organización” (Jepperson, 1999). Es decir, a través del CAEN se hace evidente el nivel organizacional que ha alcanzado el gremio, lo cual les permite sistematizar los esfuerzos que “reproducen las prácticas que son convenientes”.

Si bien, previo al CAEN hubo cursos y talleres con artistas de primera categoría, estas visitas fueron aisladas, no tenían un enfoque con miras específicas ni mucho menos una permanencia

significativa. En cambio, en el CAEN se estaba construyendo una visión del teatro como práctica especializada, donde todos los esfuerzos de formación eran parte de un programa encaminado a ese objetivo. Aquí es importante resaltar la impresión que generaba el tema académico dentro de las aulas, en contraste con la idea que se tenía del teatro como taller.

Entonces me metí a hacer teatro, a las clases de la Casa de la Cultura. Me divertía, me gustaba, pero yo todavía no traía ese amor por el teatro. Sería muy falso decirlo. No lo tenía, entonces se me hacía muy fácil, cumplía con las clases, hacíamos ejercicios actorales y los calentamientos [...] Después, en el CAEN, la gran diferencia fue que desde la audición ya me decían “vente con ropa cómoda y con libreta”, luego en las clases vienen las lecturas, además estudia esto, escribe esto y toma notas de todo esto, la exigencia era muy diferente, se sentía que estabas estudiando casi casi una carrera, no sólo como un taller. (Tututi F., comunicación personal, 17 de enero de 2024)

Esta perspectiva también se deja ver ante la falta de material bibliográfico especializado en las artes y el teatro, tema que el CAEN subsanaría por lo menos para su comunidad interna. Michelle Guerra, egresada del diplomado, da un testimonio interesante respecto este punto:

Había el *Bitácora*, me acuerdo de leer mucho sobre *Pedro y Lola* porque tenían un anuncio pagado y siempre veía el anuncio de *Pedro y Lola*. Lo veía y lo veía y lo veía, entonces sabía de Coward, porque llegaba el *Bitácora*. Era la manera en que sabías lo que pasaba en el mundo del arte. Y había un libro de fotografías de Lorenzana de teatro de los noventa que alguien me lo regaló y ahí decía todo lo que había sucedido en el teatro y para mí era fascinante. [...] Pero te digo, nada más había eso o ir a ver teatro, era lo único que podías aprender. Era eso y robarte prestados los libros del foro con Fernando Rojero, luego ibas a regresarlos casi a escondidas... ver las obras y el cotorreo después, tomarte tus tazas y tazas de café ahí en el Sanborns, donde había refill, nos íbamos ahí a hablar de las obras una eternidad. Un análisis muy visceral si quieres, pero así era la manera en que nos apasionábamos del teatro y la manera en que lo aprendíamos, y a veces agarrábamos a Fernando y le preguntábamos un chorro de cosas, o a Hugo, o a quien estuviera ahí, y esa era nuestra manera de aprender. (G. Michelle., comunicación personal, 3 de noviembre del 2023)

Por otro lado, Felipe Tututi narra sobre el valor del acervo que tenía el Centro:

Entonces allí sí, me empezaron a involucrar cosas de lectura y conocimiento. Entonces leía, me iba a casa, sacaba los libritos que aparte nada más ahí había, en el CAEN. Hasta tenían su biblioteca, me prestaban un libro y, bueno, de todo: obras, novelas, teoría, cosas super interesantes las leíamos ahí, y no las encontrabas en ningún otro lado. (Tututi F., comunicación personal, 17 de enero de 2024)

Desde la primera administración se procuró contar con un acervo bibliotecario importante, que contenía alrededor de 500 libros especializados en teatro, danza, ópera, educación artística, entre otros. A esto se suman los encargos o suscripciones a las revistas: REPERTORIO a cargo de

Rodolfo Obregón, en la Universidad Autónoma de Querétaro; MASCARA a cargo de Edgar Ceballos; GALA TEATRAL con Miguel Ángel Pineda; GESTOS con la Universidad de California en Irvine; TRAMOYA, a cargo de Emilio Carballido en la Universidad Veracruzana; revista CONJUNTO con Casa las Américas en la Habana, Cuba; y ESPACIO proveniente de Santiago, Chile. Dando como resultado un acervo de casi 200 revistas para 1995.³⁵

Otra de las aportaciones en ese periodo fue la participación del CAEN como organizador del “Encuentro binacional de dramaturgos y directores-autores”, en el marco del Festival de la Raza en 1994, en el que participaron autores reconocidos de la región del norte fronterizo de México, así como de la frontera sur de Estados Unidos.³⁶ Este fue un evento sin precedentes más allá de los encuentros que se realizaban en la MRTN, y que coloca a la dramaturgia de la frontera norte en un marco académico y en un escenario binacional.

Si, como afirma Mijares,

El fenómeno, [refiriéndose a la dramaturgia del norte] lo digo al inicio y lo repito ahora, surge de forma natural y sólo empieza a tomar conciencia de sí y a ser estudiado a partir de la realización, en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Baja California-Tijuana, abril de 1997-, del Coloquio Literatura Dramática y Teatro, Frontera Norte/South Border, convocado por Teatro del Norte, la asociación que presiden Adolfo Zúñiga y Hugo Salcedo. (Mijares, 2002)

Entonces el “Encuentro binacional de dramaturgos y directores-autores” es sin duda uno de los antecedentes más importantes en esa “toma de conciencia de sí” que refiere Mijares. Además, es una contundente toma de posición como dramaturgos y directores-autores por parte de los docentes de los talleres, que independientemente de los reconocimientos obtenidos o de sus participaciones en festivales, muestras y otros eventos, formaban parte del movimiento. Con esto

35 Sobre el cierre del CAEN, siempre ha llamado la atención el tema de dónde quedó este importante acervo. Hasta donde se pudo investigar para el presente trabajo, se conoce que la mayoría de los libros y revistas, así como de los ejemplares de la editorial CAEN que aún se encontraban almacenados en el momento del cierre, quedaron a cargo de la Facultad de Artes de la UABC, posteriormente una parte fue donada a la Sala de Lectura Rubén Vizcaíno Valencia del CEART Tijuana. Por otro lado, el foro independiente LOFT Espacio de Creación, fundado por F. López Mateos, conserva un aproximado de 80 revistas y alrededor de cincuenta libros que formaron parte del acervo del CAEN.

36 Con la participación de: Hugo Salcedo (Su ponencia fue leída por Ignacio Flores de la Lama, ya que Salcedo se encontraba realizando estudios de posgrado en España.), William Virchis (Chula Vista, CA.), Antonio Zúñiga (Cd. Juárez, Ch.), Hernán Galindo (Monterrey, N.L.), Esthela Portillo (El Paso, TX), Manuel Talavera (Ch, Ch), Cutberto López (Hermosillo Son.), José Joaquín Cosío (Cd. Juárez, Ch.), Manuel Rojas (Mexicali B.C.), Carlos Morton (Riverside, Cal.), Barclay Goldsmith (Tucson, AZ), Rafael Pérez Barrón (Tij, B.C.), Larry García (San Antonio, TX),

se observa que debido al capital simbólico que comienza a generar el CAEN, se está reconfigurando la percepción de la práctica teatral, tanto en los agentes externos al campo que poco a poco la reconocen como una práctica profesional, como en quienes forman parte de él, que lo hacen desde una mirada mucho más especializada.

Finalmente, durante la primera administración se realizan dos producciones con temporada en CECUT: *La quimera*, de Hugo Argüelles y dirigida por Fernando López Mateos y *¿Y tú también Macbeth?* adaptada y dirigida por Ángel Norzagaray.

Sirva esta descripción de algunas actividades sobresalientes realizadas durante el corto tiempo de la primera administración para dejar constancia de la solidez del centro ante la falta de formación que tan señalada había sido anteriormente en Baja California. Incluso, en esta administración se propuso llevar los cursos y talleres logrados hacia otros puntos de la región, aunque esta iniciativa no prosperó.

Con esto se demuestra que desde el primer momento el CAEN brindaba los recursos, la infraestructura y la facilidad de vincularse con otros creadores e instituciones para seguir desarrollando el campo teatral. Ya no a manera de iniciativas individuales, o de espacios institucionales (como los talleres) que fungían de manera aislada unos de otros; a veces, incluso, como competencia. Si no que lo hacía con la fuerza institucional capaz de articular a todo un campo en función de sus propias necesidades estructurales y de las fortalezas de los agentes que lo habitaban. Sobre todo, porque se recargaba en este centro una gran parte de los esfuerzos que antes sobrellevaron los creadores individualmente: tener una actividad constante y promover - consolidar- el movimiento escénico que se estaba dando en la entidad.

Desde el punto de vista del Nuevo Institucionalismo, los esfuerzos individuales en la reproducción de las prácticas se entienden como una *forma cultural* de institucionalización. La desventaja de esta forma es que la práctica se puede ver imposibilitada en el plano *formal*, y su persistencia

Ilya Cazés y Phil Esparza (San Juan, Capistrano CA), Jorge González Medrano (Cd. Juárez, Ch.), Ángel Norzagaray (Mexicali, B.C.), Pilo Galindo (Cd. Juárez, Chih).

depende meramente de la acción individual. Además, está desprovista de los códigos, protocolos y procesos validados en la escala *formal*, lo cual implica poca o nula legitimidad en otros campos.

Los procesos de institucionalización *formal* sirven, justamente, para que el esfuerzo de reproducir y legitimar la práctica recaiga sobre las instituciones, es por ello por lo que el CAEN no sólo se enfocaba en la formación, sino en promover distintas áreas a través de diversos programas y estrategias. Esto provoca una efervescencia de actividades mucho más estructurada de lo que había antes y por lo que se logró el reconocimiento de actores, autores, diseñadores, docentes o directores, en quienes pasaron sus aulas.

