



Cultura

Secretaría de Cultura

 INBAL

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro

Cómo citar este documento: Olmos de Ita, Enrique. "Poética de la precariedad. La actividad económica teatral en México en el primer cuarto del siglo XXI". *Tercer lugar. Premio a la investigación en Poéticas teatrales mexicanas contemporáneas 2024*. México, Secretaría de Cultura / INBAL / CITRU / Coordinación Nacional de Teatro, 2025, pp. 127-213. INBA Digital, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/3>. E-pub..

Descriptorios Temáticos (palabras clave): Precariedad laboral – Teatro – México – Siglo XXI. Inseguridad económica. Instituciones culturales – México. Poética de la precariedad. Política cultural – México – Cuarta transformación 4T. Encuestas laborales – Teatro. Pandemia de COVID-19, 2020-2023 – Influencia.

PREMIO A LA INVESTIGACIÓN EN
**POÉTICAS TEATRALES
MEXICANAS
CONTEMPORÁNEAS**

2 0 2 4

**IDENTIDADES DIVERSAS:
POÉTICA DE LA DRAMATURGIA
DE PERLA SZUCHMACHER**

JOSÉ HUMBERTO TREJO CALZADA

SEGUNDO LUGAR

**ESCENARIOS MEXICANOS HACIA
UN TEATRO POSTESPECTACULAR**

DANIEL ALBERTO VICTORIA REYES

TERCER LUGAR

POÉTICA DE LA PRECARIEDAD

ENRIQUE OLMOS DE ITA



Cultura
Secretaría de Cultura



INBAL



**COORDINACIÓN
NACIONAL DE TEATRO**

Premio a la investigación en
Poéticas teatrales
mexicanas contemporáneas
2024

**IDENTIDADES DIVERSAS:
POÉTICA DE LA DRAMATURGIA
DE PERLA SZUCHMACHER**

Segundo lugar

**ESCENARIOS MEXICANOS
HACIA UN TEATRO
POSTESPECTACULAR**

Tercer lugar

**POÉTICA DE LA PRECARIEDAD
LA ACTIVIDAD ECONÓMICA TEATRAL
EN MÉXICO EN EL PRIMER
CUARTO DEL SIGLO XXI**

Estudios e investigaciones

José Humberto Trejo Calzada

IDENTIDADES DIVERSAS: POÉTICA DE LA
DRAMATURGIA DE PERLA
SZUCHMACHER

SEGUNDO LUGAR

Daniel Alberto Victoria Reyes

ESCENARIOS MEXICANOS HACIA UN
TEATRO POSTESPECTACULAR

TERCER LUGAR

Enrique Olmos de Ita

POÉTICA DE LA PRECARIEDAD. LA
ACTIVIDAD ECONÓMICA TEATRAL EN
MÉXICO EN EL PRIMER CUARTO DEL
SIGLO XXI

Primera edición *Premio a la investigación en Poéticas teatrales mexicanas contemporáneas 2024*
Identidades diversas: poética de la dramaturgia de Perla Szuchmacher
Escenarios mexicanos hacia un teatro postespectacular
Poética de la precariedad. La actividad económica teatral en México en el primer cuarto del siglo XXI, 2025

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

© José Humberto Trejo Calzada
© Daniel Alberto Victoria Reyes
© Enrique Olmos de Ita

Cuidado editorial / Rodolfo Obregón
Diseño y programación / Araceli Tapia
Diseño de colección / Alberto Figueroa (*fich*)

Comité dictaminador del Premio:
María Sánchez, Raúl Rodríguez y Raúl Valles

D.R. © 2025 de la presente edición
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli /
Coordinación Nacional de Teatro
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco, alcaldía
Miguel Hidalgo, C.P. 11560, Ciudad de México.

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad del
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de la Secretaría de Cultura.



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5). Para ver una copia de esta licencia visite: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente y se respeten a cabalidad los derechos morales de los autores involucrados. Disponible para su acceso abierto en: [Repositorio INBA Digital](#).

ISBN: 978-607-605-878-7
Hecho en México



Cultura
Secretaría de Cultura



INBAL

ÍNDICE

Presentación

Rocío Galicia

**Identidades diversas: poética de la
dramaturgia de Perla Szuchmacher**

José Humberto Trejo Calzada

**Escenarios mexicanos hacia un teatro
postespectacular**

Daniel Alberto Victoria Reyes

**Poética de la precariedad.
La actividad económica teatral en México
en el primer cuarto del siglo XXI**

Enrique Olmos de Ita

PRESENTACIÓN

En la sexta emisión del Premio a la investigación en Poéticas teatrales mexicanas contemporáneas, el jurado —integrado por María Sánchez, Raúl Rodríguez y Raúl Valles— seleccionó tres ensayos que sostienen posicionamientos críticos sobre la creación escénica en México. Si bien cada investigación aborda un universo particular desde emplazamientos teórico-metodológicos específicos, los tres trabajos articulan una instantánea que da cuenta de una escena contemporánea diversa y multívoca donde conviven distintas maneras de entender, crear y pensar el teatro. Las tensiones, rupturas y posicionamientos expuestos en estos ensayos terminan por manifestar los malestares de una escena en movimiento que reta la mirada de quienes la reflexionan. El contexto aquí es ineludible, es punto de partida, herramienta analítica o campo de fuerzas que determina las poéticas.

Bajo este marco, el jurado determinó otorgar el primer lugar de este Premio al ensayo “Identidades diversas: poética de la dramaturgia de Perla Szuchmacher”, autoría de José Humberto Trejo Calzada. Con el segundo lugar fue reconocido el ensayo “Escenarios mexicanos hacia un teatro postespectacular”, de Daniel Alberto Victoria Reyes. El tercer lugar se le concedió al trabajo “Poética de la precariedad. La actividad económica teatral en México en el primer cuarto del siglo XXI”, de Enrique Olmos de Ita.

Tres ensayos de corte y temáticas muy distintas. El texto ganador establece el contexto de creación de la dramaturgia

y directora Perla Szuchmacher, la resonancia que su obra adquirió dentro del Programa Nacional de Teatro Escolar, y la destaca como pionera en la incorporación de temáticas de la diversidad en el teatro para infancias y públicos jóvenes; principalmente a través de sus obras *Vieja el último* y *Príncipe y príncipe*

Por su parte, el ensayo reconocido con el segundo lugar introduce en el contexto local el concepto de teatro postespectacular y rastrea con complejidad analítica sus huellas y manifestaciones en la escena mexicana. Mientras que el trabajo acreedor del tercer lugar realiza un análisis, sustentado en una encuesta propia, sobre las condiciones estructurales en que se realiza la creación teatral contemporánea en México.

Finalmente, la lectura de los tres textos ofrece al lector una aproximación al campo de interrogantes, posturas, discursos y disputas que nutren nuestros escenarios.

Rocío Galicia

**PREMIO A LA INVESTIGACIÓN EN
POÉTICAS TEATRALES
MEXICANAS CONTEMPORÁNEAS
2024**

IDENTIDADES DIVERSAS: POÉTICA DE LA DRAMATURGIA DE PERLA SZUCHMACHER

JOSÉ HUMBERTO TREJO CALZADA

Introducción

El presente ensayo surge del interés por analizar cruces entre los estudios de género y el teatro. En 2023 me recibí de la Especialidad en Literatura Mexicana del Siglo XX de la UAM con la tesina *Nuevos paradigmas del teatro infantil en México: Análisis de la obra Malas palabras de Perla Szuchmacher*. Ahí resalté las aportaciones de la autora al campo de la dramaturgia, lo que me permitió intuir que una parte fundamental de su poética fue cuestionar los mandatos de género dirigidos a las infancias; una constante en sus obras.

A continuación se ofrece una definición de poética teatral. El término *poética* deriva del griego *poiesis*: “hacedor, creador [...] yo hago” (Corominas 565). Aristóteles empleó dicha palabra para el título de su análisis sobre la tragedia ateniense, en el siglo IV a. c., primera reflexión teórica occidental sobre el arte dramático. Desde entonces, el vocablo ha tenido acepciones relacionadas al proceso de construcción artística de una persona y su estilo singular que lo diferencia de otros.

Así, se entiende por *poética teatral* una categoría de análisis para explicar discursos escénicos producidos en contextos situados, donde la creación se edifica a partir de “los territorios de la cultura y de lo social, enmarcados en un ámbito político, sobre lo que está siendo y dejando de ser en el medio de un devenir reconocido como lugar mítico propio” (Díaz, Presentación).

Una vez explicado lo anterior, la pregunta que guía este trabajo es: ¿Qué caracterizó la poética teatral de Perla Szuchmacher (1946-2019) y cuál fue su aportación a la dramaturgia infantil de su contexto? No pretendo dar una respuesta única que cierre las discusiones sobre su trabajo. Sin embargo, propongo una respuesta que surge del análisis de su primera obra representada en el Programa de Teatro Escolar de Bellas Artes (PTEBA); *¡Vieja el último!*, escrita en coautoría en 1993; y su última obra, *Príncipe y príncipe* de 2009.

En el teatro infantil mexicano, Szuchmacher es pionera en introducir una crítica sobre cómo se configuran los roles de género en las niñas. Su obra transita desde el impulso por socavar los paradigmas machistas y promover la igualdad

entre niñas y niños, hasta reconocer y validar orientaciones sexuales disidentes a la hegemonía heterosexual.

Por lo anterior, podría afirmarse que existe un desarrollo paralelo entre la poética de Szuchmacher y la trayectoria de los movimientos feministas, sobre todo, el de la llamada “tercera ola”¹, la cual posibilitó el surgimiento de la teoría queer².

La autora perteneció a una generación de dramaturgas/os que cimentaron las bases de un teatro infantil que rechazó la representación estereotípica de la masculinidad y la feminidad. Lo anterior ha permitido la proliferación –y aceptación– de artistas contemporáneos que siguen luchando por visibilizar a quienes se identifican como parte de la diversidad sexual, desde un enfoque de dignidad y empatía.

El ensayo se divide en tres partes: 1) Marco teórico, introduce conceptos como roles de género e identidad; así mismo, sintetiza la historia de los cuentos de hadas, canon de la literatura infantil. 2) Metodología, análisis cuantitativo de las obras presentadas en el PTEBA de 1942 a 2012, programa donde Szuchmacher realizó la mayor parte de su poética; después, se desarrolla su biografía. 3) Interpretación de la primera y última obra de la autora³ desde los conceptos del marco teórico. Se concluye con un apunte sobre obras infantiles recientes que continúan abordando como tema principal la problematización del género.

Parte I

1.- Identidad y roles de género

En 2010, Jaime Chabaud publicó en la revista española *Artez* un ensayo titulado “El nuevo teatro mexicano para niños”. De acuerdo con el autor, este nuevo teatro se caracterizó por dramaturgo/as que comenzaron a representar temas considerados tradicionalmente tabúes para las niñeces, sin recurrir a un tono aleccionador, ya que, por mucho tiempo, se pensó al teatro infantil como una extensión del salón de clase, con un “didactismo” que estaba por encima del valor artístico de la obra. En el caso del teatro de Perla Szuchmacher, Chabaud menciona:

Era partidaria de un teatro sensible e inteligente que moviera las emociones de su público todo e incluso dejara un sabor amargo al abandonar la sala. [...] La herencia de Perla Szuchmacher en México es la de los pioneros que transformaron el teatro para niños en algo no condescendiente ni con los pequeños y mucho menos con los adultos. (s.n.)

Dubatti y Sormani sostienen que escenificar situaciones que han sido socialmente prohibidas para las infancias permite una experiencia “catártica para el niño espectador” (63). La obra de Szuchmacher fue una de las primeras en cuestionar los imperativos dictados socialmente a las niñas y niños respecto a los roles de género. En este punto, conviene señalar a qué nos referimos con identidad, género y roles de género.

1.1.- Identidad

La palabra *identidad* deriva del griego *Idem*; “lo mismo” (Corominas 330). Actualmente, se acepta que esta noción es flexible y fluctuante, como afirma Aguilar: “La identidad no es algo dado de una vez y para siempre, sino es móvil” (22). Los seres humanos tenemos la capacidad de reestructurarnos, ya sea por motivaciones internas u obligados por factores externos, por ejemplo, los procesos migratorios.

Como término analítico también denota que las personas suelen generar procesos de identificaciones que constituyen la base de la vida comunitaria. Aunque, en algunos casos, pueden surgir relaciones conflictivas –disonantes, antagónicas– entre la percepción de los sujetos y la del colectivo.

Aguilar diferencia entre la “identidad individual”, que crea una persona sobre sí misma, y la “identidad colectiva”, impuesta por la sociedad a la que pertenece y dicta el deber ser (24). Esta oposición se acentúa en el caso de las niñeces, prueba de ello es la propia etimología de “infancia” que nombra a “el que no habla, el que no tiene palabra” (Dubatti y Sormani 53).

Tradicionalmente ha existido una noción de niñas y niños en la cual no cuentan aún con identidad, por tanto, no son sujetos de saberes ni derechos sino promesas de futuros ciudadanos subordinados a los adultos; esto legitima imponerles una identidad colectiva, incluso si lastima su identidad individual: “En México los adultos son vistos como maestros, los que saben las cosas, y los niños son vistos como recipientes que serán ‘llenados’ con ese saber” (Wiginton 171).

1.2.- Roles de género

Alcántara recuerda que, en Estados Unidos, a partir de los estudios de John Money en 1955 sobre las personas intersexuales⁴, el concepto de género –que venía del campo de la biología y medicina– comenzó a utilizarse para explicar la identidad de los individuos como resultado de un proceso social y cultural independiente de su sexo biológico (Alcántara, “¿Niña o niño?” 8).

Por tanto, el término sexo designó únicamente órganos genitales asociados a la reproducción, mismos que distinguen un cuerpo de otro, pero no necesariamente en términos de su forma externa, sino del tipo de células que producen; espermatozoides, machos; óvulos, hembras (Guerrero 67). Por su parte, el término género se refiere a “una construcción social y normativa, binaria, que se asigna —social y legalmente— en función de cómo los adultos interpretan las formas genitales” (Alcántara, “¿Niña o niño?” 21).

Con base en sus investigaciones, fue el mismo John Money quien introdujo el concepto de *rol de género* que se refiere a las conductas públicas que la persona lleva a cabo para definirse y reafirmarse en la identidad que se le asigna: “cuanto una persona dice o hace para indicar a los demás o a sí misma el grado en que es hombre o mujer” (Money cit. en Alcántara, “Identidad sexual/Rol de género” 176).

El rol de género podría entenderse como un corsé que busca fijar y restringir la identidad individual del niño o niña a partir de las expectativas sociales, donde se les exige la repetición de comportamientos, actitudes, expresiones,

vestimentas, entre otras características, que los hagan ser “más niños” o “más niñas”.

¿Cuál es la función social del rol de género? Convertirse en “un instrumento de vigilancia y de control cuya estructura presiona por restablecer relaciones artificiales de concordancia” (Alcántara, “¿Niña o niño?” 18). Y son artificiales porque no existe una manera única ni ideal de ser y expresarse hombre o mujer.

1.3.- Matriz patriarcal-heterosexual

Butler aportó el término *matriz patriarcal-heterosexual* para referirse a una estructura cultural hegemónica de occidente, aparentemente incuestionable, “en la cual las mujeres operan como una ‘mancha’ dentro del discurso” (Butler 46). También señaló que la idea de hombre se ha construido en oposición a lo que no es materialmente: una mujer, un cuerpo feminizado o un niño/a. Así, el varón se concibe como:

aquél que no tiene infancia; no es un primate y así queda liberado de la necesidad de comer, defecar, vivir y morir; un hombre que no es un esclavo, sino que siempre es un terrateniente. [...] Esta representación de la razón masculina como cuerpo descorporizado tiene una morfología imaginaria creada a través de la exclusión de otros cuerpos posibles... [por tanto] requiere que las mujeres, los esclavos, los niños y los animales sean el cuerpo, realicen las funciones corporales, lo que él no realizará. (Butler 85-86)

La matriz patriarcal-heterosexual representa en muchas sociedades la punta de la pirámide de la identidad colectiva,

con la cual todas y todos aspirarían a sentirse identificados. Y oprime a las identidades individuales que muestran características diferentes a través de dos mecanismos de control cultural: 1) Invisibilizar las representaciones que estas minorías puedan hacer de sí mismas, evitando procesos de identificación con ellas; 2) Producir representaciones estereotípicas de personajes que no cumplan sus roles de género, a quienes se imponen castigos físicos o morales, como la burla, la ridiculización.

Lo anterior llevaría a algunas personas a experimentar un sentimiento de auto-rechazo permanente, “ya que las identificaciones, a menudo no percibidas por el sujeto, también se pueden llevar a cabo con imágenes devaluadas de uno mismo. Estas últimas son importantes para el control social” (Aguilar 22). De hecho, los grupos de poder tienden a imponer una imagen humillante y devaluada de sus dominados para que éstos internalicen y normalicen su opresión (23).

2.- Cuentos de hadas

El teatro para las infancias puede ser un vehículo cuya poética refuerce o cuestione los roles de género, los cuales se han perpetuado hasta llegar a cristalizarse en las narrativas dirigidas a infancias, siendo los cuentos de hadas un ejemplo representativo.

2.1.- Historia de los cuentos de hadas

Los cuentos de hadas no fueron creados y destinados desde el principio a las infancias, se trata de una literatura “ganada”, es decir, “producciones que no nacieron para los niños, pero que, andando el tiempo, el niño se las apropió” (Cervera 159). Navarro-Goig sitúa el origen de los cuentos de hadas en las recopilaciones que hicieron autores italianos durante el Renacimiento, entre 1530 y 1630⁵.

Shavit considera que el posicionamiento de los cuentos de hadas en este período se debe a: 1) Una mejoría en la calidad de vida en las ciudades modernas del Renacimiento que, en comparación con los feudos medievales, aumentó los años de vida. La infancia se concibió como una etapa independiente de la adultez. 2) El aumento del poder adquisitivo de las primeras familias burguesas terminó por responsabilizar a las madres de la educación que recibían sus hijos/as en casa. “La nueva percepción que de la niñez tuvo la sociedad creó, por primera vez, tanto la necesidad como la demanda de libros para niños” (Shavit 5).

La época de oro del cuento de hadas surgió en Francia a finales del siglo XVII. Navarro-Goig destaca como textos pioneros *Contes de fées* de la autora Madame d'Aulnoy, quien mencionó, por primera vez, el término “cuentos de hadas” (495); así como *Histoires ou contes du temps passé (o Contes de ma mère l'Oye)* de Charles Perrault, el cual incluía relatos que ya eran ampliamente conocidos como *La Caperucita roja*, *La Bella durmiente*, *El Gato con botas*, *La Cenicienta* y *Pulgarcito*, por mencionar algunos (Navarro-Goig 496). Ambos se publicaron en 1697.

El libro de Perrault fue el más conocido. Shavit señala que lo escribió, originalmente, para ser leído en voz alta en

tertulias de nobles; incluso, algunos cuentos tenían un tono erótico, usados como divertimento sexual. Pero, con el tiempo,

se aceptó gradualmente que los cuentos de hadas pertenecían al reino infantil, y pasaron a ser monopolio del niño [...] La sociedad de alta cultura, que antes no vacilaba en admitir el placer obtenido de los cuentos de hadas, empezó a considerarlos adecuados sólo para niños y personas de las clases más bajas, afirmando que eran demasiado simples e ingenuos para cualquier otra persona. (Shavit 140)

Perrault llegó a negar la autoría de su libro, atribuyéndosela a su hijo, con quien compartía nombre y apellido. Shavit supone que esa fue una respuesta a una posible estigmatización del autor como un escritor “menor” por dos razones: escribir para infancias y ser un hombre en una tradición literaria donde predominaron las escritoras.