Sin embargo, nuevamente se hace hincapié en la especificidad del CAEN como centro de formación, esto es que los esfuerzos de institucionalización se vieron reflejados en la individualidad de los creadores y estudiantes. Es decir, no se buscaba solamente llenar un hueco administrativo o burocrático que legitimara la práctica teatral, sino redefinir la práctica en quienes la hacen, volverla una práctica profesional que demanda un alto nivel de preparación. Esto se irá haciendo más evidente durante los próximos dos periodos, cuando el centro alcanza su punto álgido.

No obstante, aún con este inicio sólido, la primera administración termina en medio de una crisis interna que da como resultado la renuncia de su primer director.

4.3 Implicaciones institucionales

Como se menciona en el apartado teórico, los campos implican dinámicas de poder debido a que existe una estructura de posiciones que son ocupadas por agentes. Y vemos también que, para ocupar o crear posiciones, los agentes luchan por el capital simbólico. Esto, desde luego, no necesariamente sucede de una manera racionalizada conforme a la teoría de la elección racional utilizada en algunas vertientes del Institucionalismo, si no que se expresa a través del *habitus*: aquellas disposiciones que fungen como una segunda naturaleza y a través de la cual los agentes saben qué es lo que está en juego y cómo se juega el juego (la *illusio*).

En este sentido, hay un apartado que rodea al CAEN como un momento de crisis que llegó a fracturar la conformación del gremio que se estaba dando. A efectos de explicar las implicaciones de las disputas por el poder en el proceso de institucionalización que vivió el campo del teatro durante los inicios del CAEN, se abordará dicho apartado tomando como referencia únicamente la versión institucional y algunos comunicados de prensa que dejaron ver esta disputa. Lo que se propone con este apartado, es entender cómo se ordena el campo por medio de una lucha interna por el capital simbólico.

Lo que los reportes oficiales enviados al INBA por F. López Mateos dejan ver, es que para octubre de 1994 varios docentes ya habían acumulado faltas al reglamento interno: faltas a clase, recurrentes permisos de ausencia, invitación de gente externa a las clases sin previo aviso, retardos o incumplimiento en la entrega de calificaciones en tiempo y forma; estos fueron algunos de los temas señalados. Además, estaba el tema de la renuncia de un docente por motivos profesionales.

Por un lado, esto fue interpretado por una parte de la comunidad interna como un descuido al alumnado, responsabilidad que recaía en el director del CAEN. Por otro lado, se generó una tensión importante entre el director, quien trataba de hacer cumplir el reglamento, y uno de los docentes que, anteponiendo la trayectoria y el prestigio que le precedía, desatendía el reglamento aún si esto afectaba la organización y la planeación preestablecida.

Estas tensiones se filtraron a las aulas, involucrando a los alumnos y generando ambientes densos que implicaron cuestionamientos a la autoridad de la administración en turno y a la de algunos docentes. El conflicto, que en un principio no parecía gran cosa, escaló a la prensa cuando llegó el momento de hacer las temporadas de los montajes realizados por la primera generación, provocando un escándalo mediático en torno al CAEN, entre septiembre y octubre de 1994.

Algunas de las notas de prensa que pueden ilustrar el tratamiento que se le dio a esta crisis se encuentra *¿Temporada teatral de otoño con los egresados del CAEN?* Publicada en el diario *La tarde de Baja California* el 21 de septiembre del mismo año, donde se anuncia la “inquietud” por

realizar una temporada de las tres obras producidas por la primera generación, los días 9, 12 y 14 de octubre.

A un mes de finalizar el primer Diplomado de Teatro, el Centro de Artes Escénicas del Noroeste (CAEN), bajo la coordinación del buen Fernando López Mateos, externa su inquietud por realizar una Temporada de Teatro en el otoño que ya está en puerta. (Martínez D., 1994)

Posteriormente, en el mismo periódico, aparece el 5 de octubre la nota *El CAEN pospone temporada de estrenos y cierra inscripciones* debido a “...una reestructuración en la programación de las actividades del Centro Cultural Tijuana.” (La tarde de Baja California, 1994)

Luego, el tono se agudiza con dos notas publicadas por el Zeta, una titulada *Alumnos del CAEN no pueden continuar*, en la semana del 30 de septiembre al 6 de octubre, donde se anuncia el riesgo de cierre del Diplomado (segunda generación) debido a la falta de alumnos por aumento de la cuota.

Además, aparece la nota titulada *Problemas con la temporada de teatro*, publicada el 13 de octubre, donde se anuncia únicamente el estreno de *¿Tú también Macbeth?* para el 29 de octubre, y se afirma que el director del CAEN declaró al respecto de los retrasos de las funciones que “Es por razones de fuerzas mayor, no tenemos dinero...” (Coronado M., 1994). Y más adelante la autora pone en duda esta afirmación: “Sin embargo, sería difícil suponer que el montaje había sido emprendido careciendo de fondos” (Coronado, 1994).

Posteriormente el Zeta publica una nueva nota *El CAEN retoma su rumbo*, fechada en la semana del 14 al 20 de octubre, donde se vuelve a poner en duda el tema de los fondos: “En busca de superar los problemas con la Temporada de Teatro, el Centro de Artes Escénicas del Noroeste (CAEN) ha decidido volver a tomar su marcha y revivir el proyecto cancelado *por falta de dinero*, fijando nuevas fechas”³⁷ (Olivares, 1994). Y termina declarando: “Mientras tanto, se sabe que los desarreglos repercutieron hasta la Dirección del Instituto Nacional de Bellas Artes...” (Olivares, 1994).

37 En la nota original aparece entrecomillada la frase “por falta de dinero”, poniendo en duda este argumento.

Hasta aquí, se observa que los comunicados de prensa se centraban en tres aspectos, el primero, dar a conocer los cambios de fecha de las funciones. Segundo, poner en duda las declaraciones del director del CAEN respecto a la falta de fondos, factor que ponía en riesgo la continuidad de la segunda generación del diplomado. Y tercero, promover la obra *¿Tú también Macbeth?*

Por otro lado, en los reportes enviados al INBA el 24 de octubre de 1994 (apenas unos días después de estas notas), el director del CAEN declara que “...se han generado una serie de problemas de operación que no terminan de ser subsanados por la Subdirección administrativa del CECUT, la cual no respeta la urgencia de utilización de fondos para los montajes, su promoción y publicidad.” (Informe 4to. Trimestre del Diplomado de Teatro, 1994). De lo cual se deduce que las declaraciones dadas al Zeta eran ciertas, el CAEN tenía bloqueados los fondos que necesitaba para echar a andar las temporadas. Además, en el informe se menciona que la fecha de estreno de la obra *¿Tú también Macbeth?*, estaba acordada con su director para el día 28 de octubre, quien por decisión arbitraria anuncia a la prensa el estreno para el día 29, sin previo aviso a las autoridades del CAEN, fecha que finalmente se le respetó.

Más adelante, en el mismo informe, se hace referencia al impacto negativo que los comunicados de prensa han provocado en el CAEN: “El proceso de búsqueda de fondos para la inyección de estos al Centro de Artes Escénicas del Noroeste, se ha interrumpido debido a la incesante replica de estímulos negativos [...] suscitados desde la rueda de prensa en la que se anunciaron los estrenos de los montajes.” (Informe 4to. Trimestre del Diplomado de Teatro). Y es que, en esas semanas, de mediados de septiembre a mediados de octubre de 1994, aparecieron bastantes notas donde se resaltaba el trabajo de Ángel Norzagaray y, al mismo tiempo, se cuestionaba la actividad del CAEN o se ventilaba la crisis que estaba atravesando.³⁸

Después del escándalo mediático, finalmente se pudo presentar en el mes de noviembre la temporada de la obra *La Quimera* de Hugo Argüelles, dirigida por F. López Mateos, y de la obra *¿Tú también Macbeth?*, a cargo de Ángel Norzagaray, estrenada el 29 de octubre del mismo año.

38 Algunas más de estas notas son: *¿Tú también, Macbeth? Pesadilla teatral en un acto basada en textos de William Shakespeare*, publicada por Norzagaray el 28 de septiembre de 1994; *Dirigirá Escénicamente ¿Y tú... quiénes somos?*, publicada en La tarde de Baja California el 19 de octubre de 1994, autoría de Marín, L.; y *Ángel Norzagaray, empezar de cero*, publicada en el Zeta en la semana del 21 al 27 de octubre de 1994, autoría de Marcia E. Coronado.

Unos meses después de esto, F. López Mateos presentaría su renuncia, declarando en el respectivo comunicado de prensa que los “autodenominados pilares del teatro”, respaldados por las autoridades del centro, estaban haciendo de su posición como director del CAEN un espacio político.

No hay voluntad institucional de aceptar el desarrollo de un Consejo Académico porque no se incluye en él a los autodenominados pilares del teatro en Baja California. No se toman en cuenta las agresiones recibidas por algunos maestros del actual Consejo, por los que ahora levantan la voz adjudicándose la pertenencia a un consejo académico fantasma, formado por decreto a nivel Dirección General del INBA, totalmente ajeno a la vida y necesidades del CAEN. (López F., en El Financiero, 1995)

Se aprecia entonces que, en este periodo, el director del CAEN fue duramente confrontado, al punto que ni siquiera el consejo académico propuesto por él fue tomado en cuenta por las autoridades del INBA. Lo que en este trabajo se interpreta de todo este apartado, es que se está dando una disputa por el capital simbólico a través de una de las estrategias mencionadas por Bourdieu: la desacreditación. Esto es provocado por el proceso de institucionalización que estaba atravesando el campo, donde el CAEN será determinante y, por ende, su posición será una de las más influyentes. Es decir, hay un nivel subjetivo (el de los agentes) tratando de tomar posición en una estructura objetiva, que inevitablemente pone en función el ejercicio de su capital simbólico.

Pero hay que considerar el nivel macrosocial para entender la importancia de esta disputa. En primer lugar, por primera vez estaba congregada formalmente una diversidad de creadores escénicos de la entidad, convocados allí para cumplir con una tarea acorde con sus trayectorias.

En segundo lugar, buena parte de ellos, sobre todo quienes habían participado en la creación del CAEN, tenían un alto sentido de apropiación del Centro. Si bien, el diseño del diplomado fue planteado por F. López Mateos, recién llegado a la entidad hacía dos años, juega un papel preponderante el tema de que ya existía un campo teatral bastante articulado en Baja California con diversos creadores señalados como sus principales representantes por personalidades del campo teatral a nivel nacional. A partir de esto se determina que el Centro es viable en Baja California, lo que, desde luego, brindaba un reconocimiento general al trabajo de los creadores en el estado. Por eso el centro generaba un fuerte sentido de apropiación.

En tercer lugar, se trata de un centro interinstitucional. Las autoridades estaban repartidas entre el CECUT, el INBA y el mismo CAEN, dejando un alto grado de responsabilidades internas a su primer director, cuya posición se encontraba en proceso de construcción de mecanismos, protocolos y procedimientos institucionales debidos para cada caso. Además, como demuestra el comunicado, el INBA podía interceder a discreción sobre las dinámicas del CAEN, al punto de decretar un consejo académico sin tomar en cuenta al director del Centro. Esto conlleva un grado de informalidad, donde nuevamente entra el capital simbólico en toda regla.

En un campo recién articulado, que comenzaba su etapa de consolidación, parecía difícil en principio aceptar la institucionalidad del Centro sin poner en cuestión el capital simbólico de aquellos a quienes les era adjudicada dicha responsabilidad. Sobre todo, si se considera que la creación del CAEN se explica en buena medida gracias a la fuerza del teatro del Norte/Fronterizo. En ese aspecto, se hace evidente que se esperaba que quienes representaban estas teatralidades hicieran parte del CAEN. De allí que un problema aparentemente simple escalara a otros niveles, dejando ver una verdadera disputa simbólica, tan fuerte e importante que se convertiría en uno de los episodios más recordados en la historia del CAEN.

Lo que deja claro este suceso es que el proceso de institucionalización comenzaría a determinar al campo. Además, permite entender cómo pasa de ser un campo disperso, aislado, constituido mucho más por individualidades, a un campo colectivo conformado por un gremio que se identifica, se reconoce y trabaja en conjunto, aunque esto implicara llevar a cabo formas de lucha por el capital simbólico. Sobre todo, que la institucionalidad orillaba a ordenar los valores y las posiciones del campo, provocando desplazamientos, como en este caso fue el director del CAEN y el personal que él estaba proponiendo.

Estos desplazamientos se dieron también en otros niveles, un indicador de esto es el Programa Nacional de Teatro Escolar (PNTE) creado en 1995, que en sus primeros diez años de realización contó con la participación de Baja California hasta en ocho ocasiones, seis de las cuales los beneficiarios estaban relacionados con el CAEN, ya sea como directores, docentes o egresados.³⁹

39 Participaciones de Baja California en el PNTE: *Los milagros del desprecio*, de Lope de Vega, dir. Ángel Norzagaray (96-97); *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, dir. I. Flores de la Lama (97-98); *Indulgencia para todos*, de Manuel Eduardo de G., dir. Daniel Serrano (98-99); *Salir del mundo*, de Berta Hiriart, dir. Elba Cortez (2000-2001);

Tampoco es una coincidencia que tres de los cuatro directores del CAEN, hayan sido aquellos que el reconocido crítico Fernando De Ita señalaba abiertamente en la nota titulada *El tetro del noroeste no está en su mejor momento* (Bernal, 1993), como los creadores más consistentes de Baja California: Fernando López Mateos, Ángel Norzagaray, Fernando Rodríguez Rojero e Ignacio Flores de la Lama. Así, a pesar de los desencuentros, disputas o posicionamientos, algo quedaba claro: el campo ya contaba con un centro también en el sentido posicional de la palabra.

4.4 Segunda y tercera administraciones

Se abordan de manera conjunta la segunda y tercera administraciones debido a la continuidad que hubo entre una y otra. La segunda dirección estuvo a cargo de Ignacio Flores de la Lama, de mayo de 1995 a diciembre del 2000, y la tercera estuvo a cargo de Ángel Norzagaray, del 2001 a mediados del 2003. Estas dos administraciones fueron los periodos en que el CAEN alcanza su mayor auge. Uno de los signos de este crecimiento se puede observar en la tabla de presupuestos:

Año	Cantidad Total
1994	820,000
1995	766,653.00
1996	993,982.00
1997	993,982.00
1998	993,982.00
1999	1,000,000.00
2000	1'213,870.00
2001	1'287,746.00
2002	1'282,519.00
2003	1'282,519.00

¿Alguien dijo dragón?, de Carlos Lyra, dir. Hebert Axel (2001-2002); *No apagar la luz*, texto y dir. Elba Cortez (2002-2003); *Ruidos y extraños*, de Perla Szuchmacher y Larry Silberman, dir. Virginia Hernández (2003-2004); *Martina y los hombres pájaros*, de Mónica Hoth, dir. Jesús Quintero (2004-2005). Información extraída de la página oficial del Programa Nacional de Teatro Escolar <https://programanacionaldeteatroescolar.blogspot.com/p/historico.html>

Tabla 2, Capítulo IV. Fuente: Daniel Serrano, complementado por elaboración propia.

El presupuesto asignado para ambas administraciones (azul y gris) es mucho mayor al de los dos años correspondientes a la primera administración (verde). Esto tiene mucho que ver con el rumbo que comenzó a tener el CAEN.

Cuando Ignacio Flores de la Lama toma la dirección, basa su administración a partir de dos conceptos referidos en el nombre mismo del Centro. El primero es el concepto de Artes Escénicas, que en un sentido amplio engloba todo fenómeno escénico, no solamente al teatro. Y el segundo concepto es el noroeste, que sugería un alcance a nivel regional.

Para atender la primera cuestión Flores de la Lama comenzó a buscar colaboraciones con otras disciplinas, como la danza, la ópera y las artes visuales.

Entonces, empecé a asociarme con más gente de danza, incluso, luego se incorporó Jorge Domínguez también al equipo. Empecé a hacer teatro, le llamábamos teatro para el oído, con Eduardo García Barrios, lo hacíamos con la orquesta de B.C. (...) Unos espectáculos quedaron muy padres, muy bonitos, otros fueron más bien como experimentales, te digo, como de riesgo, con cierta irreverencia, pero esta vez ya desde adentro de las instituciones. Ya tomando, digamos, un poco más control de la producción. Hicimos un montón de espectáculos con la orquesta de B.C. y yo, todo esto lo hacía, lo recuerdo así, tratando de llenar de significado la idea de artes escénicas. En un sentido más amplio, vinculándonos con otras disciplinas artísticas. (Flores de la Lama I., comunicación personal, 20 de noviembre de 2023)

Además, se habilitó el Foro Alternativo en el sótano del CECUT, donde se realizaban temporadas en formato pequeño. En dicho foro emergieron proyectos importantes como la emblemática obra *Pedro y Lola*, escrita y dirigida por Edward Coward, también por allí pasaron obras como *Guía nocturna*, también de Coward y *Perfecto luna*, de Dora Arreola. Además, desde finales de los noventa hasta el año 2002, junto a la sala de espectáculos del CECUT, Río Rita, y Casa de la Cultura Altamira, el Foro Alternativo del CAEN fue uno de los espacios más constantes en mantener una cartelera. Estas iniciativas dieron pie a una etapa donde hubo mayor producción y experimentación escénica, además de las actividades regulares que el CAEN venía realizando desde su apertura.

También, para atender el aspecto del alcance regional, Flores de la Lama se plantea cómo llevar el centro a otros lugares. Para ello, primero busca que las obras producidas como resultado de cada generación den funciones en los municipios cercanos a Tijuana.

El primer año hicimos una obra con Nacho de la Lama que era *Circo Nocturno*. Era un espectáculo muy padre. Fue nuestra graduación de ese año, de la primera generación. Se presentó donde ahora es el jardín, donde está... bueno, la segunda parte del estacionamiento. Donde está el caracol, por ahí. Era un espectáculo muy padre que hizo Nacho, y también hizo Ángel una obra que se llamaba *Vamos con Héctor*. Tuvimos ahí una gira en Tecate y Mexicali. Al siguiente año fue *Los milagros del desprecio* de Lope de Vega. Hacíamos muchas cosas ahí. (Tututi F., comunicación personal, 17 de enero de 2024)

Y, por otro lado, con la ayuda de Hugo Salcedo se abre el taller permanente de dramaturgia, que impulsó de manera significativa a las nuevas generaciones de dramaturgos. Además, se lanza la Editorial CAEN, uno de los esfuerzos de mayor alcance para fortalecer la promoción y divulgación de la dramaturgia del noroeste y de otros temas relacionados con el teatro. Sobre todo, porque surge cuando aún no existían las publicaciones *Teatro de frontera*, a cargo de Enrique Mijares, ni *Teatro del Norte*, a cargo de Hugo Salcedo y Adolfo Zúñiga. Las publicaciones del CAEN, a la fecha, han sido uno de los esfuerzos más importantes para la dramaturgia que se han dado a nivel nacional.

Por ejemplo, apenas un año después de haber sido lanzada la editorial, se realiza la Jornada de Teatro Contemporáneo (1996), conmemorando la obra del francés Bernard-Marie Koltès (1948-1989). Para ello, se organizaron conferencias que incluyeron la proyección de videos sobre su trabajo, y se tradujo y publicó en una edición conmemorativa las piezas *En la soledad de los campos de algodón* y *Tabataba*. La relevancia de estas publicaciones radica en que, a pesar de la importancia de su figura en la dramaturgia francesa, apenas una de sus obras había llegado a México. Además, la Jornada de Teatro Contemporáneo incluyó el estreno de la producción de *Tabataba*, bajo la dirección de Hugo Salcedo, con la actuación de actores locales: Virginia Hernández, Felipe Tututi y Angélica Ramírez. Este evento, junto al trabajo que venía haciendo la editorial, refrendó el nivel teatral de Baja California en el panorama nacional.⁴⁰

40 Además de la publicación de Koltés, para entonces la editorial del CAEN ya sumaba las publicaciones: *La prisionera*, de Emilio Carballido y *10 obras en un acto*, de Hugo Salcedo.