Navarro-Goig señala que la mayoría de quienes escribieron cuentos de hadas en el siglo XVII fueron autoras, como Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, Mademoiselle Lhéritier, Mme. de la Force y Mme. de Murat, y reivindica el papel que tuvieron estas narrativas como unas de las primeras que se les permitió producir a las mujeres. Las identidades “mujer” e “infancia” compartían una categoría marginal y de subordinación frente a la literatura escrita por “hombres” para “hombres”, identificados como “autores”⁶.

En el caso del teatro, algunos dramaturgos del siglo XVIII comenzaron a incluir en sus obras personajes de cuentos de hadas —como Ludwig Tieck (1773-1853), quien escribió en 1797 la obra *Der gestiefelte Kater*, un relato metateatral que

satirizaba *El Gato con botas*—, pero estas continuaron dirigiéndose a un público adulto.

A finales del siglo XIX surgió el concepto moderno de niñez a partir de las aportaciones de la psicología y la pedagogía, lo que terminó por consolidar el campo de la literatura infantil. Se visualizó al niño o niña como futuro proyecto de ciudadano vinculado a un Estado-Nación, categoría política que también se consolidó en ese siglo.

En la medida en que estos relatos fueron registrados y editados en publicaciones posteriores, se adecuaron para el público infantil; su tono se volvió más suave. Por ejemplo, Shavit compara la versión de *La Caperucita roja* de Perrault en 1697, con la que publicaron los Hermanos Grimm en *Kinder und Hausmärchen* de 1812. En la primera versión, el tono es más oscuro, el lenguaje es complejo (tiene metáforas dirigidas a los lectores adultos, como alusiones sexuales) y el final es trágico, la Caperucita muere; en la segunda versión, el tono es más inocente, el lenguaje es simple (abundan las frases cortas y descriptivas) y el final es feliz; Caperucita es rescatada por el Cazador, quien la saca de la panza del lobo.

Un referente del teatro infantil fue la obra *El pájaro azul* escrita en 1909 por Maurice Maeterlinck (1862-1949). El texto recopila e integra la tradición de los cuentos de hadas, haciendo alusiones a personajes como Pulgarcito, Caperucita roja, Hanzel y Gretel, entre otros⁷. La obra se estrenó en 1908 en el Teatro de Arte de Moscú, dirigida por Konstantín Stanislavski. Al poco tiempo se representó en los escenarios de Londres (1909), Nueva York (1910) y París (1911). Así mismo, a lo largo del siglo XX tuvo al menos tres adaptaciones al cine (Dubatti s.p.). En México se llevó a cabo

una temporada de esta obra en el Palacio de Bellas Artes en 1955.

2.2.- Función de los cuentos de hadas

Bettelheim argumenta que los cuentos de hadas son determinantes para que las infancias construyan una identidad que los haga sentir seguros de sí mismos, reforzando en ellos sentimientos de confianza, tanto por las historias como por el hecho de sentirse acompañados de un adulto que les narre el cuento. Por su estilo fantástico, representan un sueño compartido que experimenta el infante y le detona diversos sentimientos, entre ellos, algunos que lo hacen sentir vulnerable -miedo, tristeza, etc.-; pero es el apoyo y validación que siente del adulto, lo que le da soporte (Bettelheim 10).

Los cuentos de hadas, a diferencia de cualquier otra forma de literatura, llevan al niño a descubrir su identidad y vocación, sugiriéndole, también, qué experiencias necesita para desarrollar su carácter. Estas historias insinúan que existe una vida buena y gratificadora al alcance de cada uno, a pesar de las adversidades; pero sólo si uno no se aparta de las peligrosas luchas, sin las cuales no se consigue nunca la verdadera identidad. (Bettelheim 15)

Bettelheim define el cuento de hadas por oposición al mito, con el que comparte semejanzas, debido a que ambos relatos ofrecen respuestas a las preguntas existenciales de los seres humanos: ¿Cuál es el origen y sentido de la vida? Sin embargo, el mito enaltece e idealiza la figura del héroe, presentándolo como un ser superior a la comunidad y, como

Prometeo o Edipo, su final conlleva un castigo trágico y ejemplar que sirve para subordinar los impulsos de la identidad individual frente a la identidad colectiva.

Por su parte, los cuentos de hadas son protagonizados por niños/as que reciben ayuda “mágica” de algún ser fantástico y terminan con un final feliz para estimular sentimientos de certidumbre en el futuro. Los personajes se perpetúan y trascienden a través de las relaciones afectivas que construyen con los otros, lo que plantea un equilibrio entre la identidad individual y la identidad colectiva, al ser aceptados por su comunidad, hecho que se reafirma, las más de las veces, con la consumación del matrimonio.

Sin embargo, han surgido posturas críticas respecto a los cuentos de hadas y los estereotipos de género que algunos transmiten, hecho al que Bettelheim parece restarle importancia porque, aunque reconoce que muchos de los personajes y moralejas traen consigo mandatos sociales, argumenta que lo más saludable para los niños/as es no hacerlos conscientes. Así, estas fantasías “pueden hacer que una vida insoportable adquiera el aspecto de algo que vale la pena, con tal de que el niño no sepa lo que tales historias significan para él” (Bettelheim 71). Pareciera que el valor del cuento de hadas radica en que a su función esperanzadora se suma una función evasiva de la realidad.

La psicóloga Murdock⁸ notó que estas narrativas estereotípicas generaron repercusiones dañinas en la identidad de diversas mujeres que ella atendió cuando eran sus pacientes, quienes, desde la infancia, experimentaron un rechazo hacia lo femenino –y, por tanto, hacia ellas mismas–, debido a la representación que tenían de las mujeres

“caracterizadas frecuentemente por nuestra cultura como seres descentrados, demasiado emotivos para ser eficaces” (Murdock 17).

Murdock alienta a construir narrativas desde otras perspectivas: “Debemos encontrar ahora nuevos mitos y heroínas para cambiar las estructuras económicas, sociales y políticas [patriarcales] de la sociedad” (Murdock 23). Es decir, representar nuevas posibilidades de habitar y habitarse en el mundo.

Parte II

3.- Programa de Teatro Escolar de Bellas Artes (PTEBA)

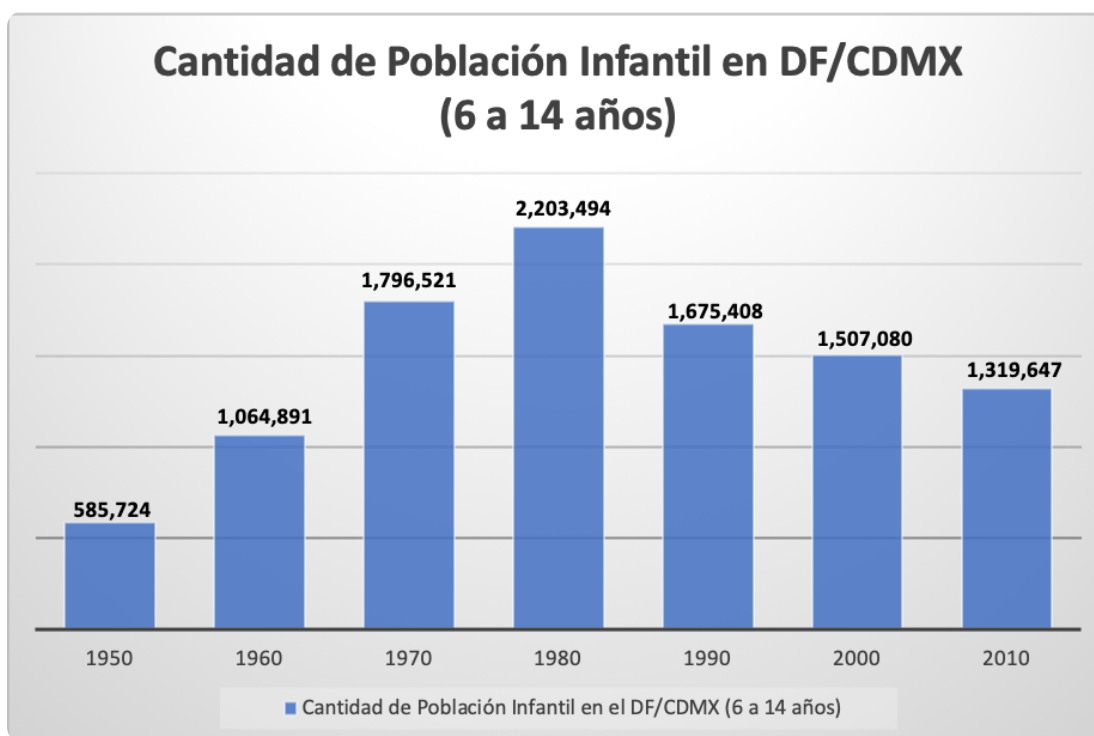
La actriz Clementina Otero y la dramaturga Concepción Sada presentaron a Benito Coquet, director de Educación Estética de la SEP, un proyecto para la institucionalización permanente de un Teatro Infantil de Estado, en 1941. De esta manera, gracias a estas dos mujeres, en 1942 se inauguró lo que poco más tarde sería el Programa de Teatro Escolar de Bellas Artes⁹ (PTEBA), el cual ha funcionado como una plataforma de proyección y desarrollo de artistas enfocados a este público (Medina 15).

El PTEBA representa la consolidación de una política cultural dedicada a la promoción del teatro infantil. Aunque centrada durante muchos años en la capital, el PTEBA permitió el surgimiento de dramaturgos/as que han hecho aportaciones

significativas al teatro mexicano, como es el caso de Perla Szuchmacher quien escribió la mayor parte de su obra en el marco de dicho programa, por lo que conviene analizar cómo fue posible el surgimiento de obras originales para infancias en un contexto donde lo que más se producían eran adaptaciones, con una tendencia a promover una identidad hegemónica de la niñez mexicana.

A mediados del siglo xx, en la capital se inició un desarrollo económico paulatino pero constante, que permitió la consolidación de una clase media urbana, debido, entre otras cosas, al incremento demográfico ocasionado por la migración interna, pasando de una población infantil (6 a 14 años) de 585 724 personas en 1950, a 2 203 494 en 1980, siendo éste su máximo punto (Medina 16, 116), como se puede apreciar en la Gráfica 1.

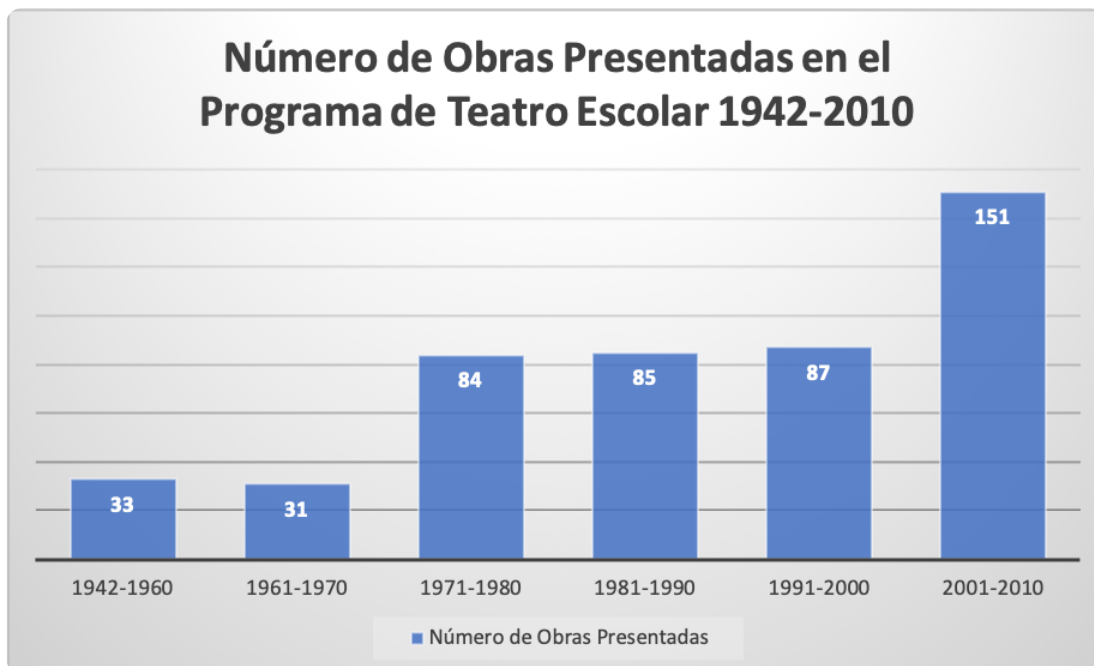
Gráfica 1



Elaboración propia con base en *70 años de Teatro Escolar del Instituto Nacional de Bellas Artes. Memoria 1942-2012* de Xóchitl Medina

El crecimiento demográfico fue uno de los factores que influyó en la consolidación del PTEBA, que tuvo a partir de la década de los años setenta una programación promedio de 80 obras exhibidas por década y que se potenciaría a partir del año 2000. De 1942 a 2010, se registró la presentación de 471 obras y, al menos, 32 000 funciones (Medina 17, 59, 96, 116, 195, 234, 274). Véase Gráfica 2.

Gráfica 2



Elaboración propia con base en *70 años de Teatro Escolar del Instituto Nacional de Bellas Artes. Memoria 1942-2012* de Xóchitl Medina

En sus primeros años, las obras del PTEBA se dirigían exclusivamente a público escolar mediante vinculaciones con las autoridades educativas; pero, a partir de 1977, algunas de las obras producidas dentro del programa

abrieron funciones para público general. Y a partir de 1995, el programa adquirió un carácter nacional con la producción de obras con grupos locales en diversas ciudades del país.

3.1.- Adaptaciones vs. Obras originales

Respecto al contenido de las obras, propongo su revisión con base en cuatro categorías que están presentes desde la primera década de creación del PTEBA. Por un lado, tres tipos de fuentes para las adaptaciones y, por otro, las obras originales. Respecto a las adaptaciones, se pueden encontrar de los siguientes tópicos:

a) Cuentos de hadas. Se trata de versiones dramatizadas de los relatos clásicos de los Hermanos Grimm, Hans Christian Andersen, Oscar Wilde, etc., así como dramaturgias directamente influenciadas por estos relatos como *Pirrimplin en la luna* de Ermilo Abreu. También incluyo en esta categoría versiones para la escena de algunas canciones infantiles mexicanas, como las de Cri Cri o *La muñeca Pastillita* de Miguel Lira, que presentan un mundo fantástico y animista, el cual exalta valores morales.

b) Obras clásicas de literatura, sobre todo del Siglo de Oro – por ejemplo, versiones infantiles de *Don Quijote* o los *Entremeses* de Cervantes, *La verdad sospechosa* de Juan Ruíz de Alarcón, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega–, o bien obras de Shakespeare –donde resaltan *Sueño de una noche de verano* y *La comedia de las equivocaciones* como las más representadas–, aunque, en menor medida, se utilizaron otros libros de la literatura universal como *La isla del tesoro* de R. L. Stevenson o *Mujercitas* de Louisa May Alcott. Esto

para construir la identidad de las infancias como ciudadanos con cierto grado de “cultura general”.

c) Episodios de la historia de México, desde un enfoque que promueve la identidad basada en el mestizaje y el nacionalismo posrevolucionario¹⁰, siendo una de las primeras obras de este tipo *Cuauhtémoc* de Efrén Orozco, estrenada en 1950; destacan *Clarín de campaña* del mismo autor, *Yo soy Juárez* y *Murió por la patria* de Willebaldo López. A decir de García, estas obras funcionaron como un “instrumento didáctico del profesor en la educación básica” (45). La extensión de la escuela en el teatro, tal como lo señala la crítica de Chabaud que citamos en el primer apartado.

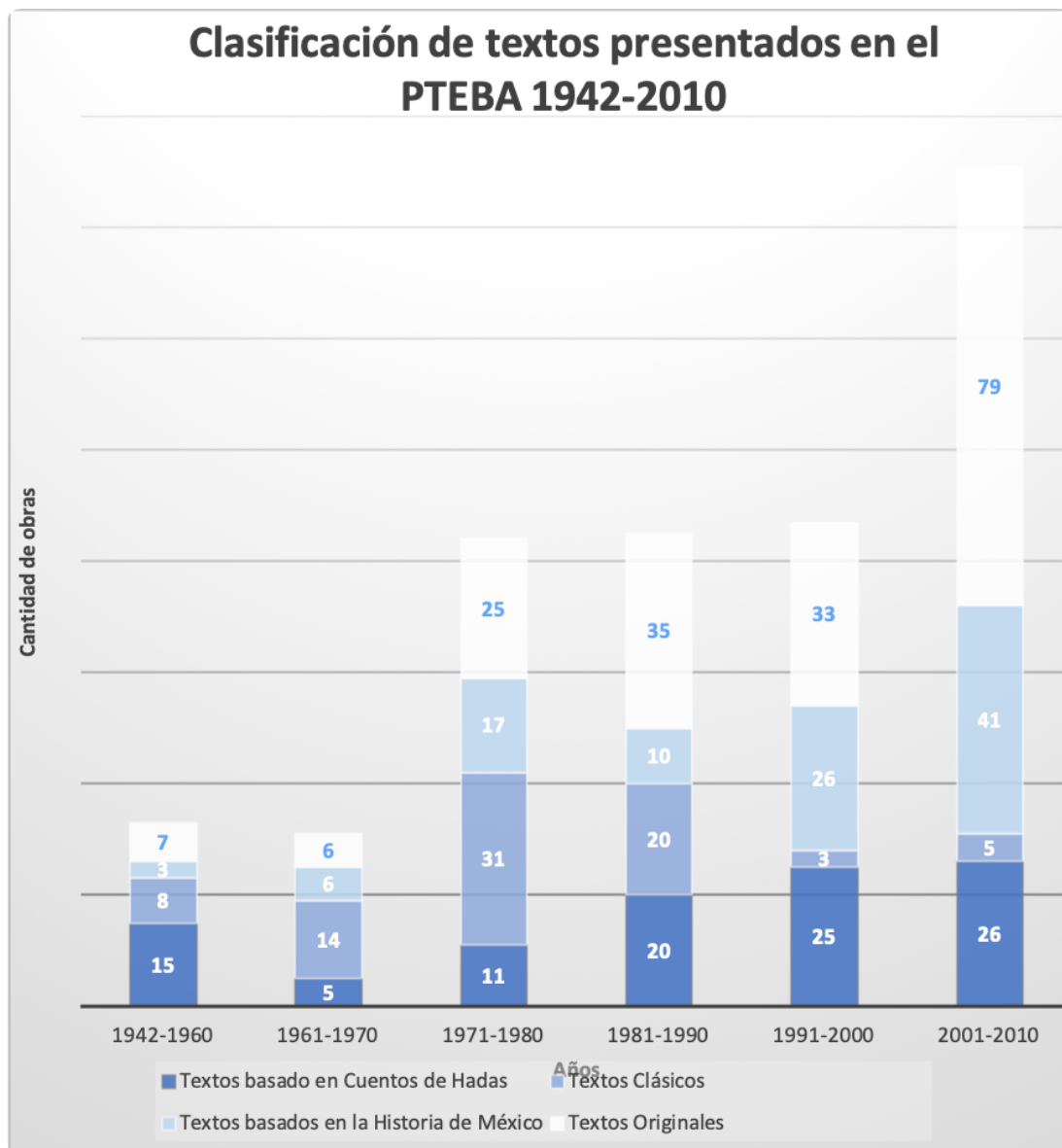
Además de estos tres tipos de adaptaciones, se encuentra la categoría de Obras originales, que poco a poco se fue posicionando. Estas dramaturgias no estuvieron basadas en relatos previos. La primera obra que desde mi perspectiva— puede clasificarse de esta manera en el PTEBA –y de la cual se encuentra escasa información– fue *Marujilla* de Alfredo Mendoza, estrenada en 1946: “Ganadora del segundo lugar del primer concurso de obras para niños. Obra de ambiente mexicano que se desarrolla entre pescadores del lago de Pátzcuaro, Michoacán” (Medina 26).