La editorial se puede dividir en tres apartados. El de *Los Inéditos*, que publicaba libros de dramaturgia de diversos autores alcanzando un total de 15 publicaciones;⁴¹ el de la revista *Espacio Escénico* que llegó al número 12, con artículos de artistas de todo el país abordando temas diversos (reseñas, documentación, artículos); y *Los Libretos* que contenían una obra inédita acompañando cada edición de las revistas. Estos alcanzaron 19 publicaciones promoviendo autores egresados del CAEN, como es el caso de Barbara Colio, Elba Cortez y Edward Coward.⁴² A esto se agrega la publicación del libro *Memorias del Telón: el teatro de Baja California en los noventa*, que surge con el propósito de dejar testimonio del acontecer teatral de los últimos años.

Finalmente, cabe señalar un aspecto más durante el tiempo de estas dos administraciones; el de la aparición del Encuentro Regional de Teatro en 1995, impulsado por Ángel Norzagaray, con el apoyo del entonces director del CECUT, Alfredo Álvarez. Este encuentro, que aún hoy persiste con el nombre de Encuentro de Teatro de Tijuana, fue una plataforma importante para los estudiantes del CAEN porque allí se presentaban las obras finales del diplomado.

Cada generación hacía una obra que se presentaba en el Encuentro de Teatro de Tijuana. No sé si todas se presentaron ahí, pero casi seguro pasaban por ahí. (...) En el CAEN debíamos tener una producción que se presentaba en el Encuentro de Tijuana y acá (en la UABC) ni siquiera en el FUT los presentan. Tienen un foro donde no pueden tener temporadas, ¿qué es una temporada en B.C? El CAEN tenía un foro pequeño donde había temporadas de teatro. (G. Michelle., comunicación personal, 3 de noviembre del 2023)

Dora Arreola hace referencia también a este hecho:

Los montajes del CAEN para empezar iban a ser en CECUT. Entonces pasa a ser un aspecto regional y nacional, porque es una institución a nivel nacional el CECUT. Eso es importante, en dónde terminaban los chicos del CAEN. Los estudiantes del CAEN, de foguearse en ese escenario, en aquella época en las carteleras... porque esas eran las grandes carteleras... era el apoyo que tenía el CAEN y era de un nivel profesional. (Arreola D., comunicación personal, 10 de noviembre de 2023)

En resumen, se puede decir que la primera administración estaba enfocada en darle fortaleza

41 A veces a manera de compilado de un solo autor, otras a manera de antología. También, como fue caso de la publicación *Once en la cancha* (2002), a manera colectiva y un tanto experimental, en el sentido en que esta obra nace de un taller impartido por Vicente Leñero.

42 Se anexa cuadro de publicaciones

académica al centro y termina en una crisis interna donde se dejan ver disputas de posicionamientos (y ordenamientos) institucionales. En cambio, las siguientes dos, ya mucho más asentadas, se enfocan en llenar el concepto de *artes escénicas* y de tener un alcance regional. Debido a esto se establecen vínculos con otras disciplinas y se empuja la experimentación escénica y la producción de obra, promoviendo la realización de temporadas con la apertura del Foro Alternativo y las giras de sus producciones finales, por lo menos en las principales ciudades del estado. El Encuentro Regional de Teatro sería también una plataforma importante para alcanzar estos objetivos.

Por su parte, a través de la editorial se estimula la escritura dramática, una de las áreas más sólidas y representativas del campo. Si desde el CAEN se estaba fortaleciendo la formación de los nuevos dramaturgos, la editorial permitía una proyección regional, tanto de los estudiantes como de creadores con más experiencia.

4.5 Cuarta administración y cierre del CAEN

En 2003 le ofrecen la dirección de Extensión Universitaria de la UABC a Ángel Norzagaray y debido a esto deja la dirección del CAEN. La siguiente administración queda en manos de Daniel Serrano, y sus esfuerzos se encaminaron a dos cosas: revisar la parte académica con miras a hacer crecer el centro y buscar la manera de llevarlo a una escala nacional. Sin embargo, las iniciativas se verían truncadas por motivos de presupuesto, y este sería uno de los factores más determinantes en esta última administración, donde el CAEN comienza su declive hasta que se da el cierre definitivo. En este sentido podemos observar la tabla de los últimos presupuestos asignados:

Año	Cantidad Total (pesos mexicanos)	Contribución del CECUT (pesos mexicanos)
2003	1'282,519.00	
2004	821,000.00	
2005	810,000.00	150,000.00
2006	150,000.00 (destinados a pagar rezagos del 2005)	

Tabla 3, Capítulo IV. Fuente: Daniel Serrano.

Para el 2004, la cifra se reduce prácticamente al mismo monto que el de hacía diez años, con una diferencia de casi medio millón de pesos respecto al año anterior. Si para el 2004, que fue el último año regular, hubo una reducción significativa que mermó el ritmo del CAEN, para el año 2005, con todo y el monto extraordinario que asignó el CECUT, las cosas se complicaron debido a los prolongados retrasos del dinero por parte del INBA, cosa que afectó significativamente las dinámicas del Centro. A este respecto Serrano refiere lo siguiente:

Al principio iba marchando bien, pero luego empezaron a decir que ya, que ya no había qué hacer, que ya no era rentable. Yo les decía es 1 millón de pesos, no nos han aumentado el presupuesto. Y bueno, que ya se había abierto la Escuela de Artes, que ya venía la licenciatura en teatro, que no tenía caso, que, pues el CAEN iba a ser sustituido por la licenciatura. Yo les decía que no, que son dos cosas diferentes, de ninguna manera, no hay que cerrarlo. Y empezó muy fuerte el golpeteo, me cerraron el presupuesto, tuve que agenciármelas para ver cómo les pagaba a los maestros hasta que ya no pude pagar a los maestros porque no nos daban el dinero. (Serrano D., comunicación personal, 17 de noviembre de 2023)

También en las aulas el declive era muy evidente, como señala una egresada de la décimo segunda generación:

¿Por qué dices que el CAEN estaba en decadencia cuando entraste? ¿En qué aspectos lo percibías?

Porque, primero ya ves ese último curso que no hubo [Se refiere a la última generación del CAEN que no pudo terminar su estancia debido al cierre de este]. Y luego recuerdo una percepción de los maestros que ya no estaban... o sea, había mucha rotación. (...) al inicio lo vi muy integrado y ya después como que se hablaba de que ya iban a cerrar, luego ya se decía directamente. No recuerdo si lo hablaban o nos enterábamos de que ya estaban considerando si abrían o no la siguiente generación. Entonces se hablaba todo eso, se sentía el final. (Hernández G., comunicación personal, 8 de noviembre del 2023)

Otra alumna de la misma generación declara:

No había presupuesto para nuestra obra, antes sí había dinero para producir. Nosotros tuvimos que poner para los vestuarios y todo lo que se necesitara para que se hiciera el montaje, porque si no, no iba a haber. Hasta nos quitaron el teatro del CECUT, decían que nos quedaba grande. A lo mejor sí ¿verdad?, pero pues ya era como una regla, que los egresados del CAEN se presentaban allí en el CECUT. Yo creo que fue por los dineros, aunque ellos decían que era muy grande el escenario para nosotros. Pero aparte se hablaba, se hablaba mucho de que eran tiempos difíciles y que quién sabe si seguía. (Sainz, C., comunicación personal, 19 de marzo de 2024)

Por otro lado, la UABC ya había abierto la Escuela de Artes en 2003, ofertando la licenciatura en Artes Plásticas en Tijuana y Mexicali, y la licenciatura en Música, en Ensenada. Por esos años empezaba a correrse el rumor de una posible licenciatura en Teatro, ya que uno de los encargados de lanzar la Escuela de Artes había sido Ángel Norzagaray. Conforme pasaron los años el tema cobraba fuerza, y para el 2005, cuando se pone en marcha la planeación de la licenciatura, su lanzamiento se vuelve inminente.

Por su parte, Saúl Juárez, director del INBA, y Tere Vicencio, directora del CECUT, considerando que la UABC asumirían el tema de la formación, le proponen a Serrano cerrar el CAEN y dejar el presupuesto de este etiquetado al CECUT bajo el concepto de producción de artes escénicas. Así, de alguna manera se rescataría el presupuesto para este rubro.

Entonces tenemos dos hechos fundamentales: el primero es que la UABC estaba preparando una licenciatura. Y en ese sentido es inevitable traer a colación el hecho de que el diplomado había sido aceptado como un programa piloto. Además, si bien, la creación del CAEN partía de una iniciativa del INBA, su enfoque formativo tenía mucho que ver con la responsabilidad que el CECUT había asumido ante las necesidades del campo cultural en su momento, cuando la necesidad más urgente era la formación. El segundo hecho es que el CONACULTA estaba reduciendo el presupuesto al CAEN y, ante la inminente apertura de la licenciatura, se volvía cada vez más difícil defender su permanencia.

Uno de los argumentos más sonados es que el último director no supo o no pudo defender el CAEN, como tal vez lo hubiera hecho Norzagaray. Y es cierto que tal vez éste, por su experiencia y por su vena política, pudo haber hecho más. Sin embargo, Serrano mismo narra cómo Norzagaray intercede ante el INBA, aprovechando la amistad que tenía con Saúl Juárez:

Empecé yo a llamar, a pedir ayuda en el país, porque conocíamos a mucha gente del país. El único que decidió pelear conmigo por el CAEN fue Ángel Norzagaray.

¿Y de qué manera?

Si recuerdas, antes yo te dije que Ángel y Saul Juárez eran muy amigos, entonces apoyó mucho hablando con Saul Juárez, pero Saul Juárez no quiso entender, de hecho, ellos perdieron la amistad, porque el golpeteo fue muy fuerte. (Serrano D., comunicación personal, 17 de noviembre de 2023)

Otra de las propuestas que se hicieron, por medio de Fernando Rodríguez Rojero y Virginia Hernández, fue llevar el CAEN a Ensenada, pero tampoco prosperó. De lo que no cabe la menor duda es que las autoridades del INBA ya tenían tomada la decisión de cerrar el CAEN con opción a dejar su presupuesto destinado a las artes escénicas, a través del CECUT. Y más allá de lo que se pudo haber hecho, para el 2006, el rezago de los pagos era insostenible. El CAEN prácticamente funcionaba con dos maestros casi en calidad de voluntarios, y su director ya no tenía comunicación con la directora del CECUT. Se había convertido en una carrera de resistencia que terminó con la renuncia de Daniel Serrano el 15 de julio del 2006.

Finalmente, el CAEN se cierra oficialmente en los primeros días de agosto de ese mismo año. Y, aproximadamente un mes después, da inicio la primera generación de la licenciatura en teatro en la Facultad de Artes de la UABC.

Como ya se ha mencionado, todo este proceso de desarrollo del CAEN, además de consolidar el campo del teatro, reconfigura la práctica teatral. Esta es una especificidad fundamental del Centro, porque allí se crea la idea de lo que tenía que ser el teatro profesional en Baja California. Quienes llevaron las riendas del CAEN eran prácticamente los mismos docentes que encabezaron los talleres antes de su creación. La necesidad que los llevó a apostar por la formación especializada fue la carencia de creadores escénicos con los cuales pudieran hacer grupo, pero su idea de una formación no tenía tanto que ver con las acreditaciones institucionales como con el desarrollo de habilidades, conocimiento y el compromiso con la práctica. Por eso, lo que empujaron fue un tipo de teatro especializado que implicaba, como se diría coloquialmente, ganarse el derecho de ser profesional.

Esto dio pie a un ritmo muy intenso dentro del CAEN. Primero, debido a su propia dinámica, que concentraba las clases regulares, cursos, talleres intensivos, charlas, conferencias, producciones, asistir a funciones, etc. Pero, por otro lado, porque había una conciencia del *momento* que estaba atravesando el campo teatral al contar con un centro de formación. Y la comunidad interna quería hacer parte de ese *momento*.

Algunas de las descripciones del CAEN dan cuenta de su impacto a nivel individual y de cómo era

percibido. Por ejemplo, Michelle Guerra lo describe como:

El CAEN era muy completo, en el sentido... bueno, yo me sentía como que había un propósito siempre. Horizontal y vertical. O sea, lo que hacían en una clase tenía que ver con la otra y también algo que a lo mejor no es tan positivo pero que en ese momento sí era porque era una concentración de clase, es que había mucho, cómo te diré, como que había una unidad de pensamiento, aunque no enseñaban de la misma manera ni lo mismo todos, había una intensidad bien interesante. No sé si era lo único que había y por eso todo mundo le echaba un chorro de ganas o porque era un solo salón... o sea, como que había tanta precariedad, por así decirlo, que era muy difícil que te fueras para otro lado, que estuvieras llorando, quejándote, nada. Era aquí y ahora. Era todo lo que teníamos y lo valorábamos mucho. (G. Michelle., comunicación personal, 3 de noviembre del 2023)

Por su parte, Daniel Serrano dice:

Creo que el CAEN es un parteaguas del desarrollo teatral de la región. No nada más de Tijuana ni de Mexicali, de la región. Me parece que también a los iniciadores del CAEN les ayudó a madurar la idea que tenían de la profesionalización de las artes, me parece que también se descubrió el potencial que había entre, no nada más los maestros, sino los alumnos, el poder hacer una editorial, imagínate ¿Cuántas editoriales había en ese momento especializadas en teatro? [...] entonces todo eso demostró también la factibilidad de la profesionalización de las artes, sin que esto se malinterprete. A ver, ¿están preparados? Claro que estamos preparados, pero tenía que haber como algo que nos reuniera a trabajar alrededor de eso, un centro que nos pusiera a trabajarlo, con nuestros acuerdos y desacuerdos, pero había que trabajar en algo que a todos nos apasionara y pues eso ayudó también a sistematizar nuestros procesos, nosotros como creadores y como académicos. (Serrano D., comunicación personal, 17 de noviembre de 2023)

Y en palabras de Felipe Tututi:

El CAEN era un complemento de lo que hacía falta, ese puntito para llegar a otro nivel. Y a eso me refiero, a la humildad que tuvieron para la visualización de ese lugar. Y también te decía, creo que no dimensionaron lo que iba a provocar. No dimensionaron lo que sucedió o lo que fue el CAEN. Ninguno de ellos. Lo vieron como algo... a lo mejor sí lo tenían en la cabeza, pero fue más de lo que podían haber pensado y para nosotros también. [...] Es una película lo que hicieron, es una sobrevivencia, exactamente eso, es sobrevivir. Pónganse dos tres cabrones a trabajar para que los demás puedan seguirle, para poder concretar esto. Y lo hicieron. Y lo llevaron a cabo. Entonces, es maravilloso, la verdad es que todo lo que hicieron por nosotros está bien cabrón. (Tututi F., comunicación personal, 17 de enero de 2024)

Con esto se observa, pues, la especificidad del CAEN como un centro de transición. A nivel estructural se trata de un proceso de institucionalización, dentro del cual se legitima la práctica teatral y se consolida el campo en Baja California. A nivel subjetivo se trata de un cambio del habitus, una nueva forma de entender y hacer teatro desde una mirada especializada, que abriría las puertas a la profesionalización que siguió después.

CONCLUSIONES GENERALES

En este trabajo se plantea que hubo una transición del teatro en Baja California que se puede explicar a través de la existencia y desarrollo del CAEN. Dicho centro fue una instancia medular del campo teatral durante los años noventa y principios de los dos mil, que cristalizó los esfuerzos que se venían realizando desde la década de los ochenta. Sus actividades empujaron el desarrollo del teatro a través de la formación, divulgación, producción y promoción del quehacer teatral.

Este planteamiento invita a pensar la práctica como un campo social estructurado y autónomo, donde existen posiciones y principios propios que permiten entender sus dinámicas, sus luchas y sus valores. Es por ello por lo que se decidió trabajar con la Teoría de las prácticas sociales de Bourdieu, utilizando principalmente las categorías de *campo* y *capital simbólico*, aunque complementados con otros conceptos, como el *habitus* y la *illusio*.

Por otro lado, cuando se habla de transición se toma como base el concepto de *institucionalización* proveniente de la teoría del Nuevo Institucionalismo en su enfoque sociológico. Pues esto permite observar cómo las prácticas pasan por procesos de organización, regulación, administración, etc., que se materializa en estructuras, mismas que, a su vez, van dando nueva forma a las prácticas.

Como primera conclusión se puede decir que el campo del teatro de Baja California comienza a estructurarse gracias a los talleres impartidos en diversas instancias de las principales ciudades, siendo los de la Extensión Universitaria de la UABC los más representativos. La característica más importante en el periodo de 1983 a 1993 es el surgimiento de un teatro de carácter identitario que establece una posición importante dentro del campo que estaba surgiendo. Sobre todo, debido a que se vincula con la causa regionalista promovida desde las muestras regionales.

A partir de lo anterior se genera un nivel representativo de lo que en ese momento se entiende como teatro regional, y que, además, funge como contrapeso al centralismo cultural del país. Dentro del nivel representativo diversos creadores de Baja California obtienen reconocimiento, además de que se demuestra la importancia del teatro de la entidad. A pesar de ello, prevalece un

estado de informalidad en el campo a nivel local. Esto significa que los esfuerzos y logros de los creadores se encuentren aislados, son destellos que no generan ningún impacto a nivel estructural.

En tercer lugar, el tema de la formación se vuelve cada vez más apremiante, debido a que, a pesar del nivel de representatividad que alcanzan algunos talleres o directores, persiste la dificultad de formar grupos estables. Esto hace evidente que la práctica teatral es percibida como un pasatiempo para la gran mayoría de los estudiantes.

Como cuarto punto se observa la coincidencia de diversos factores que posibilitaron la creación del CAEN. Los más importantes son, en primer lugar, la efervescencia y la importancia del teatro de Baja California, así como la infraestructura con la que se contaba en la ciudad de Tijuana. En segundo lugar, se tiene la idea de los centros regionales que era muy sonada a finales de los ochenta debido a los esfuerzos de descentralización que se estaban dando. Y, en tercer lugar, las voluntades políticas e institucionales, tanto por parte del INBA y del CECUT, como de los programas FONAPAS y el PCF.

El desarrollo del CAEN se puede entender a partir de sus cuatro administraciones, que equivaldrían a tres fases. La primera es el fortalecimiento académico y la lucha por el capital simbólico; la segunda fase se da en la segunda y tercera administraciones, y se caracteriza por la experimentación, la exploración escénica e interdisciplinaria, así como por la promoción desde distintas áreas, lo cual implicó la creación de la editorial, la habilitación del foro alternativo o la realización de eventos como la Jornada de Teatro Contemporáneo; la tercera fase consiste en el declive y cierre.

En sexto lugar, se tiene que este periodo puede verse como un proceso de transición en dos sentidos, el estructural y el subjetivo. A nivel estructural se entiende que fue un espacio que consolidó el campo teatral, pues además de la formación especializada que brindaba, legitimó como actores, directores, autores, diseñadores o docentes a buena parte de su comunidad interna, gracias a la diversidad de programas y actividades que realizaba y que, en parte, tenían el objetivo de encausar la actividad que se estaba generando dentro de sus aulas.