Muchas de estas obras originales tenían en un principio una intención didáctica, por ejemplo, enseñar sobre el arte escénico –*El niño y el teatro* de Juan Ibáñez–, anatomía –*El cuerpo humano* de Otto Minera–, valores cívicos –*Convivencia humana* de Manuel Lozano–. Pero, con el tiempo, se convirtieron en una oportunidad para representar identidades no hegemónicas; un punto de

partida para la construcción de poéticas teatrales mexicanas para infancias. Lo anterior ayudó a consolidar la trayectoria de dramaturgas y dramaturgos como Berta Hiriart, Héctor Azar, Jesús Calzada, Mauro Mendoza, Maribel Carrasco, Amaranta Leyva, etcétera.

A partir de las cuatro clasificaciones anteriores, he realizado un recuento de las obras presentadas en el PTEBA hasta 2010, basándome en el libro *70 años de Teatro Escolar del Instituto Nacional de Bellas Artes. Memoria 1942-2012* de Xóchitl Medina, con el fin de entender cómo se transformó la identidad de las niñeces promovida por el Estado a través del teatro, donde el paso hacia las historias originales ha sido lento, en contraposición con adaptaciones que promovían una visión tradicional e idealizada de las infancias. De esta manera, las 471 obras programadas¹¹ en estos 68 años, pueden ordenarse de acuerdo a la Gráfica 3.

Gráfica 3



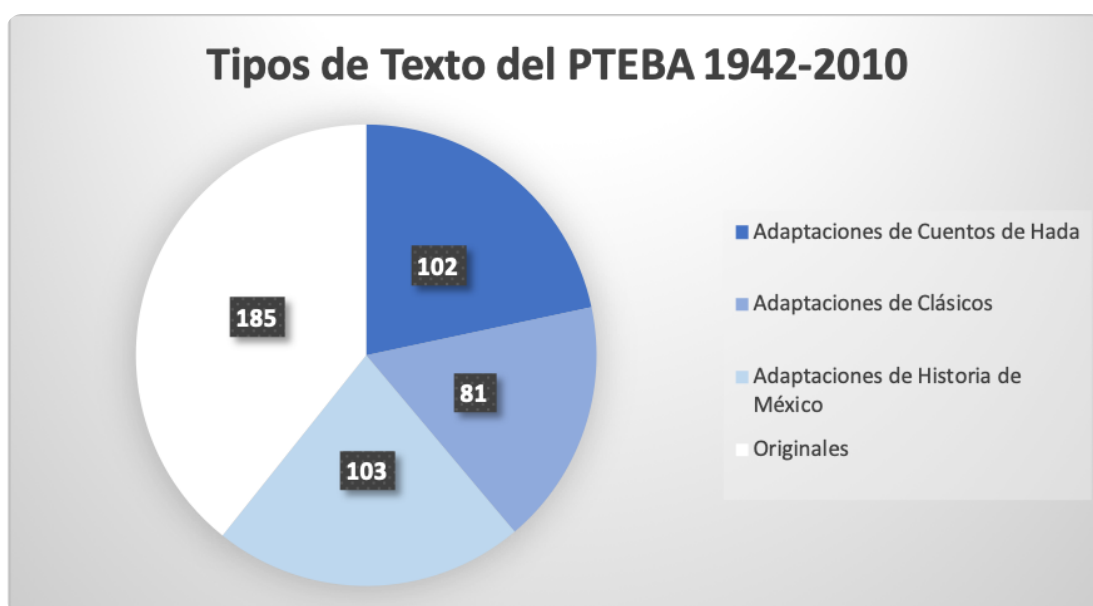
Elaboración propia con base en *70 años de Teatro Escolar del Instituto Nacional de Bellas Artes. Memoria 1942-2012* de Xóchitl Medina

A partir del año 2000 hay un incremento exponencial de más del doble de obras originales programadas, algunas de ellas de autores extranjeros, pero la mayoría fueron de artistas nacionales. En contraste, la adaptación de textos clásicos e historia de México se redujo drásticamente; por su parte, las

adaptaciones de cuentos de hadas se mantuvieron relativamente constantes.

En 1994 es cuando se programó, por primera vez, una obra donde participó Perla Szuchmacher; *¡Vieja el último!* Hasta 1999, se programaron seis obras donde ella colaboró –como parte del Grupo 55–, lo que en promedio representa una obra por año. En la Gráfica 4 se presenta el número total de obras divididas según las categorías revisadas a lo largo del PTEBA, donde las obras originales dieron un total de 185, en tanto que la suma de las adaptaciones dio 286.

Gráfica 4



Elaboración propia con base en *70 años de Teatro Escolar del Instituto Nacional de Bellas Artes. Memoria 1942-2012* de Xóchitl Medina

¿Cuáles fueron los cambios que permitieron la proliferación de textos originales? A nivel institucional, destaca el hecho que, en 1994, se determinó por primera vez seleccionar las obras que conformarían la programación del PTEBA a partir

de un concurso abierto de audiciones, lo que impulsó el acceso a nuevas compañías con una visión más actualizada e innovadora sobre lo que podría ser la representación de la infancia (Medina 195). Por ejemplo, Grupo 55.

A nivel nacional, a finales del siglo XX se tomaron decisiones políticas en el país, influidas por el contexto internacional, donde el enfoque homogéneo de la educación nacionalista — que podía percibirse con tendencias de una identidad socialista— cobijó en su discurso nuevos valores, como la interculturalidad promovida por la Globalización y el compromiso por los Derechos Humanos —que hicieron más énfasis en la protección a las infancias¹²—; esto con el fin de aproximarse a la identidad liberal de Norteamérica¹³ y distanciarse de los gobiernos “autoritarios”¹⁴ de Centroamérica y Sudamérica.

En 1994 entró en vigor el primer Tratado de Libro Comercio entre México y EUA, lo que generó un mayor compromiso de nuestro país para sumarse a las políticas internacionales y abrir su mercado cultural. Esto provocó cambios decisivos en todas las expresiones artísticas del país, tanto en la forma de producir como en los contenidos.

Con base en lo anterior, se afirma que en la década de los noventa se creó la necesidad de desarrollar una dramaturgia original para infancias, que expresara temas actuales con los cuales la clase media urbana de ese momento pudiera identificarse. Por tanto, se llevó a escena un mosaico cada vez más amplio de identidades individuales complejas con contextos, intereses y preocupaciones diversas —como las infancias rurales, migrantes o precarias—; en contraste con una identidad colectiva, homogénea y uniforme, que

buscaba la construcción de un ciudadano que enarbolara los valores morales y nacionales; visión que, lentamente, ha sido cuestionada y desplazada.

4.- Perla Szuchmacher: Biografía

Perla Szuchmacher nació el 9 de abril de 1946 en Argentina, en un momento en el que las mujeres tanto en el teatro como en la sociedad lograron adquirir cada vez mayor presencia, participación e independencia. En el área político-social, Martocci y Ledesma recuerdan que fue en la elección de 1951 donde las mujeres argentinas pudieron, por primera vez, ejercer su derecho al voto (57), hecho que vivió la autora cuando tenía 5 años.

Por su parte, algunas artistas tuvieron un papel destacado en el contexto donde nació la autora, no sólo como actrices, sino como directoras y productoras. Fukelman destaca los roles que tuvieron las mujeres en dos de las primeras compañías de teatro independiente de Argentina: 1) La Cortina, creada en 1937 por Mane Bernardo y María Rosa Oliver, quien fue coproductora, traductora de las obras que representaba el grupo ¹⁵ y directora escénica de algunas (5-6). Otras integrantes de la agrupación, como Irene Lara, trabajaron como actrices y también como directoras de escena (Fukelman 5-6); b) El Teatro Espondeo, fundado en 1941 por María Julia Wally Zenner, directora de escena, y María Velazco y Arias, directora general de la compañía y primera mujer en doctorarse en la Universidad de Buenos Aires, con una tesis sobre la dramaturgia argentina (Fukelman 11-12).

Algunas de ellas también participaron en los movimientos feministas y lucharon para resignificar el lugar de otras mujeres. Por ejemplo, Oliver “fundó y fue vicepresidenta de la Unión Argentina de Mujeres, entre 1936 y 1938” (Fukelman 14); mientras que Velazco y Arias llegó a ser vicepresidenta del Club Argentino de Mujeres (15-16). Otra mujer pionera en la dirección fue Alejandra Boero, quien fundó en 1950 su compañía Nuevo Teatro, junto con Pedro Asquini (21).

En el caso de la dramaturgia para infancias, resalta el trabajo de la escritora Alfonsina Storni (1892-1938), mayormente conocida por su poesía. Ella trabajó como maestra en el Teatro Municipal Infantil Lavardén desde la década de los años veinte, donde escribió y dirigió obras para, y con infancias. Bianchi afirma que es una de las primeras dramaturgas de teatro infantil del continente (1, 2). Destaca su obra *Jorge y su conciencia*, donde hace una crítica a los roles de género impuestos a las infancias:

[La obra] presenta a los hombres como inútiles para desarrollar una acción tan sencilla como pegar un botón. [...] Algo tan sencillo y cotidiano en realidad sirve para abordar un tema vinculado con los prejuicios y cómo el hecho de vencerlos, aunque parezca sencillo, se termina transformando en un acto de heroísmo. (Bianchi 5)

Las seis obras infantiles que escribió Storni se publicaron juntas en 1946, año en que nació Perla Szuchmacher.

4.1.- Perla Szuchmacher: Trayectoria en Argentina

En una entrevista realizada por Alegría Martínez, Perla Szuchmacher comentó que su familia era de ascendencia polaca, catalana y francesa. Su padre tenía una fábrica casera de ropa y, desde niña, ella y su hermana jugaban a representar obras de teatro con los retazos de las telas. De los 13 a los 17 años, estuvo en una compañía de teatro dirigida por Óscar Fasio. “Él nos metió al mundo de los grandes autores, [...] conocí entonces a García Lorca, a Shakespeare, a Bertolt Brecht” (“Una artista” 8).

Estudió Actuación en el Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires, donde conoció a Patricia Stokoe, quien fue su maestra de Expresión Corporal e influyó en su desarrollo artístico. Stokoe fue una figura muy reconocida en la danza; se formó en Inglaterra y propuso una metodología pedagógica innovadora sobre el movimiento corporal, en la cual cada persona podía bailar con libertad para sanar su mente y cuerpo, privilegiando la expresividad sobre las técnicas clásicas. Respecto al trabajo de Stokoe, Cardona comenta:

Es una de las primeras maestras que se atreven a impartir clase embarazada: el cuerpo siempre presente, sin avergonzarse de él. Y será de las primeras maestras que mezcle técnicas de otras artes, así utilizará las «técnicas de incentivación» teatrales [...] En la propuesta de Patricia Stokoe subyace un ser humano que elige desde su libertad y realidad, pudiendo llegar a construir su vida. Se cuestiona: si puedo crear mi propia danza, ¿puedo ser dueño de mi propia vida?; ¿puedo ir construyendo mi propio destino? (9)

La influencia de Stokoe fue tal que, una vez finalizados sus tres años de estudios en el Instituto de Teatro, Perla Szuchmacher decidió estudiar una segunda carrera:

Expresión Corporal en el Collegium Musicum de Argentina. "Cuando uno tiene contacto con este tipo de maestros [se refiere a Stokoe], capaces de transmitir a sus alumnos esa pasión por la disciplina que imparten, uno quiere intentar hacer eso" (8).

A inicio de la década de 1970, comenzó a trabajar como actriz en obras para infancias con directores como Ariel Bufano y Hugo Midón, y fue en 1974 cuando se integró al programa de televisión *Éste es mi mundo*, "un programa que hizo historia dentro de la televisión para niños en esos años" (8). Se trataba de un programa de revista infantil que se transmitía de lunes a viernes. Fue ahí donde conoció a su esposo, quien trabajaba como líder sindical del Canal 13.

Sin embargo, el golpe militar de 1976, en el cual se intensificó la violencia y la represión, obligó a la autora y su familia a emigrar del país. "No fue una decisión laboral, sino de supervivencia [...] Al producirse este golpe militar, que fue en marzo, él [su esposo] quedó en una lista, digamos, negra" (9).

En agosto de ese mismo año, Szuchmacher llegó a México con su hija Micaela -quien tenía cinco meses de nacida-, dos maletas y 500 dólares. "Eso fue de llorar, porque el dólar se había mantenido por años y años a 12.50 pesos, y a la semana de que llegamos se fue a 18 pesos. Perdimos 50% de lo que traíamos" (10). Así, cuando tuvo alrededor de 30 años, la autora tuvo que renunciar a lo que parecía una prometedora carrera en Argentina para comenzar desde cero en un nuevo país, con todas las complejidades que implican los procesos migratorios de desplazamiento forzado.

4.2.- Perla Szuchmacher: Trayectoria en México

Al llegar a México encontró trabajo como actriz en la compañía infantil de Felio Eliel, lo que le permitió dar funciones en las 16 delegaciones de la capital. Más tarde, trabajó en la Secretaría de Programación y Presupuesto, impartiendo talleres de teatro a las hijas e hijos de los trabajadores. También pudo dar algunas clases de Expresión Corporal, de manera ocasional, en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM (Szuchmacher, “Una artista” 10).

En 1990, formó la compañía Grupo 55, junto con el director y escritor argentino Larry Silberman¹⁶, a quien contactó a través de una nota en el periódico donde él buscaba colaboradores: “Yo no lo conocía. Le llamé por teléfono, nos reunimos, vimos que teníamos cosas en común sobre el teatro que nos interesaba hacer y me incorporé al grupo” (11). Grupo 55 estuvo en activo hasta 2004 y funcionó bajo un esquema donde los directores tomaban las decisiones artísticas y de producción, para luego contratar actores que recibieran un pago por función:

Este es un modelo que se usa mucho en los Estados Unidos y Europa: un núcleo base y actores invitados para cada ocasión -dice refiriéndose al Grupo 55-; empecé intentando la forma nuestra, en cooperativas, pero es muy difícil mantener con trabajo remunerado a un elenco, sobre todo, para niños. No era operativo. De esta otra manera, hay un grupo de dirección colegiada y contratamos a los actores para cada espectáculo que generamos. (cit. en *Lanacion.com*)

Las primeras puestas en escena que desarrolló Grupo 55 partieron de textos de escritores argentinos como Manuel González Gil y Héctor Presa (*Lanacion.com*). Después, Perla Szuchmacher comenzó a co-escribir, junto con Larry Silberman, sus propios proyectos, los cuales destacaron por su sensibilidad hacia las temáticas infantiles: “El desempleo de los padres, los silencios incómodos que rodean algunas situaciones, las discriminaciones de género, fueron algunas de las temáticas desplegadas por Perla Szuchmacher en una dramaturgia que alcanzó notable reconocimiento público en su patria adoptiva” (*Imaginaria.com*).

Grupo 55 se disolvió en 2004 por diferencias entre ambos directores, pero la experiencia de haber trabajado de manera colaborativa caracterizó el estilo de Perla Szuchmacher, ya que, durante la mayoría de sus procesos de creación, la propia autora no escribía sus textos separados de la propuesta escénica que tenía como directora, ni de las posibilidades de juego que ofrecía trabajar con intérpretes; por el contrario, era recurrente un espacio de exploración donde pudiera co-crear con todo su equipo, mediante improvisaciones; organizando y sintetizando el material imaginativo que abrevaba del trabajo horizontal. De esta manera, ella misma llegó a nombrarse como “Directurga”.

A mí me gusta esa palabra, porque siento que sí me representa. Yo no llegué a la escritura desde el escritorio digamos, sino directamente desde el escenario. Por necesidad, porque ya no había obras, hay pocas obras para niños, entonces empecé a escribir así. Y me gusta estar entre estos dos caminos, dirigiendo o escribiendo, o dirigiendo y escribiendo. (Szuchmacher, “Directora artística” 57)

Aunque normalmente ella dirigía sus propias obras, también llegó escribir textos para otras compañías. Este fue el caso de *El rey que no oía, pero escuchaba* realizado por encargo de la agrupación *Seña y Verbo* (57). También, de manera inversa, llegó a dirigir textos de otras autoras, por ejemplo, Berta Hiriart.

Carmen Mastache, actriz que trabajó en tres obras de la autora, recuerda cómo influyó Perla Szuchmacher en ella cuando iniciaba su carrera, lo que le ayudó a transformar ciertos prejuicios de género enquistados en la comunidad teatral, respecto al estigma de la maternidad en las actrices:

Conocer a una mujer que hacía teatro, pero que, al mismo tiempo, era madre, fue uno de los primeros modelajes que Perla hizo para mí, es decir, yo vi que era posible ser mamá y, al mismo tiempo, dedicarse al teatro, ejercer la creatividad, irse a una gira, etc., eso abrió en mí posibilidades de aprendizaje. Perla era una mujer que escuchaba y tomaba en cuenta las opiniones de los demás [...] La interacción personal con Perla permeaba todas las interacciones laborales y los intentos de creación escénica, ella era una mujer organizada, extremadamente trabajadora. (Cit. en Trejo 71)

A continuación, se enlistan las obras donde participó Szuchmacher que tuvieron temporada en el PTEBA:

Año: 1994, 1995, 2003 y, en 2004, gira por los estados.

Obra: *¡Vieja el último!*

Dramaturgia: Perla Szuchmacher, Alegría Martínez y Larry Silberman

Dirección: Perla Szuchmacher y Larry Silberman

Sinopsis: "Ella viene de una familia donde aprendió que ser niña es algo más que jugar a la comidita. Él viene de una familia en la que aprendió que lo mejor que a uno le puede pasar es ser hombre y demostrarlo" (Medina 204).

Espacios: Teatro Venustiano Carranza y Teatro Ciudadela

Número de funciones: 279

Número de espectadores: 84 818

-Año: 1996, 2000, 2001

Obra: *Historias con ruidito*

Dramaturgia: Perla Szuchmacher y Larry Silberman

Dirección: Larry Silberman

Sinopsis: "Pequeñas historias basadas en la expresión corporal, en las que se mezclan juego, música y humor, a manera de cómic, y recuerdan las caricaturas de los años 60 y el cine mudo" (La Jornada s/n).

Espacios: Teatro Orientación, Teatro Legaria

Número de funciones: 377

Número de espectadores: 75 339

Año: 1996 y 1997

Obra: *Chunches, chácharas y cachivaches*

Dramaturgia: Perla Szuchmacher y Larry Silberman

Dirección: Larry Silberman

Sinopsis: "Espectáculo concebido especialmente para niños de tres a cinco años. Todo sucede en una bodega llena de cosas en desuso que dos empleados llegan a organizar. A partir de lo que van encontrando, los personajes dejan volar su imaginación para transformar espacios y objetos, creando divertidas e insólitas situaciones" (Medina 211).