También fue un centro que, al concentrar la actividad, dio pie a fuertes disputas que dejaron ver cómo se estaba ordenando el campo, sobre todo en sus primeros años. Finalmente, fue un centro de institucionalización, es decir, de regulación, reproducción, administración e incentivación de la práctica teatral, lo que le permitió sistematizar diferentes procesos: la editorial, la producción teatral y la formación especializada son los ejemplos más claros de ello.

A nivel subjetivo se observa la especificidad más importante del CAEN, esto es: allí se crea una nueva forma de entender y hacer teatro. Allí se cristaliza la idea de un teatro profesional en Baja California. En este sentido llama la atención el tipo de comunidad o gremio que logró conformar. Primero, por un sentido de pertenencia al Centro y a lo que este representaba, lo cual implicaba tener una consciencia del momento que atravesaba el teatro de la entidad (como una de las opciones de formación teatral más importantes del país). Y, segundo, porque derivado del punto anterior, se logran dinámicas mucho más intensas tanto en los procesos de formación como en el involucramiento de las actividades que el Centro ofertaba, como foros, charlas, funciones, ensayos, etc., lo cual elevaba el nivel de preparación de los alumnos. En este sentido también se tiene el grado de colaboración entre alumnos y docentes; ejemplos como el del montaje de la obra *¿Tú también Macbeth?*, *Los milagros del desprecio*, o la adscripción de algunos egresados como parte del personal docente del mismo CAEN, dan muestra de ello. Finalmente, la práctica misma comienza a ser percibida de una manera mucho más interdisciplinar y experimental, incluso más focalizada a públicos específicos.

Finalmente, el cierre del CAEN siempre conllevará cierto grado de polémica, porque fue un espacio significativo para el teatro de Baja California. Pero considerando los argumentos que permitieron su fundación, como el hecho de que tenía el propósito de solventar una carencia de formación, que era un programa piloto o que fue auspiciado por el CECUT debido a que este, ante la falta de formación estaba asumiendo una tarea que no le correspondía, se tiene que el CAEN cumplió su propósito. Y, además, brindó los argumentos para que la UABC asumiera la tarea de la profesionalización teatral.

El campo ha continuado su desarrollo desde que el CAEN cerró sus puertas en el año 2006. Para futuras investigaciones quizá el proceso siguiente pueda ser planteado como una etapa de

profesionalización que queda en manos de la licenciatura en teatro de la UABC. Una de las hipótesis respecto a este proceso es que, si bien, la licenciatura brinda otro grado de institucionalización, mucho más formal y estructurado que el que ofrecía el CAEN, pierde terreno en el nivel subjetivo. Es decir, los estudiantes de la licenciatura tienen una perspectiva diferente de la práctica teatral, mucho más ligada a la acreditación profesional que a una idea de la práctica “como tal”. Además, la estructura de una licenciatura no permite el nivel de experimentación, el grado de colaboraciones, realización de eventos y otros programas que la flexibilidad de una instancia como el CAEN sí posibilitaba. A cambio, la licenciatura es un programa mucho más sólido y estable.

Además, es indudable que ya se puede hablar de un impacto de la licenciatura en teatro de la Facultad de Artes de la UABC. Las interrogantes que esto acarrea son ¿Cuáles son los retos que conlleva la profesionalización? ¿Qué impacto ha generado en la práctica escénica la formación profesional? ¿Cómo se explica este proceso a nivel social y cultural?

Estudiar estos procesos permite entender la importancia de aspectos como la formación e institucionalización para el desarrollo de un campo, además de las relaciones estructurales específicas a nivel social y cultural, que se traducen en las prácticas del día a día.

Bibliografía:

- Arriaga, J. (2014). El concepto frontera en la geografía humana. *Perspectiva Geográfica*, (17), 71–96. <https://doi.org/10.19053/01233769.2263>
- Arriaga R. (2001) La importancia de la Muestra Nacional de Teatro para la región noroeste. *Espacio escénico*. (No. 8) 3-4.
- Ashida, C. y Dávila, O. (2011). *Obra negra: una aproximación a la construcción de la cultura visual de Tijuana*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Centro Cultural Tijuana, Cd. De México.
- Bautista V. (9 de julio de 1992). Posible Diplomado de teatro en Tijuana. *Diario 29*.
- Bourdieu P. (1995). *Las reglas del arte*. Editorial anagrama S.A.
- Bourdieu P. (2019). *Curso de sociología general 1: conceptos fundamentales*. Siglo veintiuno editores.
- Bourdieu P. (2019). *El sentido práctico*. Siglo veintiuno editores.
- Bourdieu P. (2019). *Homo academicus*. Siglo veintiuno editores.
- Bourdieu P. (2021). *Curso de sociología general 2: el concepto de capital*. Siglo veintiuno editores.
- Brijandez J. (2015). “Públicos y consumo cultural en espacios artísticos independientes en Tijuana”. Tesis de Licenciatura en Sociología. Universidad Autónoma de Baja California. México. 32 pp.
- Cabeza de Vaca, U. (1993). Cómo se realiza el teatro en Tijuana. *Identidad*.
- Carmona, D. (1 de diciembre de 1988). *Carlos Salinas de Gortari asume la presidencia de la República para el periodo 1988-1994*. Memoria Política de México. <https://www.memoriapoliticademexico.org/Efemerides/12/01121988.html>
- Clavijero F. (1852). *Historia de la Antigua o Baja California*. Imprenta de Juan R. Navarro, Editor. México.
- Coronado M. (13 de octubre de 1994) Problemas con la temporada de teatro. *El Zeta*
- Cuauhtémoc, T. (2011) “Políticas culturales en la frontera norte. El caso de la ciudad de Tijuana, Baja California, 1980-2000”. Tesis de Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales. Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Ita, F. (1991). *El arte en persona: testimonios de nuestro tiempo*. Árbol Editorial S.A. de C.V.

Dimaggio y Powell (1999). Introducción en Powell W. y Dimaggio P. (Comp.), *El Nuevo Institucionalismo en el análisis organizacional*. (1ra Ed. Pp. 33-75). Fondo de Cultura Económica.

El CAEN pospone temporada de estrenos y cierra inscripciones (5 de octubre de 1994) *La tarde de Baja California*

Ejea, Tomás. (2009). La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística. *Sociológica*. Vol.24 (no.71)

Félix, H. (2017). *De contrabando y mojado. La frontera imaginada (México-Estados Unidos)*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, pp 9-35

Félix, H. (1985). *Teatro en Baja California*. Gobierno del Estado de Baja California.

Fuentes, C. y Fuentes, N (2004). Desarrollo económico en la frontera norte de México: De las políticas nacionales de fomento económico a las estrategias de desarrollo económico local, en Araucaria. *Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*. Vol. 5. (Núm. 11) pp. 71-86.

Galicia R. (2012). La dramaturgia del norte de México en Sáenz R. (Coord.), *Teatro del norte/Teatro de frontera: Antología de ensayos y ponencias*. (1ª Edición, pp. 13-36) Colección Estudios Teatrales.

Galindo S. (2 de febrero de 2024). *Un Teatro Regional*. <https://www.mentidero.mx/teatro-regional/>

García, A. (2016). “Políticas Culturales en Tijuana Baja California. El Programa Cultural de las Fronteras y los actores (1983-1989)”. Tesis de Maestría en Historia.

García C. (1 de junio de 1995). Renuncia el director del Centro de Artes Escénicas del Noroeste. *El Financiero*.

Heras A. (1993). El teatro del noroeste no está en su mejor momento: De Ita. *Diario 29*

Hernández V. (2015). *Dramaturgia en contexto II. Diálogo con dieciséis dramaturgos del Noroeste de México / Entrevistada por Rocío Galicia*. INBA.

Jepperson R. (1999). Instituciones, efectos institucionales e institucionalismo en Powell W. y Dimaggio P. (Comp.), *El Nuevo Institucionalismo en el análisis organizacional*. (1ra Ed. Pp. 193-215). Fondo de Cultura Económica.

Romero R. (1999). Estudio Introductorio: los nuevos institucionalismos, sus diferencias, sus cercanías en Powell W. y Dimaggio P. (Comp.), *El Nuevo Institucionalismo en el análisis organizacional*. (1ra Ed. Pp. 7-28). Fondo de Cultura Económica.

Kearny, M. (2008). La doble misión de las fronteras como clasificadoras y como filtros de valor en Velasco L. (Coord.), *Migración, fronteras e identidades étnicas transnacionales*, México, El

Colegio de la Frontera Norte / Miguel Ángel Porrúa, pp. 79- 116

Lemoine, E. (1959). Evolución demográfica de la Baja California. *Historia Mexicana*, 9(2), 249–268.

<https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/802>

López, M. (18 de marzo de 1993) El Taller Universitario de Teatro de Tijuana: ¿Ilusión o proyecto? *La tarde de Baja California*.

López, M. (26 de mayo de 1993) Tijuana no calificó para la décima Muestra Regional de Teatro del Noroeste. *La tarde de Baja California*.

Marín, L. (22 de noviembre de 1992) La aventura que Llevó Tenochtitlán 3038 a Sevilla. *El mexicano*.

Martínez, D. (21 de septiembre de 1994) ¿Temporada teatral de otoño con los egresados del CAEN? *La tarde de Baja California*

Mena A. (1998). El proceso de descentralización en México. Aproximaciones teóricas y experiencias en el Estado de México. *Gaceta Mexicana de Administración Pública Estatal y Municipal*. (No. 60) pp. 45-63.

<http://historico.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/gac/cont/60/pr/pr5.pdf>

Mijares E. (1999). *La realidad virtual del teatro mexicano*. Casa Juan Pablos/IMAC (Instituto Municipal de Arte y Cultura).

Mijares E. (2003). *Dramaturgia del Norte Antología*. Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste.

Norzagaray, A. (2004). Diez de diez. *Espacio escénico*, (No. 12), 35.

Ochoa, P. (1993). El Centro Cultural Tijuana. *Escenarios*. (No. 1), 2-6.

Olivares G. (Del 14 al 20 de octubre de 1994) El CAEN retoma su rumbo. *El Zeta*

Osorio, R. (2001). La importancia de la Muestra Nacional de Teatro para la región noroeste. *Espacio Escénico*. (No. 8), 3-4.

Paasi A., (1986). The institutionalization of regions: a theoretical framework for understanding the emergence of regions and the constitution of regional identity. *Fennia International Journal of geography*. Vol 164 (No. 1) pp. 106-142 <https://fennia.journal.fi/article/view/9052>

Partida A. (1995) *Tierra adentro al descubierto*. Colección periodismo cultural. CONACULTA.

Partida, A. (2021). *Teatro del Norte y Fronterizo*. México: Asociación Mexicana de Investigación Teatral.

Riguzzi, P. y De los Ríos, P. (2012). *Las relaciones México-Estados Unidos 1756-2010. II ¿Destino no manifesto? 1867-2010*. Universidad Autónoma de Baja California. Instituto de Investigaciones Históricas. Coyoacán, Méx.

Rodríguez, J. (1992). *Teatro Escolar: Historia del teatro en Baja California y materiales para prácticas de teatro*. Editorial Calafia.

Saenz R. (2012). Introducción en Sáenz R. (Coord.), *Teatro del norte/Teatro de frontera: Antología de ensayos y ponencias*. (1ª Edición, pp. 9-12) Colección Estudios Teatrales.

Salcedo, F. (20 de diciembre de 2022). ¿Te acuerdas? El error de diciembre de 1994, cuando el peso mexicano se devaluó. *Informador.mx*. <https://www.informador.mx/mexico/Economia-de-Mexico-Te-acuerdas-El-error-de-diciembre-de-1994-cuando-el-peso-mexicano-se-devaluo-para-siempre-20221220-0084.html>

Salcedo H. (2002). *El teatro para niños en México*. Editorial Porrúa/Universidad Autónoma de Baja California.

Salcedo H. (2014). *El viaje de los cantores*. Universidad Autónoma del Estado de México.

Saldívar M. (Coord.) (1994). Centro Cultural Tijuana, en el Centro de la Cultura. CONACULTA

Saravia, L. (1993). Cultural y regiones: ciudades fronterizas. *Escenarios*. (No. 1), 29-31.

Secretaría de Cultura de Baja California. (s.f.). *Antecedentes e historia del Instituto de Cultura de Baja California*. <https://www.bajacalifornia.gob.mx/Cultura/Conocenos/historia>

Tovar, L. (2016). 30 años de apertura comercial en México: del GATT al acuerdo comercial transpacífico. *El Cotidiano*. (No. 200) pp. 76-88.

Trujillo G. (2006). *La gran bonanza, Crónica del teatro en Baja California 1856-2006*. UABC.

Walter W. Powell y Paul J. Dimaggio (Comp.) (1999) *Introducción. El Nuevo Institucionalismo en el análisis organizacional*. Fondo de Cultura Económica.

Leyes y Documentos legales:

Diario Oficial de la Federación. Versión abreviada del Plan Global de Desarrollo de 1980-1982. 17 de abril de 1980
https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4851638&fecha=17/04/1980#gsc.tab=0

Diario Oficial de la Federación. Decreto por el que se autoriza al Instituto Nacional para el Desarrollo de la Comunidad y de la Vivienda Popular, para enajenar a título gratuito en favor del Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS) el inmueble denominado Desarrollo

Urbano Río Tijuana, con superficie de 25,761.00 M³., que integra la manzana número 78, a fin de que lo utilice en la construcción e instalación de un Centro Cultural Turístico. 5 de enero de 1981.
https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4601044&fecha=05/01/1981#gsc.tab=0

Diario Oficial de la Federación. Decreto por el que se aprueba el Programa Nacional de Desarrollo de las Franjas Fronterizas y Zonas Libres. 12 de noviembre de 1981
https://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4696464&fecha=12/11/1981#gsc.tab=0

Diario Oficial de la Federación. Plan Nacional de Desarrollo 1983-1988. 31 de mayo de 1983.
https://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4805999&fecha=31/05/1983#gsc.tab=0

Diario Oficial de la Federación. DECRETO por el que se aprueba el Plan Nacional de Desarrollo 1989-1994. 31 de mayo de 1989.
https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/compila/pnd/PND_1989-1994_31may89_decre.pdf

Diario Oficial de la Federación. Programa De Cultura 1995-2000. 21 de febrero de 1996.
https://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4871798&fecha=21/02/1996#gsc.tab=0

López F. (1994) *Informe 4to. Trimestre del Diplomado de Teatro*. Informe Inédito. Centro de Artes Escénicas del Noroeste y Centro Cultural Tijuana.

Video:

Carlos Félix. (14 de mayo del 2012). Milton Castellanos Everardo. [Archivo de video]
<https://www.youtube.com/watch?v=SrYzn9gvhqk>

Nájera Eusebio. (2009, 13 de mayo). La escuela según Pierre Bourdieu – Parte 1 [Archivo de Video]. https://www.youtube.com/watch?v=3mChkak7_3A

Anexos

Anexo 1.

Publicaciones realizadas por la Editorial CAEN. Colección *Los Inéditos* (Material facilitado por Daniel Serrano)

No. De Libro	Título	Obra publicada	Autor	Año
01		-La prisionera	Emilio Carballido	1995
02	10 obras en un acto	-Primero de mayo -Zona neutral -La llorona -Endless love -Cocinar el amor -Uno de octubre -Descubiertos -Vuelve el pájaro a su nido -Nigeria está en otra parte -Lear Instamatic	Hugo Salcedo	1996
03		-En la soledad de los campos de algodón / -Tabataba	Bernard-Marie koltés	1996
04		-A buen fin	Héctor Mendoza	1996
05	Vicios Privados	-Intimidades -Alma de mi alma -Vudú -Motel -Los prensistas -Hotel de cristal -El túnel	Bárbara Colio Elba Cortez Virginia Hernández Antonio Maldonado Agustín Meléndez Gerardo Navarro Luz Valencia	1997
06	5 monólogos	-La hija del Rey -Ciertas Cosas -Apocrypha -Figuraciones -Jerusalén-Damasco	Luisa Josefina Hernández	1997
07	Aroma de Cariño	-Crónica de un desayuno -El mismo día por la noche	Jesús González Dávila	1998
08		-Frankenstein bajo fuego -La casa de las paredes largas	Gabriel Contreras	1999
09		-Talk show -Perder la cabeza	Jaime Chabaud	2000
10		-Sazón de mujer -Table dance	Víctor Hugo Rascón	2001

11		-La conquista del Gordo -Sanborns Light	Daniel Serrano Virginia Hernández	2002
11-A	Noroestiada Textos Dramáticos	-La madrugada del censuario -Quechilontzin -Nombre de perro -La sagrada familia -Ave Fénix levántate y expira	Abigail Bohórquez	2002
12	Al limite Antología de dramaturgia bajacaliforniana	-La tarde que los amantes se encontraron por primera vez -Ángeles últimos -Guía nocturna -Expreso norte -Calle 7 -El olor de la guerra -La ruta de las abejas	Bárbara Colio Elba Cortez Edward Coward Virginia Hernández Rafael Pérez Barrón Hugo Salcedo Daniel Serrano	2002
13	Territorio de Fábula	-Fascinación por lo verde -Vacío Virtual -Oste ni Moste	Silvia Peláez Elena Guiochins Dense Zúñiga	2003
14		-Por siempre a Rosas, Santa de Cabora. -Guevos Rancheros	Roberto Corella Sergio Galindo	2004

Once en la cancha (2002)

Obra	Autor
Duodécimo	Virginia Hernández
La ley de la ventaja	Daniel Serrano
Inconsciente conciencia mía	Juan José Luna
Entrada al paraíso	Elba Cortez
Centrodelantero	Ángel Norzagaray
Medio tiempo	Ricardo Gómez
Los últimos 15 minutos	Rafael Rodríguez
Pan y circo	Bárbara Colio
El otro pase	Marco A. Rivera
¿Dónde quedó la bolita?	Librado Reyes
Hoy juegan	Vicente Leñero

Anexo 2. Lista de obras publicadas en *Revista Espacio Escénico* (Material facilitado por Daniel Serrano)

No. De Revista	Obra publicada	Autor	Año
Espacio Escénico No. 0	El último recurso	Daniel Serrano	1997
Espacio Escénico No. 01	Terapia Intensiva	Cutberto López Reyes.	1998
Espacio Escénico No 2	Sobre el Fuego	Jesús de León	1999
Espacio Escénico No 3/4	La boca del Lobo	Bárbara Colio	1999
Espacio Escénico N5/6	Hasta cierto punto	Ilsa Cazas	2000
	Cuarto De hospital	Liliana Cota	2000
	El lobo esta aquí	Laura Furlan	2000
	Pausa	Aurora Gil	2000
	Ambrosía	Milleth Gómez	2000
	No te vayas	Julio Infante	2000
	Franco Y Mary	Omar Iñigo	2000
	Al haber ga...	Librado Reyes	2000
	Todo pasa	Alejandra Río Seco	2000
	Lo resabiado del circulo	Daniel Serrano	2000
	Despedida	Claudia Villa	2000
Espacio Escénico No. 07	¡No apaguen la luz!	Elba Cortez Villapudua	2001
Espacio Escénico No. 08	Pedro y Lola	Edward Coward	2001
Espacio Escénico No. 09/10	*****	*****	2002
Espacio Escénico No. 11	Matilda	Juan José Luna	2003
Espacio Escénico No. 12	Androcracia	Yolanda Cameselle	2004

Anexo 3. Tabla de montajes escénicos de fin de curso, realizados por cada generación del CAEN. (Material facilitado por Daniel Serrano)