Espacio: Teatro Orientación

Número de funciones: 180

Número de espectadores: 33 365

Año: 1998, 2003

Obra: *Inútil presentarse sin cumplir los requisitos*

Dramaturgia: Perla Szuchmacher y Larry Silberman

Dirección: Perla Szuchmacher y Larry Silberman

Sinopsis: "Tres jóvenes que están buscando trabajo coinciden en la sala de espera de una empresa. A partir de ese momento, y ante una realidad

inflexible y amenazadora, afloran en ellos actitudes que oscilan entre la solidaridad, la camaradería, la competencia, el individualismo, la discriminación, la inseguridad, la tolerancia y el deseo de ser y pertenecer a una sociedad que parece no tener mucho que ofrecerles” (Medina 250).

Espacios: Teatro Helénico, Centro Deportivo Chapultepec, Teatro Julio Castillo

Número de funciones: 241

Número de espectadores: 99 723

Año: 1999

Obra: *Hermanito*

Dramaturgia: Carey English

Dirección: Perla Szuchmacher y Larry Silberman

Sinopsis: (No se encontró información sobre la obra)

Espacio: Teatro Helénico

Número de funciones: 93

Número de espectadores: 23 753

Año: 2001 y 2002

Obra: *A la mamá y el papá*

Dramaturgia: Carey English

Dirección: Perla Szuchmacher y Larry Silberman

Sinopsis: “La obra nos cuenta un día aparentemente normal en la vida de Gus y su mamá. Gus juega, juega y juega como hacen todos los niños. La mamá tiene muchas cosas que hacer y las hace muy apurada, como todas las mamás. Pero ese día, la rutina es alterada mágicamente por un juego imprevisto, en el que por algunos momentos Gus será mamá y la mamá será Gus. Al término, ya nada será como antes...” (Medina 243).

Espacios: Teatro Helénico y Teatro Orientación

Número de funciones: 176

Número de espectadores: 38 317

Año: 2004

Obra: *Canek. Historia y leyenda de un héroe*

Dramaturgia: Ermilo Abreu Gómez

Dirección: Perla Szuchmacher

Síntesis: "Canek es la historia de un indígena Maya que trabaja en una de las haciendas de Yucatán. Un día llega el niño Guy, el sobrino del dueño de la hacienda. Guy es un niño enfermo que mira a través de él, Canek va despertando hasta enfrentarse con su realidad de indígena esclavizado, estableciendo con el niño una relación vital" (Medina 255).

Espacio: Teatro La Capilla

Número de funciones: 99

Número de espectadores: 7 801

Año: 2004 y 2005,

Obra: *Malas palabras*

Dramaturgia: Perla Szuchmacher

Dirección: Perla Szuchmacher

Reparto: Haydeé Boetto y Micaela Gramajo

Síntesis: "Una historia como la de muchos niños que son adoptados por padres amorosos que tienen miedo de afrontar el momento de la revelación, que tarde o temprano tendrá que suceder" (Medina 260)

Espacio: Teatro Wilberto Cantón

Número de funciones: 104

Número de espectadores: 13 509

Año: 2006

Obra: *Adiós querido Cuco*

Dramaturgia: Berta Hiriart

Dirección: Perla Szuchmacher

Síntesis: "...cuenta de una forma tierna y profunda la experiencia que vive Pola, una niña de siete años, al morir su perro Cuco" (Medina 282)

Espacio: Teatro Wilberto Cantón

Número de funciones: 102

Número de espectadores: 19 520 espectadores

Año: 2007

Obra: *El rey que no oía, pero escuchaba*

Dramaturgia: Perla Szuchmacher

Dirección: Alberto Lomnitz

Sinopsis: "Cinco juglares narran la siguiente historia: la muerte del viejo rey, los ministros debaten arca de cuál de sus hijos heredará la corona. Por derecho, ésta le corresponde al mayor, el príncipe Ludovico, poseedor de todas las cualidades necesarias para el cargo. Sin embargo, los ministros se muestran renuentes por el hecho de que él es sordo" (Medina 287-288).

Espacio: Teatro Isabela Corona

Número de funciones: 46

Número de espectadores: 14 574

Mientras vivió, 410 716 personas pudieron gozar de sus obras en el PTEBA a lo largo de 1 700 funciones desde 1994 a 2007, aproximadamente. También el PTEBA impulsó la obra de la autora en los estados, promoviendo sus textos para que pudieran ser dirigidos y actuados por artistas locales; por ejemplo: a) Ciclo de Teatro 1999-2000 en Zacatecas, *Historias con ruidito*; b) Ciclo de Teatro 2001-2002 en Sinaloa, *Historias con ruidito*; c) Ciclo de Teatro 2002-2003 en Chiapas, *¡Vieja el último!*; d) Ciclo de teatro 2008-2009 en Tamaulipas, *¡Vieja el último!* (Medina 335-348).

El 10 de mayo de 2010, la autora falleció en Ciudad de México, por lo que puede afirmarse que se mantuvo activa y trabajó hasta sus últimos años. Sus obras póstumas fueron publicadas en el libro *Las buenas y las malas palabras: obras selectas de Perla Szuchmacher*, editado por el INBA y Paso de Gato en 2012. Ahí pueden encontrarse obras que no fueron representadas en el PTEBA, por ejemplo, *Príncipe y príncipe*, que se analizará más adelante.

De acuerdo a la bibliografía consultada, el único reconocimiento que recibió la autora en vida fue el premio de dramaturgia de la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil “El Mejor Teatro para Niños” en 2001 por *Malas palabras*, cuando ella tenía alrededor de 55 años de edad. Este premio ya no existe, pero otros autores que lo recibieron fueron Maribel Carrasco, Alberto Chimal, Jaime Chabaud e Iván Olivares, lo que la posiciona dentro del grupo de artistas que han renovado y consolidado el teatro para infancias.

Perla Szuchmacher abrió nuevos paradigmas que se salieron de los moldes convencionales, no sólo en su obra sino en su propia biografía, al reconocer el trabajo de otras mujeres – como Stokoe– y movimientos feministas que lucharon por ampliar el margen de derechos y, por tanto, de posibilidades de acción de las identidades periféricas –mujeres, infancias, migrantes–, por las que siempre mostró particular interés.

A continuación, se revisan dos de sus obras –la primera y la última que escribió– en las cuales abordó los cuestionamientos a los roles de género impuestos a las infancias, para ayudarles a construir procesos de identificación que se diferenciaron de los cánones representacionales.

Parte III

5.- *¡Vieja el último!*

La primera obra que escribió Perla Szuchmacher en Grupo 55, junto con Alegría Martínez y Larry Silberman, fue *¡Vieja el último!* La obra se representó en el Teatro Juan Ruíz de Alarcón de la UNAM con catorce funciones, en 1994. El elenco fue conformado por la actriz Julieta Ortiz y Jorge Zárate. Ese mismo año formó parte del PTEBA, lo que inauguró el camino de la autora en dicho programa. La obra se publicó bajo la editorial Conaculta- SEP, como parte de la colección El mejor teatro para niños con un tiraje muy amplio y formó parte de las bibliotecas de escuelas públicas en 1996 (Szuchmacher, "Una artista" 11).

Una característica que resalta de la poética de esta obra es que, si bien los cuestionamientos a los roles de género están presentes en otras dramaturgas de la época, a mi parecer, se trata de una de las primeras en llevar el tema a escena desde la cotidianidad de las infancias –incluso, podríamos aludir a un estilo con tintes “realistas”–, porque no están presentes construcciones simbólicas o metafóricas complejas que generen distancia con la dimensión de lo ordinario, cuya lógica entienden tanto personajes como espectadores.

En este punto, conviene recordar la dicotomía revisada en el primer apartado, respecto a la diferencia entre la identidad individual y la identidad colectiva, refiriéndose el primer término a la autopercepción subjetiva de una persona; mientras que el segundo se refiere a lo que la sociedad considera que la persona debe hacer para cristalizarse en el molde que se le impone. Una vez señalado lo anterior, mi interpretación de la obra apunta a la tensión entre ambas nociones, presentes en la relación de los personajes y la concepción del mundo que habita en ellos.

La trama se centra en Mario y Frida, de 10 años, quienes se conocen en una fiesta de disfraces organizada para celebrar el cumpleaños de un amigo que tienen en común. Ambos llegaron temprano, por lo que son los únicos en el salón y aprovechan para divertirse. Mario está disfrazado de charro y Frida de mago -esto hace pensar al niño que su compañero también es varón-, y con su imaginación juegan a recrear situaciones que improvisan con objetos del salón de fiestas.

La obra apela a una construcción metateatral, en la cual los espectadores comparten con los personajes la convención del juego. Las situaciones metaficticias que interpretan Mario y Frida proyectan y expresan una visión sexista de las infancias que oprime a ambos. Se denuncian en escena “los micro machismos, el machismo invisible, así como las reglas y conductas aceptadas como normales en nuestra sociedad que implican discriminación y violencia contra las niñas” (Martínez cit. en Trejo 74).

La obra se divide en dos partes. En la primera, Mario y Frida, bajo la piel de sus disfraces, fluyen de manera armoniosa por el río de su imaginación en una suerte de progresión lúdica que parece inagotable; transitan de un barco pirata a una isla, luego al fondo del mar y, finalmente, a un ring de lucha libre. Pero a la mitad de la obra se presenta la peripecia principal; Frida es desenmascarada y se revela el conflicto con Mario, quien rechaza la idea de que una niña pueda jugar juegos de niños y, aún peor, comportarse de manera que cuestione el rol de género que él ha aprehendido sobre lo femenino. Al final prevalece la amistad que construyeron al principio, ya que Frida logra, de manera ingeniosa, dislocar los prejuicios de Mario, y los de ella, para expresarse

como quiera sin necesidad de ocultarse tras una máscara de aprobación.

En la etapa del juego, Mario revela a través de su lenguaje cotidiano expresiones que demeritan la conducta de las mujeres y las encasillan en estereotipos que, probablemente, ha escuchado de boca de los adultos con los que convive y repite sin pudor, pues piensa que cuenta con la complicidad de otro hombre –que es en realidad Frida disfrazada–. Por ejemplo, “Ah... traicioneras... mujeres al fin [...] así son todas [...] no se comporte como vieja, nosotros somos hombres...” (Szuchmacher, *Las buenas y las malas* 79); o bien, “...las mujeres traen mala suerte...” (81).

Butler señala que una de las formas en que se construyen –e interiorizan– los roles de género en las infancias es cuando las autoridades –en este caso, los adultos– reiteran a lo largo de diferentes etapas de la vida los mandatos sociales para fortalecerlos hasta lograr un efecto de naturalidad. En este sentido, el lenguaje es una herramienta fundamental, ya que el acto de nombrar las cosas, es decir, la denominación “es a la vez un modo de fijar una frontera y también de inculcar repetidamente una norma” (Butler 26); en el caso de las niñas, la construcción de las normas de género se basa en la exclusión, connotación despectiva de la frase “vieja el último”, en ese entonces popular entre las niñas.

Un detalle irónico es cuando Mario finge ser una cocinera, desinhibido por la confianza que ha depositado en el mago (Frida). Así, en ficción, él se da el permiso de imitar voces y gestos femeninos, aunque, más adelante, termina por eliminar a la cocinera de una forma cruel. Por su parte, Frida, en los personajes masculinos que ha interpretado en el

juego, se mostró cómoda y desenvuelta, algunas veces cediendo a las órdenes de Mario; otras contradiciéndolo y proponiendo nuevas situaciones. Tras la máscara de la masculinidad ambos construyen una relación en términos de igualdad.

Sin embargo, cuando juegan a las luchitas, Mario le quita la máscara y su primera reacción es el enojo, pues se siente engañado por Frida. Después se muestra inhibido y avergonzado, cambiando radicalmente su comportamiento frente a una niña, con quien no se permite compartir ni aceptar que tienen cosas en común. La relación de igualdad se transforma en una de poder, donde él la regaña por expresar un comportamiento que le parece incorrecto.

A partir de este momento, se acentúa el machismo interiorizado de Mario, hasta el punto de ejercer violencia verbal contra Frida llamándola “marimacha”, insulto que le duele a Frida, quien revela que no es la primera vez que la llaman de esa manera: “Siempre es lo mismo, siempre. Ay, marimacha, marimacha. Sólo porque juego a las luchas o a los piratas ¿Y qué tiene? Además, ni siquiera sé lo que quiere decir marimacha” (Szuchmacher, *Las buenas y las malas* 85). Esto demuestra que, en ocasiones anteriores, Frida ha recibido un castigo verbal de su entorno social cuando no cumple con el mandato de feminidad que se espera de ella.

Para Mario, la identidad de Frida se sale completamente de la normalidad que a él le han transmitido, por tanto, la coloca en la categoría de lo raro y no entiende, por ejemplo, por qué los padres de ella la dejaron ir sola a una fiesta. Esto da paso a una conversación sobre cómo él percibe los roles de género en su familia:

FRIDA: ¿Qué tiene de raro?

MARIO: ¡Cómo que qué tiene de raro! A mi hermana nunca la dejan jugar así y mucho menos venir sola a una fiesta, siempre la acompaña mi mamá.

FRIDA: Pues mi mamá trabaja, fíjate.

MARIO: La mía también trabaja, fíjate, pero cuando hace falta mi papá le dice que deje de trabajar y que acompañe a su hija.

(Szuchmacher, *Las buenas y las malas* 86)

Esto revela que la identidad de la madre de Mario está subordinada a los imperativos del padre, el hombre de la casa. Así, para el niño sólo hay dos identidades posibles para expresar lo masculino y lo femenino, las cuales son una síntesis de las relaciones que se proponen desde la matriz heterosexual-patriarcal, en la cual existe sólo una figura de autoridad en la punta de la pirámide de la comunidad y las demás personas cumplen sus deseos, lógica que se replica en la mayoría de las esferas de la sociedad:

En las relaciones patriarcales, ya sean políticas, religiosas o personales, sólo puede haber una persona arriba, así que siempre hay un controlador y un controlado [...] La mayoría de las familias emplean asimismo la estructura piramidal: un adulto domina y su pareja y los niños aprenden a acomodarse a las necesidades, órdenes y cambios de humor del adulto dominante. (Murdock 217)

Por su parte, Frida insiste en que sigan jugando porque todavía no llegan más niños al salón y la otra opción sería aburrirse mientras esperan, lo que niega la posibilidad de relación y convivencia igualitaria entre niña y niño. El rechazo de Mario lleva a Frida de una actitud más conciliadora a un enfrentamiento directo donde lo ridiculiza para hacerlo consciente de su actitud machista.

FRIDA: ¡Ya basta! ¿Por qué siempre tengo que hacer lo que quieres?

MARIO: Porque eres chava...

FRIDA: Pues fíjate que no...

MARIO: ¿Ah, no? Ya me parecía.

FRIDA: Ay, sí, muy machín... Muy machito el charrito. Te crees mucho, ¿no?...

(Szuchmacher, *Las buenas y las malas* 86)

De pronto, en el salón de fiestas se va la luz y ambos empiezan a proyectar en la oscuridad sus miedos, imaginando arañas gigantes y personajes grotescos. Ante estas amenazas ficticias, Frida y Mario vuelven a unirse y a encontrar en el juego de su imaginación estrategias para vencer sus temores.

Cuando la luz regresa, Mario confiesa que se sintió vulnerable, algo que no se le permite sentir en su casa, ya que su padre siempre le exige mostrar control de sus

emociones bajo el mandato de “los niños no lloran”, frase que también ha escuchado de su abuelo; existe un patrón de repetición en la construcción de una masculinidad asfixiante. Butler afirma que la idea de hombre también se construyó como la de un ser que no tuvo infancia, así se libera de las necesidades básicas porque pareciera que él nació fuerte, independiente y autosuficiente desde su origen (85).

Respecto al proceso de escritura, destaca que las autoras realizaron una investigación de campo previa para preguntar a infancias, adultos y docentes cómo percibían los roles de género en la niñez (*Gaceta.unam*).

¡Vieja el último! es una propuesta del Grupo 55 que tiene el propósito de manifestar que todos los seres humanos poseen el derecho de desarrollar sus capacidades en forma integral, independientemente de su sexo [...] surgió de una investigación previa en torno al tema del machismo en los niños, un problema que condiciona la posibilidad de desarrollo de la libertad de expresión, no sólo del pequeño, sino de toda la sociedad. (*Gaceta.unam*)

De esta manera, se introdujo a principios de los años noventa una representación que apeló a la libertad y la pluralidad de expresiones que pueden tener las infancias, donde la feminidad es una decisión, no una norma obligada en el caso de las niñas, como dice Frida al final: “Yo también me pongo vestidos y falditas, pero me gusta jugar a lo que sea” (Szuchmacher, *Las buenas y las malas* 96).

Y, en el caso de los niños, el tono cómico de la obra les permite suavizar las rígidas construcciones de la

masculinidad que han interiorizado, dándose a sí mismos el permiso de reír, emocionarse, sentirse frágiles... sentir, debido a que las emociones siempre son sancionadas en el ideal masculino, consideradas pasiones innecesarias que atentan contra el control y la razón. Esto permite procesos de identificación en los espectadores que aportan a la construcción de una identidad individual compleja e integral, donde niñas y niños pueden validar sus propias necesidades e intereses, fuera del corsé de las normas colectivas que dictan cómo ser más y mejor hombre/mujer, y que no consideran a las infancias como personas con capacidad de agencia.

Lo anterior se distancia de una perspectiva dualista, donde todo se define por una relación antagónica; hombre vs. mujer, fuerza vs. fragilidad, razón vs. emoción; característica típica del sistema patriarcal, en el cual “vemos al otro como enemigo y racionalizamos nuestra crítica, nuestro juicio y la polarización que engendramos, diciendo arrogantemente que nosotros tenemos la razón [...] La arrogancia humana no ve que todos somos uno y coexistimos en un continuo de vida” (Murdock 214).

En una entrevista realizada en 2023 a Alegría Martínez, coautora del texto, le pregunte: “¿De qué manera considera que influyeron los temas sobre el cuestionamiento de los roles de género en la obra de Perla Szuchmacher?”

De manera definitiva. Perla tenía claro el objetivo de trabajar para generar un cambio social en el que hubiera igualdad entre los géneros y en el que se marcara enfáticamente un alto a la discriminación en cualquiera de sus formas. Ella sabía que la mejor vía de hacerlo es a partir de un trabajo vinculado a la educación, a

partir de un teatro ameno y divertido, que fuera gozoso para padres, tutores e infantes y que en cada caso estuviera nutrido por un contenido emanado de la investigación, el análisis, la reflexión y sucesos de la vida cotidiana, de forma que se alejara de la fórmula fácil que hace reír simplemente y de lo ñoño, para dejar una experiencia transformadora y entrañable en el público. (Trejo 75)

A lo largo del tiempo, esta puesta en escena se convirtió en un referente del teatro para infancias; a decir de la crítica de teatro Estela Leñero, “pues abordaba de manera directa y divertida cuestiones de género. Mostraba el machismo gestado desde la infancia y permitía el cambio de comportamiento” (*Proceso.com*).

En el siguiente apartado se aprecia cómo la perspectiva de género en la poética de Perla Szuchmacher se amplió hasta cobijar a las disidencias sexuales.

6.- *Príncipe y príncipe*

El 21 de diciembre de 2009, la Asamblea Legislativa del entonces Distrito Federal aprobó el matrimonio igualitario, convirtiéndose ésta en la primera ciudad del país –y de Latinoamérica– en legalizar la unión entre personas del mismo sexo, cambiando la definición de matrimonio de “la unión de un hombre y una mujer” a “la unión libre de dos personas” (Wiginton 168-169).

Un mes antes, en noviembre del mismo año, tuvo lugar el estreno de la obra *Príncipe y príncipe*¹⁷ de Perla Szuchmacher, bajo la dirección de Aracelia Guerrero, en la 4ta Muestra de Artes Escénicas de la Ciudad de México; una

de las primeras obras de teatro mexicanas dirigidas a infancias con narrativas sobre la diversidad sexual¹⁸. Además, la última que escribió la dramaturga antes de su fallecimiento, el 10 de mayo de 2010. Hasta la fecha, el texto continúa representándose por diferentes compañías teatrales¹⁹.

Después de su primera temporada en 2009, las compañías La Caja de Teatro y 25Producción se asociaron para volver a montar *Príncipe y príncipe* bajo la dirección de Artús Chávez, esta versión se estrenó en 2018 en el Centro Cultural del Bosque, pero fue hasta 2020 cuando formó parte del PTEBA.

El 30 de abril del 2020, en el contexto del distanciamiento social debido a la pandemia de Covid-19, la Secretaría de Cultura anunció la transmisión en internet de un fragmento de la obra, lo que levantó una fuerte polémica en redes sociales. Para contrarrestar los discursos de odio, personas de la comunidad LGBTQ+ comenzaron a publicar en redes sociales fotografías con sus parejas acompañadas de las etiquetas *#Príncipeypríncipechallenge* o *#Princesayprincesachallenge*. El primer post fue publicado por el actor Luise Jaramillo (@luiseeee), el 1ro de mayo del 2020: "Propongo el *#PríncipeYPríncipeChallenge*, para llenar en Twitter de amor..." (twitter.com).

El reto se volvió una tendencia viral para reconocer con orgullo a las identidades diversas (<https://www.homosensual.com>). La obra de Perla Szuchmacher no sólo ha traspasado fronteras temporales o geográficas, sino virtuales, teniendo un impacto social entre las juventudes para abrir espacios de diálogo en los cuales se

manifiestan abiertamente intereses y deseos de una población que ha sido históricamente oprimida.

Cabe señalar que, si bien la despatologización de la homosexualidad inició en 1973 en Estados Unidos, no fue sino hasta 2007 cuando la ONU promovió los *Principios de Yogyakarta*, donde se reconocen los derechos sexuales como derechos humanos y se establecen criterios internacionales sobre la orientación sexual y la identidad de género para respetar el principio de auto-identificación de la persona (Contreras 11); es decir, dos años antes del estreno de *Príncipe y príncipe*.

La trama desarrolla la historia del príncipe Tadeo a quien su madre, la reina, quiere casar lo antes posible para heredarle su puesto; ella manda a llamar princesas de reinos cercanos para presentarlas al príncipe, pero él no está interesado en nadie. De hecho, desde el principio de la obra su conducta muestra indicios de estar deprimido.

REINA: ¿Me parece a mí o mi hijo duerme más últimamente?

MAYORDOMO: Yo creo que duerme como siempre... mucho.

DONCELLA: Yo lo veo un poco triste.

(Szuchmacher, *Las buenas y las malas* 137)

Hasta que aparece el príncipe Azul, hermano de la princesa Celeste, una de las posibles prometidas que también

muestra una conducta no esperada; ella quiere viajar por el mundo. Los dos príncipes varones comienzan a platicar, conocerse, compartir sus gustos y terminan enamorados... Al principio, la reina reacciona confundida, pues le preocupa su descendencia, pero la princesa Celeste propone la idea de la adopción "Hay tantos niños que necesitan una familia" (147), algo que tranquiliza a la reina y termina aprobando el matrimonio entre los dos jóvenes.

El proceso de creación de la obra se llevó a cabo en un contexto político polarizado: "En medio de todo este debate que, por supuesto levantó mucha polémica y ataques feroces por grupos de la ultraderecha, la iglesia y gente de la televisión que se dedicaron a denostar todo este asunto" (Guerrero, A. 203). Sin embargo, los retos de esta obra no sólo implicaron superar prejuicios colectivos, sino personales, como lo comentaron los actores y la directora, quienes estuvieron acompañados de la dramaturga durante los ensayos. Tomás Rojas, quien personificó al príncipe Tadeo, explicó en una entrevista el conflicto que representó para sí mismo interpretar un personaje homosexual:

Nos burlábamos tratando de liberar la tensión que se generaba inconscientemente, comenzábamos a criticar a los personajes en su homosexualidad. [...] La dramaturga le puso el nombre de mi hijo al personaje. Y entonces no pude evitar pensar cómo viviría yo esa situación con mi propio hijo, y eso fue algo que empezó a abrir canales de juego y de exploración y de auto reconocimiento. (Guerrero, A. 201-202)

Por su lado, la propia directora admitió que llegar a la escena final, con el beso entre los príncipes, no fue la primera

propuesta²⁰. El texto espectacular²¹ de la primera versión concluía con tres matrimonios; no sólo el de los príncipes, sino que había dos bodas heterosexuales –la de los criados y la de la princesa Celeste—, algo que no venía en la dramaturgia original. En palabras de la directora, esa decisión escénica “eclipsó” el protagonismo que el texto dramático le daba a la pareja homosexual:

Nos habíamos acobardado por el duro embate del momento social y político que estaba sucediendo en México y habíamos censurado la demostración de amor entre los personajes protagónicos, por lo que decidimos combatir nuestros propios tabúes haciendo una nueva versión [...] Fue en ese momento cuando exorcizamos todos nuestros tabúes y nos dimos cuenta de algo que es una verdad absoluta: lo que no se muestra no existe. (Guerrero, A. 204)

La obra recurre al universo del cuento de hadas para dislocar los relatos clásicos que refuerzan los roles de género, contradiciendo el mandato de la masculinidad. Sin embargo, conserva aquello que Bettelheim nombró como un “regalo de amor” que se expresa en el final feliz, donde la decisión del príncipe Tadeo es escuchada y respetada por los adultos, consecuencia del amor mismo que la reina siente por su hijo y se reitera a lo largo de la historia.

El mensaje anterior apela también al espectador explícito, los adultos que acompañan en el público a las y los niños; ello promueve la aceptación a la voluntad y capacidad de agencia de las adolescencias que no identifican sus deseos en las coordenadas de la heterosexualidad. El vínculo de acompañamiento entre los adultos e infancias que ven esta obra les permite reforzar sentimientos de confianza. Así, la

función esperanzadora del cuento de hadas se mantiene, pero se trastoca la función evasiva –la crítica que se le hizo a Bettelheim en el primer apartado–, pues el universo fantástico sirve para revelar la realidad misma; la existencia de orientaciones sexuales diversas.

La obra permite a las infancias que sufren de la desaprobación social –por no cumplir con los mandatos del género–, habitar la esperanza de que pueden ser felices, reforzando sus sentimientos de seguridad en el futuro; por otro lado, promueve entre las personas heterosexuales una mirada empática y sensible sobre la otredad para aceptar todas las identidades, invitándoles a reelaborar sus paradigmas.

Podría decirse que de esta manera se inauguró en el teatro mexicano para infancias el derecho a la representación digna de las personas que se distancian de la matriz heterosexual, ya que, aun siendo minoría, tienen la necesidad de identificarse en escena con personajes que atraviesan por vivencias similares a las suyas, sin el filtro deformante de un juicio que tiende a la caricaturización o al punitivismo.

Guerrero y Muñoz señalan que a través de narrativas que validen la experiencia subjetiva de las disidencias sexuales, se pueden legitimar procesos de autopercepción que consoliden una identidad individual no patologizada (25), a partir de reconocer que los discursos que conciben la heterosexualidad como una categoría fija, innata, impuesta y natural, parten también de una visión subjetiva que respondió a un cierto contexto que, como la sociedad misma, está con constante transformación.

El hecho de no contar con narrativas –artísticas, científicas, jurídicas, etc.– que respeten y validen la existencia y dignidad de las personas que se consideran parte de las disidencias sexuales conlleva consecuencias negativas. Para Guerrero y Muñoz, el mayor daño es la sensación de vivir vidas “inauténticas”; inhabitables para las minorías, debido a la falta de modelos positivos en los cuales se puedan proyectar (25-26).

Lo anterior genera un proceso de desidentificación; quienes no se reconocen en la matriz patriarcal-heterosexual viven el mundo y se viven a sí mismos desde concepciones como el ridículo, la burla, la opresión, la excepción, la rareza. Permanentemente interiorizan un rechazo propio, con graves consecuencias psico-sociales.

Nos conduce acriticamente a vidas rigidizadas que, cuando se dejan de lado, nos arrojan al ámbito de lo abyecto y que, finalmente, nos obligan a pensar nuestra vida en términos de una ruptura que debemos explicarnos ante nosotros mismos con el afán de restaurar una supuesta coherencia perdida que pasa por la negación de nuestra agencia, el repudio de nuestro cuerpo, la supresión de nuestra biografía y la supeditación de nuestra voz ante la voz hegemónica de los saberes expertos. (Guerrero y Muñoz 26)

Por el contrario, compartir poéticas que ayuden a sensibilizar a las personas, desde la niñez, sobre el respeto a los derechos sexuales, ayuda a promover un sentido de bienestar comunitario, donde todas y todos pueden sentirse incluidos. Las vivencias dolorosas pueden sanarse a través de verlas representadas en escena para reconocer, colectivamente, que existe un sistema de represión que

opprime a las identidades no hegemónicas; por lo que las heridas personales pueden expresarse y resonar en boca de los personajes, con ello se nombran y despojan vivencias ocultas por el silencio:

Often these stories have painful, lonely, silent, and oppressive passages that correspond to the phobic systems in which most of us grew up and were even worst in past decades. But also, there are multiple examples of narratives that centralize the wonder, freedom, and support that comes with being queer. So the question was, how to procure a diverse emotional tone of stories?

22 (Bastien 31)

6.- ¿Teatro LGBTQ+ para jóvenes audiencias?

Actualmente, percibo en las y los dramaturgos contemporáneos que escriben para infancias y adolescencias un interés creciente en narrativas que abordan temas relacionados a la diversidad sexual, desde un enfoque sensible y empático. Si bien *Príncipe y príncipe* fue una de las primeras obras en romper tabúes respecto a la orientación sexual, las propuestas se han diversificado, llegando a escenificar poéticas que cobijan también a las infancias y juventudes trans.

Para dar un ejemplo de lo anterior, presento en la Tabla 1 algunas de estas dramaturgias, reconociendo que, en la pluralidad del teatro mexicano, probablemente existan otros textos que aún no han tenido visibilidad.

Tabla 1. Obras contemporáneas para infancias y jóvenes sobre la diversidad sexual

Título	Dramaturgo/a	Año
<i>T.I.G.I.</i>	Alejandra Castro	2024
<i>Después de Peter</i> ²³	Jesús Marcelo Aguirre Treviño	2024
<i>El punto sobre la jota</i> ²⁴	Pablo Galán Souto	2024
<i>Les desertores (documental escénico con infancias y juventudes trans)</i>	Laura Uribe	2023
<i>Principito awake</i> ²⁵	José Sampedro	2022
<i>Oppa</i> ²⁶	Patricia Martínez Pedreguera	2021
<i>Beautiful Julia</i>	Maribel Carrasco	2019
<i>Los hombres lobo viven en mi clóset</i>	Oz Jiménez	2017

Elaboración Propia

Algunos de estos textos, al momento que escribo este ensayo, aún no han sido llevados a escena. No obstante, existe un creciente interés no sólo en las y los autores de representar las vivencias de adolescencias e infancias de quienes conforman el amplio abanico de la comunidad LGBTQ+ sino que la crítica misma ha reconocido el valor de algunos de estos trabajos, pues al menos la mitad de las obras presentadas en la Tabla 1 han recibido nominaciones o premios.

Llama la atención que esta efervescencia de dramaturgias haya aparecido de manera constante a partir del período 2017-2018. Una posible respuesta sería la influencia que tuvo la producción de *Príncipe y príncipe* de 2018. A continuación

se presenta una breve revisión de algunos de los textos mencionados para distinguir los distintos matices y variaciones con los cuales se ha abordado un tema similar.

Los hombres lobo viven en mi clóset de Oz Jiménez, artista de Guadalajara, Jalisco, fue escrita en 2017 y, hasta la fecha, ha tenido temporadas en diversos teatros y estados del país. Destaca que, en 2021 y 2022, estuvo en el Centro Cultural del Bosque bajo la dirección de Juan Carlos Roldán. El autor le dedica el texto a su hermano menor, ya que lo escribió para tratar de explicarle su orientación sexual, desde el lenguaje y la experiencia infantil. Contó con la asesoría de Amaranta Leyva y Bertha Hiriart, lo que muestra la colaboración intergeneracional para seguir fortaleciendo el teatro para infancias.

La obra *Beautiful Julia* de Maribel Carrasco fue dirigida por Boris Schoemann y estrenada en 2019 en el ciclo “Perspectiva de género y juventud libre de estereotipos” de la Coordinación Nacional de Teatro del INBAL. Muestra el conflicto de un joven que se identifica con el género femenino. La obra explora los límites entre la orientación, la expresión y la identidad de género. Los personajes están atrapados en un ambiente opresivo marcado por la violencia escolar, en un estilo realista. Se aborda el tema de las adolescencias trans desde la complejidad humana.

Oppa de Patricia Martínez tuvo su primera temporada en 2022 en la Sala Novo del Teatro La Capilla, dirigida por la misma autora. El texto muestra la amistad de dos adolescentes, Paco y Lu, que gustan del k-pop, el anime y otros referentes de la cultura juvenil de Asia –“Oppa” significa “hermano mayor” en coreano–. Su amistad se

fractura por la presencia de los pensamientos depresivos y suicidas de uno de ellos, representados en un tercer personaje alegórico llamado Sombra. El dolor de no pertenecer, de ser el raro, de la diferencia y de la soledad, son los principales antagonistas.

Principito awake de José Sampedro, dirigida por el mismo autor y estrenada en 2022, aborda la identidad de género a través de una niña que, desde pequeña, se ve a sí misma como el personaje del *Principito* de Antoine de Saint-Exupéry, lo que le provoca el rechazo de su padre y burlas en la escuela. En la secundaria, conoce a una niña con la que construye una profunda amistad, pero los padres de su amiga terminan llevándosela del colegio... cuando crece, descubre que debe sanar las heridas de su infancia, por lo que tiene que volver a contactar con su Principito interior para que le dé la fuerza de ser quien quiera ser.

Como se aprecia en los ejemplos anteriores, el caso del teatro para las infancias puede ser un vehículo cuya poética refuerce o cuestione los mandatos de género y que, a mí parecer, quedan aún muchas historias por contar y reinventar.

7.- Conclusión

En la infancia percibimos el mundo como algo ya dado. Moldeamos nuestra identidad con los saberes que nos inculcaron no sólo en la escuela o en la familia, sino en la cultura misma. En este período, los procesos de identificación o desidentificación adquieren un valor

primordial, pero ¿quiénes tienen esos medios de representación masiva?

Las narrativas para infancias del cine, la televisión o las plataformas digitales –anglosajonas la mayoría–, por su misma naturaleza mediática, ven en las infancias objetos de consumo y, por tanto, promueven procesos de identificación de acuerdo a los intereses del mercado; su principal prioridad.

Por ello, es necesario reconocer el valor de las poéticas mexicanas para infancias, que en la actualidad representan un mosaico de la diversidad y pluralidad de identidades situadas en nuestro territorio. Muchos de estos trabajos nacen de un impulso creativo y deseo de expresión que se coloca por encima de otros criterios. Se puede considerar un logro histórico el hecho de que dramaturgas y dramaturgos se hayan puesto en los zapatos de las niñas y niños de México para crear obras originales que, a pesar de las diferencias contextuales, retratan problemáticas y vivencias compartidas que atraviesan diversas regiones y localidades.

En este sentido, el presente trabajo se dedicó a la poética de Perla Szuchmacher, una mujer migrante que ya en la tercera edad escribió en nuestro país una de las primeras obras para infancias que visibilizaron la homosexualidad.

Su biografía está atravesada por procesos de construcción y reconstrucción de identidad, la cual estuvo atravesada por múltiples desigualdades; a pesar de eso generó redes de colaboración con artistas con los que compartía intereses y la inspiraron –así como ella también fue inspiración– para seguir desarrollando su poética.

En este ensayo he tratado de demostrar que su historia es también la historia de las mujeres que fueron abriéndose paso en el teatro argentino, la historia de maestras que influyeron en ella –como Stokoe– y la historia de las mujeres a las que ella misma influyó, y vieron en Perla Szuchmacher la posibilidad de romper paradigmas –como dijo Carmen Mastache en la entrevista citada en el segundo apartado–, dejando ver la relevancia que tiene el entorno social y político en la construcción de la identidad individual.

Algo que admiro de la autora fue su voluntad y capacidad de agencia para seguir haciendo teatro por gusto, vocación, interés; hizo del teatro la columna vertebral de sí misma, lo que le ayudó a sostenerse en el doloroso período de inserción migratoria. Señalo esto porque, con la información que encontré, parecería que, al inicio, ella no tenía incentivos externos para seguir haciendo teatro en México, es decir, condiciones económicas o apoyos favorables. Ella pudo haberse dedicado únicamente a su vocación docente, pero su determinación la llevó a buscar un grupo con el cual construir colectivamente una forma de manifestar su inconformidad a los mandatos del género desde el quehacer teatral.

El legado de su poética ha transformado el paradigma sobre el tratamiento del género en la niñez, lo que ha fomentado la idea de que las propias infancias tienen derecho a la construcción de una expresión propia y de una autopercepción que les genere bienestar, lejos de las expectativas sociales.

Su teatro apela a la capacidad que tienen niñas y niños de construirse a sí mismos como sujetos que habitan su propio

presente; rechaza la concepción de infancias atrapadas por su contexto, su rol de género o la promesa de convertirse en ciudadanos del futuro, lo que sea que esto signifique.

Históricamente, en occidente, a las niñas se les exige sumisión, mientras que a los niños demostrar fuerza; estos mandatos suelen ser una constante a lo largo de su vida. En ese sentido, considero que la construcción de la identidad de cualquier persona debe ser resultado de sus propias decisiones y criterio; no de la necesidad de encajar en el molde de una identidad prediseñada social y culturalmente, en la cual cualquier indicio de no encajar en dicho molde podrá leerse como síntoma de anomalía.

Las circunstancias mismas de la vida demandan a todas las personas, sin importar su género, ser fuertes y poner límites ante ciertas situaciones; en otras, aceptar su fragilidad y empatía; es parte de la condición humana que el mismo arte teatral y, sobre todo, la actuación, llevan siglos nutriendo.

Vivirnos más allá de las expectativas condicionadas por el género y hacer del teatro para la niñez un terreno de lucha política activa, es una posibilidad que abrió el teatro de Perla Szuchmacher, en el cual las niñas y niños se representaban como personas con una identidad individual, poseedores de una voz propia, la cual manifestaba deseos, necesidades, intereses y anhelos que retaban las convenciones sociales; revelación de la complejidad humana.



Obras citadas

- Aguilar, Mariflor. "Hacia una política de las identificaciones". *Construcción de identidades*, coordinado por Elisabetta Di Castro y Claudia Lucotti. UNAM. 2012, pp. 15-36.
- Alcántara, Eva. "¿Niña o niño? La incertidumbre del sexo y el género en la infancia". *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, núm. 3, 2016, pp. 3-26.
- , "Identidad sexual / rol de género". *Debate Feminista*, vol. 47, 2013, pp. 172-201.
- Bastien, Alejandro. *Queering Playbak Theatre With Youth*. 2023. Arizona State University. *Academia.edu*, https://www.academia.edu/121728450/Queering_Playbak_Theatre_Bastien_Olvera
- Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Grijalbo, 1994.
- Bianchi, Marcelo. "Una mirada a los textos dramáticos de Alfonsina Storni destinados a los niños". *Argus-a. Artes & Humanidades*, núm. 38, 2020, pp. 1-13.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós. 2002.
- Cardona, Antonio *et. al.* "Descripción de la metodología aplicada en una investigación cualitativa en Expresión Corporal y Danza: la vida y obra de Patricia Stokoe", *Retos*, núm. 45, 2022, pp. 1-11.