No. Diplomado /Años	Montaje	Director
1ero. 1993-1994	<i>La quimera</i>	Fernando López Mateos
1ero. 1993-1994	<i>¿Tú también Macbeth?</i>	Ángel Norzagaray
2do. 1994-1995	<i>Vamos con Héctor</i>	Ángel Norzagaray
2do. 1994-1995	<i>Circo Nocturno</i>	Ignacio Flores de la Lama
3ro. 1995-1996	<i>Los milagros del desprecio</i>	Ángel Norzagaray
4to. 1996-1997	<i>King Kong Palace</i>	Fernando Rodríguez Rojero
4to. 1996-1997	<i>La cantante calva</i>	Luis Torner
5to. 1997-1998	<i>A buen fin</i>	Ángel Norzagaray
5to. 1997-1998	<i>Treinta sesenta</i>	Ángel Norzagaray
6to. 1998-1999	<i>Sueño de una noche de verano</i>	Luis Torner
7mo. 1999-2000	<i>Los figurantes</i>	Ángel Norzagaray
8vo. 2000-2001	<i>La guerra de las gordas</i>	Luis Torner
9no. 2001-2002	<i>Cocodrilos</i>	Edward Coward
10mo. 2002-2003	<i>Tartufo</i>	Dora Arreola
11vo. 2003-2004	<i>Hotel</i>	Fernando Rodríguez Rojero
12vo. 2004-2005	<i>Las nuevas aventuras de la Capitana Gazpacho</i>	Javier Vera
12vo. 2004-2005	<i>Corazón Pornográfico</i>	Javier Vera

Anexo 4. Personas entrevistadas:

1. Entrevista a funcionarios de INBA y CECUT
 - Gerardo Estrada: director del INBA (1992-2000)
 - Pedro Ochoa: director del CECUT (1989-1994 y 2013-2018)
2. Entrevista a directores del CAEN
 - Daniel Serrano – director del CAEN (2003 – 2006)
 - Ignacio Flores de la Lama – director del CAEN (1995-2000)
3. Entrevista a docentes del CAEN
 - Dora Arreola
 - Fernando Rodríguez Rojero
4. Entrevista a alumnos del CAEN
 - Michelle Guerra Adame
 - Griselda Hernández
 - Felipe Tututi
 - Carol Sainz

Anexo 5. Guía de entrevistas

Guía de entrevista a funcionarios del INBA y CECUT

Preguntas
1. Momento introductorio de la entrevista: saludo, breve explicación de los propósitos, firma de acuerdo de uso de entrevista y establecimiento de restricciones (si las hay). 2. ¿Recuerda usted el primer contacto que tuvo con la idea de un centro de formación escénica en Baja California? 3. ¿Quién se lo propuso o mencionó y cómo podría relatar ese momento? 4. ¿Cuáles eran los pros y contras de esa idea? 5. ¿Existían mecanismos desde el INABL/CECUT para dar seguimiento a esa propuesta? 6. En caso de que sí, ¿cuáles eran esos mecanismos? 7. En caso de que no, ¿cómo es que se dieron los primeros pasos para construir los mecanismos o las condiciones? 8. ¿En qué acabó ese primer contacto con la idea del CAEN? 9. Después de ese primer contacto ¿cuál fue el proceso que siguió? 10. ¿Con quiénes se mantuvo la comunicación directa además de CECUT e INBA? 11. ¿Qué obstáculos encontró en el proceso? 12. ¿Podría compartirme en qué consistió su trabajo en la etapa de gestión? 13. En términos de recursos e infraestructura, ¿podría describir cuáles fueron las condiciones de inicio del CAEN? 14. ¿Qué sensaciones existían en el INBA/CECUT respecto al inicio del CAEN? 15. ¿Cómo se propuso al personal que comenzó su operación? 16. ¿Tenía usted alguna relación con el personal (creadores) que iniciaron a operarlo? 17. ¿Qué logros obtuvo el CAEN y por qué los considera logros? 18. ¿Usted sabe a qué se debió la renuncia del primer director del CAEN? 19. ¿Podría compartirme en qué consistió su trabajo durante la existencia del CAEN? 20. ¿Usted sabe cuál es la razón de que el CAEN haya cerrado sus puertas? 21. ¿Antes de terminar con la entrevista quisieras comentar algo? ¿O quisieras retomar, ahondar o aclarar algún tema?

Guía de entrevista a directores del CAEN

Preguntas
1. Momento introductorio de la entrevista: saludo, breve explicación de los propósitos, firma de acuerdo de uso de entrevista y establecimiento de restricciones (si las hay). 2. ¿Cómo describiría su situación profesional -como creador escénico- uno o dos años antes de dirigir el CAEN? 3. ¿Cuáles considera que habían sido sus proyectos o trabajos más importantes? Y ¿por qué? 4. ¿Había tenido alguna relación con este centro? ¿qué relación fue? ¿cómo percibía su ambiente, sus dinámicas, etc.? 5. ¿Podría hablarme del momento en que se le ofreció la dirección del CAEN? 6. ¿En qué situación se encontraba el centro? ¿cómo lo describiría? (y qué ejemplos puede dar) 7. ¿Qué es lo que distingue su administración de las demás? (y qué ejemplos puede dar) 8. ¿Podría describirme cómo era una jornada habitual como director del CAEN? 9. ¿Qué tipo de problemas internos tuvo que afrontar? 10. ¿Qué tipo de problemas externos tuvo que afrontar? 11. ¿Cuáles fueron las actividades, trabajos o proyectos más importantes en el CAEN durante su administración? 12. ¿Cómo era la relación entre el CAEN y los directivos del INBA-CECUT? 13. ¿En qué condiciones dejó el centro? 14. ¿Usted cree que el CAEN haya generado algún impacto? (y qué ejemplos puede dar) 15. ¿Qué tipo de teatro/formación se buscaba crear y promover desde el CAEN? 16. ¿Usted sabe por qué razón el CAEN cerró sus puertas? 17. ¿Tiene alguna relación con el CAEN el surgimiento de una licenciatura en Teatro de la UABC? 18. ¿Antes de terminar con la entrevista quisieras comentar algo? ¿O quisiera retomar, ahondar o aclarar algún tema?

Guía de entrevista a docentes del CAEN

Preguntas
1. Momento introductorio de la entrevista: saludo, breve explicación de los propósitos, firma de acuerdo de uso de entrevista y establecimiento de restricciones (si las hay). 2. ¿Cómo describiría su situación profesional -como creador escénico- cuando lo convocaron para dar clases en el CAEN? 3. ¿Había tenido alguna relación con este centro? ¿qué relación fue? ¿cómo percibía su ambiente, sus dinámicas, etc.? 4. ¿Podría hablarme del momento en que se le ofreció una asignatura en el CAEN? ¿Qué materia dio? ¿Por qué lo llamaron a usted? 5. ¿En qué situación se encontraba el centro? ¿cómo lo describiría? (y qué ejemplos puede dar) 6. ¿Podría describirme cómo era una jornada habitual como docente del CAEN? 7. ¿Qué tipo de problemas o retos tuvo que afrontar? 8. ¿Cuáles fueron las actividades, trabajos o proyectos más importantes en el CAEN durante el tiempo que usted dio clase allí? 9. ¿En qué condiciones se encontraba el centro cuando usted lo dejó? 10. ¿Por qué lo dejó? 11. ¿Usted cree que el CAEN haya generado algún impacto? (y qué ejemplos puede dar) 12. ¿Qué tipo de teatro/formación se buscaba crear y promover desde el CAEN? 13. ¿Usted encuentra alguna diferencia entre el panorama del teatro antes del CAEN y el panorama del teatro posterior al CAEN? 14. ¿Usted sabe por qué razón el CAEN cerró sus puertas? 15. ¿Usted cree que tiene alguna relación con el CAEN el surgimiento de una licenciatura en Teatro en la UABC? En caso de que sí, ¿qué relación tiene?

Guía de entrevista a alumnos del CAEN

Preguntas
1. Momento introductorio de la entrevista: saludo, breve explicación de los propósitos, firma de acuerdo de uso de entrevista y establecimiento de restricciones (si las hay). 2. Antes de entrar al CAEN ¿tenías alguna experiencia? 3. ¿Qué obras habías visto en el Estado? 4. ¿Qué sabías del panorama del teatro en la ciudad o el Baja California? 5. ¿Conocías o sabías de algún creador escénico? ¿Cómo percibías a los creadores? 6. ¿Tenías alguna idea de las posibilidades laborales dentro del ámbito teatral? 7. ¿Cómo supiste del CAEN? 8. ¿Cómo fue tu proceso de inscripción? 9. ¿Recuerdas el programa de clases? 10. ¿Podría describirme cómo era una jornada habitual como estudiante del CAEN? 11. ¿Quiénes fueron tus maestros? 12. ¿Qué sabías de las trayectorias de los docentes? 13. ¿Qué tipo de teatro se promovía o enseñaba? 14. ¿Cómo describirías el ambiente en las aulas? 15. ¿Qué actividades hacían además de tomar las clases del diplomado? 16. ¿Cuáles fueron las actividades, trabajos o proyectos más importantes en el CAEN durante el tiempo que estudiaste allí? 17. ¿Crees que el CAEN haya generado algún impacto en tu trayectoria? (y qué ejemplos puedes dar)

El autor es Licenciado en Teatro por la Universidad Autónoma de Baja California. Se ha desempeñado en distintas áreas del teatro: actor, director, docente, crítico y gestor. Es director del foro independiente LOFT Espacio de Creación. Egresado de la Maestría en Estudios Culturales de El Colegio de la Frontera Norte.

Correo electrónico: isaacsainzcastillo@gmail.com

© Todos los derechos reservados. Se autorizan la reproducción y difusión total y parcial por cualquier medio, indicando la fuente.

Forma de citar:

Sainz Castillo, E. Isaac (2024). “El campo teatral en Baja California. Historia e impacto del Centro de Artes Escénicas del Noroeste (1993-2006)”. Tesis de Maestría en Estudios Culturales. El Colegio de la Frontera Norte, A.C. México. 95 pp.