Cervera, Juan. "En Torno a la Literatura Infantil". *CAUCE, Revista de Filología y Didáctica*, núm. 12, 1989, pp. 157-168.

Chabaud, Jaime. "El nuevo teatro mexicano para niños (Parte II)". *Artez, Revista de las Artes Escénicas*, núm. 158, 2010 [archivo solicitado por correo electrónico a la editorial].

Contreras, Libia. *Los derechos sexuales: orientación sexual e identidad de género desde una perspectiva interdisciplinaria*. 2019. Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de Maestría en Derecho. *Tesiunam digital*.
https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/U2QHVBV91MMYK78XF3QCTM8DA8CTUBS7DM1HEVBI547V116BC2G-23617?func=full-set-set&set_number=106778&set_entry=000002&format=999

Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Editorial Gredos. 1987.

De Lauretis, "Género y teoría queer", *Mora*, vol. 21, núm. 2, 2015, pp. 107-118

Díaz, Arturo. Presentación. *Premio Poéticas Teatrales Mexicanas Contemporáneas 2022. Poética de la migración en la dramaturgia mexicana para las infancias. La poética guevarista a partir de las obras: Me enseñaste a querer y ¿Quién mató a Seki Sano?* Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli / Coordinación Nacional de Teatro. 2023. *CITRU Publicaciones*. <https://citru.inba.gob.mx/publicaciones.html?id=962>

Dubatti, Jorge. "Maurice Maeterlinck y el drama simbolista (en el Centenario del estreno mundial de *El Pájaro Azul*)". *Revista del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini*, núm. 2, 2009.
<https://www.centrocultural.coop/revista/5-6/maurice-maeterlinck-y-el-drama-simbolista-en-el-centenario-del-estreno-mundial-de-el>

Dubatti, Jorge y Nora Lía Sormani. "Los temas tabú en el teatro para niños y jóvenes". *Boletín Iberoamericano de Teatro para la*

Infancia y la Juventud, núm. 9, 2011, pp. 45-64. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-temas-tabu-en-el-teatro-para-ninos-y-jovenes/>

Elem.mx, "Larry Silberman". *Enciclopedia de la literatura en México*. <http://www.elem.mx/autor/datos/122240>

Fukelman, María. "Mujeres en la historia del movimiento de Teatro Independiente de Buenos Aires: aportes para la historia de La Cortina y el Teatro Espondeo". *Revista interdisciplinaria de Estudios de género de El Colegio de México*, núm. 4, 2018, pp. 1-28.

Gaceta digital.unam, "La discriminación sexual y el machismo, temas del espectáculo infantil ¡Vieja... el último!". UNAM. 1994. <http://www.acervo.gaceta.unam.mx/index.php/gum90/article/view/36489/36486?Szuchmacher>

García, Yoloxóchitl. *Perspectivas actuales de la dramaturgia para niños en México*. 2004. Universidad Veracruzana, tesis de Maestría en Artes Escénicas. *Repositorio Institucional de la Universidad Veracruzana*, <https://cdigital.uv.mx/server/api/core/bitstreams/8dcf572c-641b-4431-9d8d-e96e5fe8fd11/content>

Guerreo, Aracelia. "La profunda huella de los tabúes: Experiencia de montaje de *Príncipe y príncipe* en la Ciudad de México. Aracelia Guerrero". Acosta, Emilio y María Hope. *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, núm. 9, 2011, pp. 197-206, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-profunda-huella-de-los-tabues-experiencia-de-montaje-de-principe-y-principe-en-la-ciudad-de-mexico/>

Guerrero, Fabrizio, *¿Naces o te haces? La ciencia detrás de la homosexualidad*. Paidós. 2013.

Guerrero, Siobhan y Leah Muñoz. "Epistemologías transfeministas e identidad de género en la infancia: del esencialismo al sujeto del saber". *Revista interdisciplinaria de Estudios de género de El Colegio de México*, núm. 4, 2018, pp. 1-31.

Homosensual.com, "Top 10 de fotos favoritas del Príncipe y príncipe Challenge". 2020.

<https://www.homosensual.com/cultura/teatro/principe-y-principe-challenge-fotos-twitter/>

Imaginaria.com, "Teatro: Perla Szuchmacher (1946-2010) - In Memoriam". *Imaginaria. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*. 2010. <http://imaginaria.com.ar/2010/06/teatro-perla-szuchmacher-1946-2010-in-memoriam/>

Lanacion.com, "Murió Perla Szuchmacher. La dramaturga y actriz fue uno de los grandes nombres del teatro infantil". 2010.

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/murio-perla-szuchmacher-nid1263635/>

Luise Jaramillo [@luiseeee]. "Propóngo el #PríncipeYPríncipeChallenge, para llenar en Twitter de amor y que el #ConLosNiñosNo sirva de algo. #PríncipeYPríncipe".

Twitter, 1 mayo 2020,

<https://x.com/luiseeee/status/1256370474369474560>

Mahdi, Fátima. "De la lectura a lo visual: relaciones entre texto y representación en el teatro". *Perspectivas: Revista de Historia, Geografía, Arte y Cultura*, núm. 17, 2021, pp. 92-104.

Martocci, Federico y Leonardo Ledesma. *Una historia económica argentina: de la etapa agroexportadora a la caída del peronismo (1880-1955)*. Universidad Nacional de La Pampa. 2018.

Medina, Xóchitl. *70 años de Teatro Escolar del Instituto Nacional de Bellas Artes. Memoria 1942-2012*. Conaculta / Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. 2013.

Milenio.com, "Ésta fue la reacción de Niurka al ver el beso de 'Aristemo'". 2019. <https://www.milenio.com/espectaculos/video-reaccion-de-niurka-al-ver-el-beso-de-aristemo>

Murdock, Maureen. *Ser Mujer. Un viaje heroico. Un apasionante camino hacia la totalidad*. Gaia Ediciones. 2020.

Navarro-Goig, Gema. "Revisión de la identidad femenina en los cuentos de hadas y su reinterpretación en el arte contemporáneo". *Arte, Individuo y Sociedad*, núm. 31, 2019, pp. 491-507.

Proceso.com, "Perla Szuchmacher, pilar del teatro para niños y jóvenes". *Proceso*. 2020.

<https://www.proceso.com.mx/cultura/2020/6/10/perla-szuchmacher-pilar-del-teatro-para-ninos-jovenes-244330.html>

Shavit, Zohar. "La noción de niñez y los textos para niños". *Criterios*, núm. 29, 1991, pp. 134-161.

Szuchmacher, Perla. "Perla Szuchmacher, directora artística de la XXVIII Muestra Nacional de Teatro", entrevista de Ricard Salvat, *Asaig de Teatr*, 2007.

<https://raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/146335/231470>

---, "Una artista cabal de nuestro tiempo", entrevista de Alegría Martínez, *Paso de Gato Revista Mexicana de Teatro*, núm. 8, 2010, pp. 8-11.

---, *Las buenas y las malas palabras: obras selectas de Perla Szuchmacher*. Instituto Nacional de Bellas Artes / Paso de Gato. 2012.

Trejo, Humberto. *Nuevos paradigmas del teatro infantil en México: Análisis de la obra Malas palabras de Perla Szuchmacher*. 2023. Universidad Autónoma de México, tesina de Especialidad en Literatura Mexicana del Siglo XX. *Repositorio Institucional Zalomati*. <https://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/10100>

Wiginton, Andrew. "Príncipe y príncipe: hecho en México". *Teatro para públicos jóvenes: perspectivas internacionales*, editado por Manon van de Water. Ediciones El Milagro / Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 161-175.

Notas

- 1 Principios de la década de 1990.
- 2 Término aportado por la investigadora Teresa de Lauretis en 1990, en una conferencia impartida en la Universidad de California: “Las dos palabras, *teoría* y *queer*, aunaban la crítica social y el trabajo conceptual y especulativo que implica la producción de discurso. Yo contaba con ese trabajo colectivo para poder construir otro horizonte discursivo, otra manera de pensar lo sexual” (De Lauretis 109).
- 3 *¡Vieja al último!* (1993); *Príncipe y príncipe* (2009).
- 4 Personas que nacen con ambos órganos sexuales; masculinos y femeninos.
- 5 “*Le piacevoli Notti* de Straparole (1550-53) y *Lo cunto de li cunti* de Giambattista Basile (1634-36), redactadas en dialecto napolitano y dirigidas sobre todo a un público adulto” (Navarro-Goig 494).
- 6 Este comentario es un apunte que podría abrir nuevas investigaciones a partir del trabajo de Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras en su libro *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría* de 2019.
- 7 “Maeterlinck apela a referencias plásticas y literarias provenientes de los libros para niños. Recurre a saberes previos del espectador adquiridos en la frecuentación de esos libros” (Dubatti s.p.).
- 8 Autora del libro *The Heroine’s Journey*, el cual se ha vuelto una referencia clave para los guiones de la nueva generación de princesas de Disney como *Valiente*, *Moana*, *Frozen*, etc.
- 9 Y más recientemente Programa Nacional de Teatro Escolar, a cargo del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) desde 1947.
- 10 Para argumentar este punto, léase, por ejemplo, el programa de mano de la obra *Cuauhtémoc* de Efrén Orozco: “Tratamos con este esfuerzo de dar cumplimiento a los lineamientos del régimen, que

pugnan por la mexicanización del pueblo a través de una educación cívica apropiada [la obra muestra] algunas causas por las que México perdió la guerra contra los españoles: la falta de recursos tecnológicos, y muy significativamente, la falta de unidad nacional..." (Medina 101)

11 No confundirse con el número de funciones o temporadas, se trata de las obras que se presentaron en el PTEBA, incluyendo reprogramaciones.

12 Por ejemplo, en 1989, la Asamblea General de la ONU aprobó la *Convención sobre los Derechos del Niño*, estableciendo un cambio de paradigma en las niñas y niños, quienes fueron vistos como sujetos con derechos propios.

13 Recordemos en este punto el Consenso de Washington, llevado a cabo en 1989, lo que representó los esfuerzos de intereses estadounidenses por imponer una nueva identidad(es) a nivel regional en el continente.

14 Al menos así podían haber sido leídos por algunos políticos de Estados Unidos.

15 Solían ser producciones en inglés de autores contemporáneos de su momento, como Eugene O'Neill (Fukelman 9).

16 "Actor, dramaturgo, director de teatro y televisión. Nació en Buenos Aires, Argentina, el 28 de septiembre de 1958. Está naturalizado mexicano. Cursó la carrera de Teatro para Niños y Adolescentes en la escuela de La Galera Encantada de Buenos Aires, Argentina" (*Elem.mx*).

17 "La obra está basada en un libro ilustrado holandés, *Koning en Koning (Rey y Rey)*, escrito por Linda de Haan y Stern Nijland en 2000" (Wiginton 161).

18 La diversidad sexual involucra personas con orientación sexual distinta a la heterosexual, personas del amplio espectro trans (transgénero, travesti, transexual, no binarios, queer, etc.) y personas intersexuales.

19 Recientemente, se presentó el 6 de julio de 2024 en el Conjunto Santander de Artes Escénicas en Guadalajara, Jalisco.

20 Tómese en cuenta que el primer beso homosexual entre dos jóvenes que se transmitió en la televisión abierta mexicana fue apenas en 2019, en el capítulo final de la telenovela *Mi marido tiene más familia*, por la pareja conocida como "Aristemo" (*Milenio.com*).

21 El texto dramático; se escribe. El texto espectacular es su representación escénica (Mahdi 95).

22 Con frecuencia estas historias contienen pasajes dolorosos, tristes, secretos y opresivos que corresponden a los sistemas fóbicos en que crecimos la mayoría de nosotros y que fueron aún peores en décadas pasadas. Pero también existen múltiples ejemplos de narrativas que giran en torno del asombro, la libertad y la solidaridad que acompañan el hecho de ser *queer*. Así es que la pregunta era ¿cómo ofrecer historias de un tono emocional distinto? (Traducción del editor)

23 Texto ganador del Premio Nacional de Dramaturgia Joven Gerardo Mancebo del Castillo Trejo 2024.

24 Texto finalista del Premio Nacional de Dramaturgia Joven Gerardo Mancebo del Castillo Trejo 2024.

25 Obra nominada a Los Metro 2022 a Mejor Unipersonal y Mejor Actuación.

26 Texto ganador del Premio Bellas Artes de Obra de Teatro para Niñas, Niños y Jóvenes.

SEGUNDO LUGAR

ESCENARIOS MEXICANOS HACIA UN TEATRO POSTESPECTACULAR

DANIEL VICTORIA

*La problemática del cuerpo está hoy atravesada por la
problemática de la ex/posición y la ausencia*

Ileana Diéguez

*Hacer sensible el hecho
mismo del desencuentro como posibilidad
del encuentro.*

Óscar Cornago

El espectáculo

*Lo real*¹ irrumpe ante nosotros desarticulándonos, antes de que las estructuras narrativas de nuestra cognición le atribuyan un valor dentro de nuestra experiencia, logrando que el sentido prevalezca.

La protección del sentido es un reflejo que aparece instantes después de la percepción, inmediatamente después del encuentro con *lo real*: aquella imagen de una desnudez plena que pone en crisis toda certeza y toda creencia, que está más allá de nuestras certezas y creencias.

...

En La sociedad del espectáculo, Guy Debord habló del proceso de “retirada” de la experiencia “concreta” a cambio de una experiencia “mediatizada”, en la que todo lo que se vivía antes “directamente” pasó a “apartarse” a través de representaciones (2). Dentro de los muchos aspectos que este texto abordó en su publicación original, los cuales incluyen la reformulación de conceptos clave del marxismo clásico ², su gran fortaleza conceptual sigue siendo la

descripción de una experiencia del mundo descorporeizada, proyectada en imagen, en la cual el valor consiste en “aparecer” en el fenómeno social llamado *el espectáculo*, de tal manera que para el ser humano “su vida se convierte en su producto” (Debord 9).

Las formulaciones de Debord estaban orientadas a describir, principalmente, el *star system* de finales de los años sesenta del siglo pasado, así como el fenómeno de extensión de la ley capitalista que tomó a la vida como mercancía. Sus argumentos han tenido innumerables contestaciones desde su primera publicación, y han sido rigurosamente sometidos a la prueba del tiempo, sobreviviéndoles, íntegros, una serie de enunciados que todavía funcionan para explicar la cesión de la vida al sistema social que se alimenta de esta producción representacional. El espectáculo es el exceso de representación, la incapacidad de acceder al “otro” sino por medio de las representaciones que son el sistema que nos relaciona. Una carencia de cuerpo y de sensación, una resignación a no contactar lo real de nuestros vínculos, incluso los más íntimos y cercanos.

Hoy más que nunca la posibilidad de acceder a lo remoto global por medio de representaciones visuales³, en combinación con la posibilidad de monetizar los gestos de la *aparición* con el uso extensivo de las redes sociales, nos han colocado en un universo eminentemente semiótico, donde el cuerpo

cede al signo o se convierte primordialmente en representación.

La conciencia espectacular, prisionera en un universo degradado, reducido por la *pantalla* del espectáculo detrás de la cual ha sido deportada su propia vida, no conoce más que los *interlocutores ficticios* que le hablan unilateralmente de su mercancía y de la política de su mercancía. El espectáculo en toda su extensión es su "indicio en el espejo". (Debord 70, énfasis en el original)

Conmoverido por la aparición de una serie de manifestaciones en el teatro centro-europeo de los años 2000, André Eiermann edificó un análisis de las formas del espectáculo actual, así como de la abrasiva destilación de las proposiciones de Debord a la luz de la complejidad del siglo XXI. El producto de su análisis dio como resultado la propuesta del *teatro postespectacular*.

El término *postespectacular* debe mucho a las formulaciones del texto de 1999 de Hans-Thies Lehmann, *Teatro posdramático*. El uso del prefijo post "no alude a un teatro en una sociedad posterior al espectáculo", por el contrario, "define un teatro que, en un contexto de un espectáculo de orientación permisiva⁴, en una sociedad del denominado hiperespectáculo, desarrolla formas de la crítica a dicho espectáculo que son diferentes de aquellas de impronta debordiana" (6).

Durante los años setenta y ochenta del siglo pasado, se disparó la búsqueda de un reencuentro entre los cuerpos distanciados por el espectáculo, la crítica a la *mediación espectacular* se consolidó como la principal respuesta a la “demanda de inmediatez planteada por Debord” (Eiermann 7); en ella se anhelaba la creación de un universo utópico en el que los cuerpos pudieran *tocarse*⁵ en tanto que tales. Eierman emprende “una crítica a la crítica antiespectacular” (9), siguiendo a Juliane Rubentisch, señalando que la re-corporeización de la experiencia ha sido exitosamente espectacularizada en las últimas décadas.

El *giro performativo* en el teatro de finales del siglo xx trabajó por esta re-corporeización, en ella se exploraron el roce radical, la intimidad y el *encuentro* como estrategias de aproximación entre individuos. Al final de este proceso, se documentó también el fenómeno de desrealización o re-espectacularización de la corporalidad. El resultado fue la constatación de que después del apersonamiento de todo aquello escondido detrás de las capas espectaculares, la pura constatación de la presencia todavía esbozaba una interfaz de desrealización. La desrealización en el estado espectacular no se supera con un intercambio de superficies: la de las pantallas y los soportes de imagen por las de la piel y el cuerpo humanos. La sobreabundancia de flujos de información y el compromiso constante con entidades digitales convierten a este en un fenómeno cognitivo y perceptivo. El espectáculo es, al mismo tiempo, “el corazón del irrealismo de la sociedad real” (Debord 3),

la “separación generalizada” (2), “el movimiento autónomo de lo no-viviente” (2), y el “instrumento de unificación” (2) de lo no viviente. Es un desgarramiento de las estructuras de reconocimiento entre sujetos, en el que todo lo exterior y todos los exteriores se proyectan objetualizados sobre una pantalla cognitiva.

Desde los años de Guy Debord, el espectáculo es la incapacidad moderna de concebir al otro, de dimensionar la existencia singular de la alteridad. La “otredad radical”, esa “cosa monstruosa”⁶ en palabras de Slavoj Žižek, es lo que se esconde detrás de la pantalla y las mediaciones simbólicas.

En términos psicoanalíticos la irrupción de *el otro* como un fragmento de *lo real* es incodificable en tanto que tal. Vuelve necesaria la aparición de un “tercer mediador”⁷ que dote de un “mínimo de tolerabilidad” (Eiermann 20) a esta presencia. Más allá de la experiencia pura del “encuentro cara a cara” la relación “dual” “fenomenológica” requiere de un “mediador que pacifica” o “domestica” este “otro, absoluto, radical y real” (Eiermann 12). Es así como se formula la principal propuesta del teatro postespectacular: no es la inmediatez la que tiene que regresar y prevalecer, sino la *mediación* la que tiene que ser manifiesta y extensivamente explorada. Pues es gracias a la mediación que las otredades pueden expresarse.

Las puestas en escena analizadas como teatro postespectacular operan una serie de sustracciones o

“rechazos” a la estructura del teatro dramático y posdramático, logrando que el teatro como dispositivo de mediación se manifieste y se vuelva operativo.

- Rechazo de la relación directa entre actores y espectadores. El cual considera las puestas en escena que funcionan a partir instalaciones escénicas, ensayos audiovisuales, máquinas teatrales, dispositivos de objetos autónomos, etc.
- Actor presente, pero borrado. Este procedimiento implica hacer presente el *tercero mediador* por medio del borramiento del sujeto, de manera que la otredad de *el otro* no sea tan terrible como para rechazarla, ni tan evidente como para espectacularizarla. Mencionadas como referencias principales de este procedimiento están las estrategias coreográficas de Xavier LeRoy y Sasha Waltz, los cuales juegan constantemente con la desorientación de las coordenadas de la figura humana. Igualmente en este tenor funcionan los procedimientos técnicos que impiden la visibilidad clara de actores y actrices, tales como la penumbra, el humo, la instalación de filtros de tela o plástico como los que son usados en la *Tragedia Endogonidia* y otras puestas de Societas Raffaello Sanzio ⁸.
- Mediación tecnológica. Consiste en la reproducción desfazada espacio-temporalmente que devela en su desnudez la “puesta en escena” del acto de mirar. En ella el sujeto se descubre mirando, el espectador le da dimensión a su acto de espectar y “escribe”, sobre su experiencia de expectación. Aquí aparecen todo tipo de “repeticiones” de la presencia física y su re-transmisión “en vivo” por medio de pantallas, amplificadores, espectrogramas. Se incluye el cine, la fotografía o el radio como soportes de la presencia, y particularmente las sesiones de *live-streaming* que tienen lugar en puestas en escena contemporáneas.

Las vanguardias teatrales del siglo XX accionaron ya sistemas de supresiones sobre texto y significación. El teatro posdramático fue perfilado por Lehmann como una serie de intensificaciones de materialidades sobre el lienzo de la escena de una manera en que la representación no quedó más "intacta". El teatro postespectacular acude en un tercer episodio de supresiones, en las cuales "en lugar de rechazar la representación del teatro dramático y de intentar alcanzar un incremento de la inmediatez... se alude de manera crítica a la insistencia de la inmediatez, es decir, a las expectativas configuradas por el teatro posdramático de dicha insistencia" (Eiermann 15). En las piezas postespectaculares la desaparición de acción y/performer producen la activación del teatro mismo como el *tercer elemento*, que "pacifica" la relación entre dos "alteridades radicales" (actxr y espectadxr). El teatro como tercer-otro está compuesto por "las expectativas que los espectadores depositan en la representación, motivados por las convenciones a las que están habituados, así como en forma de concepciones proyectadas al vacío de la escena a partir de dichas expectativas" (Eiermann 14).

A diferencia de otros planteamientos que reaccionaron de manera crítica a la distancia impuesta por el espectáculo, ahora no se busca la interacción, el contacto físico o la creación de un sentido de comunidad que trascienda la escena, sino que al contrario, se insiste en una cierta sensación de desencuentro o frustración de un cara a cara con el actor que no se va a dar. (Cornago 5)

La mediación en el teatro no es el sistema de dispositivos que materialmente desplazan “más allá” a los cuerpos, sino el dispositivo simbólico por medio del cual la presencia del actor se da por hecho, así como se da por hecho que con este actor en el escenario, algo tiene que suceder. Para Eiermann “debido al no cumplimiento o a la realización mínima y ‘pro forma’ de las expectativas y deseos puestos en una representación, se hacen perceptibles como tales aquellos relacionados con *el otro grande*” (15), que media y domestica las otredades simultáneas que se encuentran en la escena.

Desde el punto de vista del investigador Óscar Cornago, las supresiones postespectaculares intervienen directamente “aquello que se muestra desde la escena, y en lo que consistiría inicialmente la obra”, por lo cual se activa una “segunda representación” la cual siempre “tiene algo de imprevisto, disperso e inacabado” (7).

Esta “segunda representación” está constituida por la negociación de un acuerdo semiótico, la elaboración de un proyecto de escena comunitario y transitorio. Para Cornago, en el teatro postespectacular “las maneras de proponer la negociación entre la obra y el público son tan amplias como las acciones para dar cuenta del lugar del público en relación a la escena” de manera que “el teatro como dispositivo cultural, es el resultado último producido por la obra” (6).

El dispositivo teatral contemporáneo propone roles al público de muy diversa índole: teatro como entretenimiento, como ritual social, experiencia artística, experiencia terapéutica, experiencia religiosa, etc. La activación de los rechazos de acción y performer *encienden* la mirada del gran *otro*, el cual desplaza el “foco” desde el acontecer en el escenario y lo proyecta sobre el/la/le espectador⁹; la activación de la mirada del teatro postespectacular produce la identificación de un *visor*, o *vidente*. Las sustracciones y el juego con las expectativas del aparato simbólico del teatro abren el espacio para esta invitación a la máquina productiva del imaginario del espectador. Por medio de este procedimiento un espectador es “activado” o “detectado” (Eiermann 22).

Es posible, entonces, concebir una distinción entre modos de espectar. Existe un espectador *dado* que físicamente comparece en el espectáculo teatral y que de cualquier manera verá el espectáculo, y un espectador potencialmente distinto, que se transforma en *vidente*, sobre el que el teatro proyecta su foco y que activa un tipo de atención, presencia e intensidad del acontecimiento llamado *postespectacular*.

Helga Finter en su conferencia de 2007, *Le spectacle et la théâtralité: politiques du sujet*, nos puede ayudar a comprender esta distancia entre espectadores aludiendo a las diferencias etimológicas entre teatro y espectáculo. Teatro proviene del griego *theomai*, que implica mirar, contemplar, pero también “hacer pasar

mentalmente frente a los ojos". Cuando miramos de esta manera no sólo estamos percibiendo las sensaciones lumínicas del exterior y procesándolas en el cerebro, sino que estamos también *completando* lo que vemos con producciones de la imaginación y la memoria ¹⁰. Para Finter, "el teatro en el sentido griego implica la unión entre la representación vista y la que se actualiza mentalmente tal como se percibe". El espectador "vidente" del teatro postespectacular "abre un espacio intermedio donde se constituye el sujeto imaginario intersimbólico, inscribiendo en su cuerpo el deseo de ver y oír" (51:18).

Por el otro lado, *spectaculum* proviene del latín *spectare*, término que también significa mirar-contemplar pero con una connotación de observancia, supervisión; es una mirada que pone a prueba, constata, examina, esto en relación con el dinero y la economía ("*spectatio* es la examinación de las monedas") o en relación con el aparato de poder, ("*spectabilis* es el decano suntuoso de las estructuras universitarias desde la edad media"). Por tanto, "el espectador del espectáculo es un sujeto creyente sujeto a la política y a la economía, el sujeto tranquilizado por el *speculum* de la mirada". En el fenómeno espectacular el espectador forma parte de una cautivación sensorial en la que "la actuación separada es percibida como no separada" (Finter 50:25-52:40).

El espectador se enfrenta a una doble escena, la que tiene ante sus ojos y la que genera mentalmente,

vinculándola a su imaginación y a su memoria. El espectador *vidente* detectado por el teatro postespectacular abraza los vacíos sembrados por la puesta en escena en un proceso de formulación *teórica* sobre sus fundamentos, se incorpora a la maquinaria productiva de sentido de la puesta, y con esto se desconecta del flujo trascendental de proyecciones espectaculares, del ejercicio de poder que implica operar una mirada de comprobación o calificación sobre los gestos de la escena.

2

Escena sin acción

En 2011 la generación saliente del Centro Universitario de Teatro de la UNAM se graduó con una puesta en escena dirigida por Jorge Arturo Vargas: *La inalterable certeza del samovar*. A partir del aprovechamiento narrativo de tres piezas de Chéjov: *La gaviota*, *Las tres hermanas* y *Tío Vania*, y con la ayuda de Noé Morales Muñoz en el tejido dramático de las narrativas, los jóvenes estudiantxs armaron un entrecruce de ficciones y realidades que integraba sus propias biografías, la realidad social del espacio geográfico al cual pertenecían y la impronta chejoviana con su ritmo y su melancolía tan marcados.

Dentro de los muchos hallazgos de esta pieza, tuvo lugar un gesto memorable y problemático considerando el espacio en el que tuvo lugar¹¹: los tiempos "muertos" en los que lxs actorxs no tenían participación directa sobre el transcurso de la acción no eran aprovechados para descansar en los camerinos u observar la función detrás de la escenografía. Durante estos periodos los actorxs permanecían en escena, sentados en sillas, costales o en cualesquiera objeto que pudiera servir para tal función. En esta posición, les emanaban algunas reacciones discretas a lo que sucedía con lxs protagonistas de cada una de las escenas, pero mayoritariamente *gastaban* su presencia en una notoria pasividad, su rol se limitaba a contemplar, a estar, a no hacer.¹²

La sensación producida desde el escenario y proyectada hacia la platea era de franca confrontación, era un manifiesto en sí mismo, una toma de postura. En el texto *Un teatro de acciones mínimas*, de Óscar Cornago, pueden rastrearse los efectos de este tipo de presencias. Cornago expone que "escénicamente estas acciones despliegan mundos de baja intensidad, en cuanto que no se proyectan hacia fuera, sino que generan un estado de dispersión que sin dejar de ser interno se desarrolla en superficie". La influencia de esta producción escénica no afectaba tanto al *desarrollo* de la *historia*, como a la producción de un estado fáctico, una atmosfera o modo de estar "ligado a un tiempo suspendido que invita a una percepción sensible del momento" (8).

El juego articulado por Vargas, Morales Muñoz, el elenco y Chéjov, generaba *la representación de segundo grado* característica del teatro postespectacular al incorporar la serie de expectativas y convenciones del teatro “de arte”, e intervenir la ceremonia de graduación de una de las escuelas de teatro más importantes de México. Esta *escena* incluía al público conformado por lxs amigxs y familiares de los graduadxs, así como al grupo de profesorxs y miembrxs de la estructura académica que acudieron para “constatar” (*spectare*) los distintos niveles de aprendizaje de cada alumnx y su potencial profesionalización.

La relajación de la presencia por parte de lxs performers logró transformar la constatación espectacular articulada por “los ojos del poder” y posibilitó la aparición de espectadores “videntes” que proyectaban en el vacío de acción toda una gama de posibilidades por venir¹³. En esta pieza el manifiesto de la inacción, o en palabras de Cornago, de la “acción mínima”, fue un gesto radical de renuncia en la era de la hiperproducción precaria de los escenarios latinoamericanos, desnudó al teatro como una contraparte del virtuosismo espectacular, y produjo espacio para una recuperación de la experiencia de vida que se conecta con las necesidades fundamentales del bienestar, entre ellas la salud mental¹⁴. El desplazamiento aquí sucedió desde el actor virtuoso supremamente demandado, anclado en la imagen del poder escénico “constatado”, hacia la aparición del artista-investigador que dispone de su

propia humanidad vulnerable y vulnerada. Los rechaces a la acción dramática y posdramática operaron un extrañamiento en el espectador, el cual volvió a encontrarse de frente con el campo abierto de todas las posibilidades teatrales.

En *La vida muda* (2010), un unipersonal de Gerardo Trejoluna dirigido por Rubén Ortiz, se propuso un ejercicio semejante de sustracción de la acción. La pieza consistía en una serie de superposiciones narrativas entre lo biográfico-filial (la alusión a la figura del padre y su historia relacionada con la práctica del boxeo) y lo filosófico-profesional (en la que tenía lugar, por ejemplo, una cuidadosa partitura basada en el lenguaje del clown). En el entramado de la puesta tenía lugar una escena de largos minutos en la que el protagonista se encaramaba en una red que colgaba de los costados del escenario, sosteniendo el equilibrio y generando una serie de deformaciones de la tela-red de muy variadas posibilidades plásticas, al mismo tiempo que una suite musical y una serie de cambios de iluminación generaban una atmósfera de viaje trascendental.

Si bien la descripción de la escena cumplía con funciones dramáticas claras, y extraía de otras disciplinas (el circo) estrategias de respuesta a la intención de sorprender, este efecto se diluyó gracias a la extensa duración del momento en cuestión. Director y actor sostuvieron este gesto hasta que se agotó su cualidad como acción. El virtuosismo corporal quedó “escondido” debajo de las deformaciones de textura y

de luz producidas por la red. Gracias al tiempo y a la invisibilización el cuerpo ahí suspendido, el vacío comenzó a convertirse en un vertedero de impresiones, posibilidades e hipótesis.

En esta pieza es comprobable que la convención del teatro que implica cautivar la mirada y sostener la atención del público se convierte en la ocasión para interrumpir "el mirar" como un ejercicio de poder. La condición espectacular del teatro integra automáticamente su potencial postespectacular cuando el escenario se vacía de sentido y la luz se arroja sobre el *theomai* del espectador. Es entonces que se manifiesta su capacidad de "ver" no como un acto del órgano ojo, sino como proceso de producción al interior de la psique, un evento que sólo puede ocurrir tras un radical acto de renuncia a la hegemonía significativa. Este efecto ocurre gracias a la manipulación de materiales, pero desborda la superficie material. El teatro mira al espectador hacer la pieza en un punto indiscernible entre los ojos y el cerebro, cuando la memoria y la imaginación se activan. El momento en *La vida muda* fue lo suficientemente duradero como para contener todas las preguntas sobre la identidad y la visibilidad, así como sobre el acto de ver y contemplar. Del mismo modo, fue lo suficientemente corto como para conservar las dimensiones de un evento teatral al uso, pero que se ha desplazado para cumplir otros fines. En contraste y de la mano con las otras actoridades presentadas en la pieza, las cuales revestían el momento de contemplación con una saturación

simbólica, éste era el momento apropiado para senti/pensar, e incorporar al imaginario personal, la singular subjetividad de Gerardo Trejoluna.

En la primera escena nos encontramos con una pieza de graduación de una escuela profesional de teatro, un actor sentado en el escenario “esperando” su turno al bat, disperso, suspendido. En la segunda escena encontramos a un actor suspendido en una red jugando a la producción de formas visuales como una pausa, lo cual es la posibilidad material de otro tipo de suspensión, un debilitamiento, un vaciamiento. Un convertirse en recipiente.

Tercera escena. Una secuencia de baile en *Gaudeamus desde México* (2005) de Jean-Frederic Chevallier, en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, el espacio de *Vacío*¹⁵ y de *De la vida de las marionetas*¹⁶. ¿Cuál es el estado de salud del teatro mexicano que “permite” que una actriz baile en el escenario por el puro placer de bailar? Todos los gestos mencionados anteriormente tienen su punto de tensión sobre el convencional gesto de llamar al acontecimiento *teatro* y presentarse en teatros con una importancia simbólica/cultural manifiesta. El potencial postespectacular del teatro también incluye su empaque como objeto de culto. Cuando en 2005 preguntaban en su clase de dirección en la Facultad de Filosofía y Letras al director si sus puestas en escena no eran *en realidad* “performances”, éste respondía secamente: “no, es teatro”. En el contexto del “teatro” profesional mexicano, lo que Chevallier presentaba es una

práctica de artes vivas, un acto indisciplinado, una teatralidad, pero el efecto de sustracción postespectacular ocurre *sobre el teatro* y aprovecha, precisamente, la presión de su peso histórico. La puesta en crisis del teatro formalmente descrito, de las convenciones y alcances de la visibilidad, son el caldo de cultivo de la posibilidad postespectacular. Una suerte de decepción, una forma de insatisfacción, una crisis generativa.

Óscar Cornago aclara este punto a partir de un comentario a la puesta en escena *El triunfo de la libertad*, dirigida por La Ribot, Juan Llorente y Juan Domínguez: “evidentemente, si la obra se presentara como instalación en una galería de arte, el efecto teatral se perdería y con ello la conciencia de grupo de unos espectadores que se ven cara a cara consigo mismos ante la frustración de sus expectativas” (14). El equívoco es necesario, la desarticulación del consenso “dado” y la imaginación de un nuevo consenso por venir. En el año 2005, un director escénico podía encarar una nueva puesta en escena edificando una arquitectura teatral sólida e incuestionable, consolidar su prestigio artístico y agregar un capítulo a la máquina histórica de producciones teatrales de renombre, o producir huecos y poros a la solidez del teatro de su tiempo, de manera que por ahí se colara lo improgramable, lo injustificable, lo inesperado. El acto y el gesto postespectacular se pueden derrumbar por cuanto son nimios, insignificantes, intrascendentes en sí mismos, o pueden trascender como gestos de sustracción, en los que el dispositivo-

teatro abandona su lugar primordial, generando que las subjetividades singulares de los que lo practican se puedan adivinar. El gesto de baile “puro” en *Gaudeamus desde México* es un contrasentido en el que la postespectacularidad demuestra su cualidad errática e improgramable. Ocurre gracias a una oportunidad tomada, a un cuidado de la vulnerabilidad del gesto insignificante en un contexto de perversidad y finalmente estalla en las formulaciones de los espectadores “detectados”.

3

La era de la violencia espectacular

Las prácticas del teatro postespectacular analizan la sobreabundancia de espectáculos, y emiten la aclaración de un equívoco: como la presencia inmediata del cuerpo no es suficiente para des-espectacularizarlo, el teatro y sus procedimientos técnicos son una oportunidad para ejecutar una operación *sobre* el espectáculo. Para esto es necesario evidenciar la mediación (el teatro como un *tercer otro simbólico*) e intervenir el proceso de recepción del espectador. Este procedimiento tiene consecuencias directas sobre el edificio estético del teatro y lo

debilita, lo vuelve vulnerable, lo vuelve plástico, lo vuelve flexible.

Los presupuestos del teatro postespectacular nacieron en el seno de la política cultural de Europa occidental. Su cuna es el estado de bienestar y un sistema de producción cuyo énfasis se encuentra en apoyar las prácticas artísticas como forma de investigación. En este sistema la crítica y la institución dialogan e intercambian información, métodos y subjetividades, con el objetivo de consolidar al teatro como una forma de investigación filosófica de vanguardia. Es natural, entonces, que los enunciados de Eiermann sobre las formas contemporáneas del espectáculo debordano tengan un sesgo y no puedan ser aplicados a cualquier otro contexto sin una revisión crítica.

¿Cuál es la especificidad de esta operación sobre el espectáculo considerando las formas en las que se manifiesta en México? ¿Cuáles son los alcances del edificio espectacular mexicano y cómo pueden accionar las estrategias del teatro postespectacular? Estas preguntas implican un reconocimiento del desbalance entre “occidente” (Europa Central) y el resto del mundo respecto a la posición desde la que se enuncia un vacío representacional. *Lo real* significa, de localidad en localidad, de individuo a individuo, algo siempre nuevo y diferente, determinando que la anomia y la desrealización de *el otro* se manifestará de maneras específicas en cada casa, siendo uno de ellos nuestro contexto mexicano ¹⁷.

En su texto *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Ileana Diéguez narra la siguiente anécdota:

Durante la Muestra Nacional de Teatro que tuvo lugar en Ciudad Juárez a finales de ese mismo año (2008), el espectáculo del horror y el apremio del dolor y del miedo ganaron en mucho a los escenarios teatrales. Por las calles que habíamos pasado para ir al teatro, a veces ya no podíamos regresar, estaban acordonadas por algún acontecimiento violento. El inicio de la reunión de teatristas había sido precedido por un espectáculo atroz: cabezas dispuestas en la Plaza del Periodista y cuerpos colgados de puentes peatonales. (Diéguez 8)

Ileana hace referencia al proceso de aguda visibilización de la violencia que tuvo lugar en varias ciudades del territorio mexicano en el sexenio de Felipe Calderón, en el contexto de la narrativa de Estado de escala nacional llamada “la guerra contra el narco”. En ese periodo la sofisticación de los emplazamientos “instalacionales”, macabramente protagonizados por el desmembramiento de cuerpos humanos y declaraciones de dominio territorial, tomaron las calles y pasaron a formar parte del espectro sensorial de la ciudadanía mexicana, eran emplazamientos que “emergen como ‘naturalezas muertas’ en los espacios de lo real inmediato y trascienden por la captación fotográfica y la difusión mediática” (Diéguez 34).

El giro espectacular de la violencia durante el sexenio de Calderón consistió en el hecho de ejecutarla y hacerla reverberar en el espacio social en el que tiene lugar, convertirla en un espectro iconográfico “teatral” con el cual su intensidad se irriga al nivel de un imaginario. Desde entonces, la *narcocultura* y sus conexiones con el sadismo y la denigración radical del cuerpo humano se agregaron a otros fenómenos espectaculares de cepa mexicana, tales como la alienación televisiva, la apertura al hiperconsumo neoliberal o la herencia iconográfica religiosa/colonial.

Atendiendo a la raíz latina de *espectáculo*, en México la violencia hipervisible quiere supervisar un estado de las cosas: vivimos en una atmósfera de riesgo permanente. Igualmente, implica la expresión de un poder fastuoso que se manifiesta por medio de gestos, en la que lo concerniente a los gobiernos llega a tocar el poder fáctico de las imágenes religiosas. Achille Mbembe ha teorizado sobre este “despliegue escénico de un *necropoder* que decide soberanamente no sólo la muerte, sino los modos de sufrir y de reducir la condición humana” (Diéguez 73). En diálogo directo con la biopolítica analizada por Michel Foucault, el *necropoder* subvierte la función básica del soberano y despliega las “funciones asesinas del estado” (68), con distintos objetivos según la región geográfica en la que se manifieste. La *necropolítica* “explica un tipo de organización donde la soberanía reside en la capacidad de hacer matar y permite entender lo que sucede en espacios donde la política se establece como trabajo de muerte” (Chávez 5).

A partir de esta terminología, Diéguez propone la aparición de un *necroteatro* “vinculado al propósito de poner ante los ojos la evidencia espectacular del sufrimiento, la escena aterradora de un discurso de poder que aniquila el cuerpo humano en vida y post mortem”.

En los teatros de la muerte o *necroteatro*, lo escénico toma forma no sólo por los restos corporales expuestos. Se produce toda una construcción espectacular del acto mismo de dar muerte, buscando producir efectos aterradores. No sólo se inscribe en el cuerpo un relato de horror, sino que en la puesta en espacio de sus fragmentos o “*mise en scène* del acto violento” -como ha reflexionado Elsa Blair (2005, XVII)- también se escribe un relato. (72-73)

El *necroteatro* se puede entender como una expresión del espectáculo en la medida en la que se “monta” para configurar *efectivamente* el estado afectivo y sensorial de determinados espacios en determinadas temporalidades, produce una forma de sociedad a partir del flujo de representaciones que constituyen esa sociedad.

La autora cita al investigador Sergio González Rodríguez al intentar rastrear el proceso de construcción de esta alta visualidad del terror en su versión mexicana, encontrándolo en la influencia que ejercieron sobre las bandas criminales en México “las torturas a prisioneros iraquíes por parte de soldados norteamericanos, y posteriormente la respuesta de los fundamentalistas islámicos que también utilizaron la

internet para difundir las muertes por decapitación de sus enemigos” (Diéguez 135); esto agregó a la práctica misma de la ejecución una impronta de puesta en escena, lo que incluyó la noción de ensayo, la repetición, la organización del material, el montaje, la intervención de un espacio, y la alteración de sus vectores con un propósito narrativo¹⁸.

Las políticas estatales han apoyado esta masiva difusión de la imagen necroteatral encontrando un sentido útil a la propagación del miedo como un elemento de control de las resistencias y las insubordinaciones. Violencia y montaje, martirio y espectacularidad tienen una larga relación en el territorio mexicano, a las cuales se puede asociar, de manera anacrónica, el espectáculo de la derrota final y total representada en los numerosos cuerpos “colgados” en la época de la Revolución, así como en el ya histórico emplazamiento de las cabezas de Hidalgo, Allende, Aldama y Jiménez¹⁹. El miedo y el pasmo son una de las texturas espectaculares en nuestro territorio. Al tener lugar el regreso del PRI a la silla presidencial en 2012, la antigua política de ocultamiento regresó, con sus nefastas reverberaciones, como el proceso de invisibilización, negación y oscurecimiento del martirio y desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, dejando con su ambivalencia un acceso directo a la contemplación de las complejidades del proceso espectacular mexicano: la desobjetivación del cuerpo humano es a la vez la causa y consecuencia de la violencia extrema, la imposibilidad de acceder al otro como sujeto se hace

evidente en las propias demostraciones de sadismo, así como en la reacción desrealizada de las mexicanas y mexicanos ante estas imágenes.

Violencia y espectáculo también han sido analizados por la socióloga argentina Rita Segato en la serie de libros que abordaron la complejidad del fenómeno de los feminicidios en México, Brasil y Argentina. Para esta autora, el estado actual de despojo neoliberal de los territorios latinoamericanos logra que la región se alinee con “las nuevas formas de la guerra” que se distinguen por su “informalidad”, y detona la violencia extrema ejercida desde el estado en colusión con las transnacionales extractivistas.

En este contexto de guerra informal, no declarada, en la que las facciones juegan un complicado juego de enmascaramientos, una singularidad perdió su densidad humana y se ha convertido en un territorio de inscripciones, un lienzo de composición comunicativa entre grupos de poder: el cuerpo de las mujeres.

Para Segato, la violación y el martirio de las mujeres en el fenómeno del feminicidio latinoamericano está articulado por dos características sociales, por un lado, aquella histórica de la apropiación del cuerpo de la mujer como botín de guerra y, por el otro, como parte de un sistema de comunicación “horizontal” entre hombres que utiliza el dolor de la mujer como una plataforma de reconstrucción de la propia masculinidad.

El hecho de que el capitalismo castigue a grupos vulnerables dentro de la hegemonía de lo masculino (indígenas, proletarios, personas en estado de pobreza), produce un efecto de des-masculinización en el que el individuo se encuentra des-privilegiado, y en ese sentido, feminizado y doblemente sometido. El acto de la violación, entonces, no está ligado a la explosión de una sexualidad desbordada, no tiene participación de ninguna capa del eros ni del deseo sexual: el cuerpo de la mujer se *usa* como una superficie de inscripción (un objeto expresivo) para comunicar una re-masculinización a los otros hombres, por medio de la transmutación de otro cuerpo en objeto.

Las dos estructuras antes mencionadas, el necroteatro y el cuerpo de las mujeres como objeto de inscripción nos confrontan con una especificidad terrible del espectáculo mexicano. La objetualización es tan extrema que incluye la posibilidad de perder la vida en el proceso de generación de un código expresivo. El proceso de des-corporeización de *el otro* alcanza los grados radicales de la aniquilación de *esxs* *sujetxs*, de esas corporalidades. A la interrupción por parte del espectáculo del acceso a la alteridad radical, se agrega también el fenómeno de disociación por la exposición constante al espectáculo de la violencia. Ésta se desrealiza de la misma forma que los cuerpos que la interrogan creando un universo comunicativo que genera una atmósfera visual de la amenaza.

Los montajes de los grupos que siembran el terror en las comunidades son producciones teatrales y espectaculares, pero su efecto, desde luego, no afecta como afecta el arte.²⁰ La espectacularidad del teatro de arte y del necroteatro opera en ambos casos por medio del exceso de visibilidad, y trascienden el acontecimiento visual para conformar un sistema de relación social, estallan ahí donde la imaginación estalla y se declara incapaz de procesar o “ver” un más allá de la imponente imagen presentada. La teoría se detiene. El ojo se somete. Al dejar de lado el objetivo poético aparece la posibilidad de orientar el montaje como un conocimiento aplicado sobre las formas enunciativas que tiene la renuncia a la presencia, explorando el territorio de la *tecné* que comparten las instalaciones necroteatrales y los montajes de los teatros de arte mexicanos.

¿Pensamos en el cuerpo como objeto de representación, como lugar escénico que está siempre expuesto? ¿O en el cuerpo como medio para representar? ¿El cuerpo expuesto como sujeto que una vez llevado al límite es objeto de dolor? ¿O el cuerpo como objeto dispuesto para una escena de representaciones a decodificar? (Diéguez 113)

El descubrimiento por venir puede nacer precisamente de la aguda sensación de ausencia, de la desrealización disociada de la presencia del otro, de la experiencia del otro, de la sangre y la sensibilidad del otro. En condiciones neutrales esta promesa es lo suficientemente atractiva como para detener toda fábrica de la sobreproducción espectacular, pero en el

contexto de los cuerpos “afligidos” y “transformados por violentas interrupciones de la vida y las inevitables experiencias de dolor” como es en México, puede generar el escenario en el que cada cuerpo “se expone absolutamente como sujeto” (Diéguez 113). Los ensayos técnicos de ocultamiento y borramiento, la sustracción de la acción y del performer, operarían sobre esta carencia sensible; hasta allá impactarían sus intervenciones a la mediación.

4

Un actxr borrado, un actxr ausente

En el teatro postespectacular todos los procesos técnicos del teatro entran en revisión. El reflejo automático de *mostrar la violencia*, exhibir y exponer lo violento como un acto de denuncia, fácilmente incurre en la re-victimización y en la enfatización del espectáculo de la violencia como principal modo de producción social. Por otro lado, el ocultamiento de la violencia *gráfica* siempre conlleva la combustión de la violencia implícita en las formas de vida neocoloniales, extractivistas, neoliberales y heteropatriarcales. Ante esta disyuntiva, en apariencia inexpugnable, es necesario articular un triple juego de

espejos que puede filtrar la cantidad exacta de luz para encontrar la subjetividad herida en una primera instancia, que puede revertir los espectáculos del dolor, miedo e indiferencia.

La cuarta pared material, el espejo unidireccional, el lienzo semitransparente o la superficie de la caja se convierten en una pantalla en la cual se dibujan las huellas de la presencia del otro, pero tras la que permanece oculto *lo real* de la otredad. (Eiermann 18)

Esta puta nostalgia, puesta en escena dirigida por Iván Ontiveros y Meztli Gutiérrez se presentó en la edición número 36 de la Muestra Nacional de Teatro, en Aguascalientes, Ags. El espacio escénico consistía en una estructura vertical de madera que los actores trepaban coreográficamente, llevando y trayendo materiales de construcción, activados por ejes rítmicos energéticos. El traslado de materiales rudos, tales como tabiques o maderas producía una sensación de peligro, lo cual dotaba a la puesta en escena de una capa circense activada por el riesgo y la exploración de los límites de la capacidad humana de manipular objetos.

La piel de lxs performers era el elemento fundamental de la puesta, considerando el contexto y la tipología de la acción: la construcción, el albañilerismo, el trabajo rudo, eran asociados al color moreno, tan especial e insólito en los teatros mexicanos. En el amplio contexto de los teatros antirracistas-decoloniales, esta pieza logró relacionar color y privilegio, blanquitud y

blancura, sudor, peligro, explotación, rigor, autocastigo; pero también juego, desparpajo creatividad, soltura, una suerte de escapismo en las entrañas mismas del sobretrabajo.

Las dinámicas de juego con los materiales y la festividad de las secuencias musicales producían un efecto en el espectador de estar ante una *What the body does not remember*²¹ del despojo, que nos devuelve a la creación de Vim Vanderkeybus como una búsqueda del riesgo con un adelgazamiento considerable de su impacto corporal-sensible: un riesgo-espectáculo. En *Esta puta nostalgia* los tabiques y las maderas se percibían tan duros como las pieles de los cuerpos que las manipulan, formaban parte de la misma genealogía y están materialmente emparentados, de una manera que el sistema social jamás haría evidente, pero que el espectador “vidente” podía percibir. La propia ausencia de la piel morena en los escenarios mexicanos es la violencia detectada por *Esta puta nostalgia*, el propio espectáculo convertido en realidad social fuera del cual es imposible encontrar algún signo que no sea una redundancia.

El efecto de interrupción postespectacular en esta pieza ocurrió gracias a la desviación de las trayectorias de dos pequeños monitores montados en una carcasa de cartón, la cual fue tomada por unx de los actorxs y portada como una máscara. En el instante de la transformación las luces bajaron y el/la/le actxr caminó lentamente por el espacio con las pantallas proyectando colores, patrones de figuras y palabras.

El resto de la acción se detuvo y este momento de suspensión produjo el vacío necesario para comenzar con el juego de *visiones* en el espectador.

Robot
Cabeza de televisión
Alienación por el alto consumo de televisión
Televisa
Atontamiento. *Jodidez*. Deshumanización
Clase baja e inhumanidad.
Trabajo automático, robótico, despersonalizado
Ausencia del cuerpo. Disociación

La rotunda presencia entregada gracias al riesgo y a las esforzadas secuencias de trepe de la estructura de madera, así como los saltos, el sudor y el sonido del esfuerzo fueron interrumpidos por un signo de muy abiertas interpretaciones en las que la violencia espectacular se hacía evidente: es violenta la cantidad de esfuerzo y la explotación de ciertos cuerpos en el sistema capitalista neoliberal, es violenta la distribución de pena y sufrimiento basada en el color de la piel y el origen socioeconómico, es violento el estado de despojo neocolonial en el que persiste la clase morena obrera activando flujos de capital financiero. Esta serie de violencias se ve interrumpida para permitirnos sumergirnos en un momento de asociaciones inesperadas, de cuestionamientos identitarios, de cuestionamientos de flujos del poder y la operación de este poder sobre los cuerpos. Paradójicamente, el gesto necesario estuvo relacionado con el borramiento de una identidad ya presentada, la supresión de una faz plenamente

identificada y la renuncia a la insistencia de esta presencia como un foco de significación. La oportunidad que Gutiérrez y Ontiveros nos dieron fue la de *trabajar* con ese rostro invisible, *elaborarlo*, perfilarlo en una manera en la que el espectáculo nunca lo lograría: conservando toda su multiplicidad, pues cuando miramos en este estado *vidente*, concebimos imágenes desde nuestra propia multiplicidad. Una concepción que no es un acto automático del ojo, sino la conclusión de un proceso de análisis productivamente conducido. Si en el espectáculo la morenitud como singularidad es invisible, la interrupción antiespectacular la vuelve fuente de imaginarios múltiples.

En *Idea de una pasión*²², pieza de Foco al Aire, un grupo de individuos también despersonalizados por el uso de máscaras, habitan un espacio hábilmente multiplicado gracias al uso de planos verticales que le daban una impresión cambiante, a veces de interior, a veces de exterior. Estas entidades se desplazaban en el espacio al ritmo de suites de música *lounge*, por capas de acumulación, contraste y complementariedad. La música *lounge* era al mismo tiempo el principal estímulo sonoro, así como el principal material textual. Paralela a la coreografía se daba información enciclopédica sobre este género musical, relacionándolo con el estado de bienestar de la posguerra en Estados Unidos. El énfasis estaba colocado en el surgimiento de un género musical que tenía la misión de ser el *soundtrack* de la comodidad

absoluta, con el espectro apocalíptico de la guerra fría como trasfondo.

El borramiento de la identidad de los performers se enfatizaba con una abigarrada combinación de vectores, en el que la identificación se perdía gracias a un laberinto de entrecruces. Este flujo sonoro y de movimiento era interrumpido por una serie de rupturas que tenían lugar cuando uno de los individuxs “aparecía” yaciendo en el piso, produciendo una sensación de *escena del crimen*; aquí el movimiento se detenía y los cuerpos cedían el foco al cuerpo encontrado, abriendo espacio para el suceso irruptor, produciendo un vacío para la manifestación de la violencia trágica. Esta singularidad estaba des-identificada gracias a un mensaje claro que comunicaba: el cuerpo es unx más del grupo, es unx de ellxs, es un cualquiera, la víctima puede ser cualquiera de nosotrxs. Las máscaras-vestuario y la *máscara corporal*²³ producían la aparición de lo siniestro. Lo siniestro en el corazón del estado de bienestar, la reproducción gestual de la imagen violenta en el momento más inesperado en el lugar menos esperado, la interrupción de un *continuum* de vida despersonalizada con el espectro coral de la muerte.

Las muertes que requiere el estado de bienestar
El cuerpo que aparece muerto en medio de una fiesta,
en la calle, en medio de un carnaval
El cuerpo fulminado por la anomia

En el capítulo siete de *Mil mesetas*, “Año cero-Rostridad”, Deleuze y Guattari articulan una serie de

relaciones entre rostro y cuerpo que pueden ayudarnos a identificar el enorme potencial postespectacular del borramiento del actor o performer. *Esta puta nostalgia e Idea de una pasión* funcionaban borrando el rostro, ese “cuento de terror” como lo llaman Deleuze y Guattari: una máquina de captación significativa que es “una abolición premeditada del cuerpo y de las coordenadas corporales por las que pasaban las semióticas plúvicas o multidimensionales” por medio de la cual “se disciplinarán los cuerpos, se deshará la corporeidad” (128).

Para los autores, *el rostro* es un eje del totalitarismo de la significación, que condensa tal capacidad representacional que *deshace* el cuerpo que lo porta, dejando en su lugar un gran signo: la identidad. En este sentido, el rostro porta gran parte del potencial desrealizador del espectáculo. Lo que es inaccesible como *otredad radical* se filtra a través del reconocimiento *rostral*, plagado de enunciaciones de hegemonía, zonas rígidas de la interpretación donde las identidades no son otra cosa que redundancias, “el rostro es el ícono característico del régimen significativo, la reterritorialización intrínseca al sistema” que “seleccionan lo real mental o percibido, adecuándolo previamente a una realidad dominante” (Deleuze y Guattari 120, 174).

El rostro requiere un tratamiento quirúrgico, el rostro como *sumum* de la presencia es el eje por medio del cual el espectáculo penetrará las intensidades de los

teatros de lo real. Presentado tal cual es, será aprovechado por el sistema de desrealización y desarticulará a los cuerpos que lo portan trasladando todas las intensidades al vaciado de una mitología: la identidad. Las operaciones sobre el rostro son el trabajo teatral por excelencia. En este contexto, la máscara juega juegos con el poder del rostro, desde devolver “la pertenencia de la cabeza al cuerpo” hasta “cubrir la ausencia de rostro” (Deleuze y Guattari 181, 291), en un proyecto de cuerpo vaciado de significación.

cuando el rostro se desdibuja, cuando los rasgos de rostridad desaparecen, podemos estar seguros de que hemos entrado en otro régimen, en otras zonas infinitamente más silenciosas e imperceptibles en las que se producen devenires-animales, devenires-moleculares subterráneos, desterritorializaciones nocturnas que desbordan los límites del sistema significante. (Deleuze y Guattari 191)

La defensa que hacen Deleuze y Guattari por “deshacer el rostro y las rostrificaciones” y “devenir imperceptible”, implica un juego por desfasar la percepción de las proyecciones del espectáculo. Las piezas antes mencionadas se introducen en esta pugna entre rostro y cuerpo, espectáculo y desrealización. El fenómeno de extrema significancia del rostro que deshace el cuerpo es una descripción quirúrgica de la anomia y confusión identitaria producida en el espectáculo mexicano. En un contexto de cuerpos dolientes y acostumbrados a volverse invisibles como

respuesta a la violencia generalizada, el cuerpo es la otredad radical que no puede darse por hecho, ni presentarse *tal cual es*.

Borrar el rostro en las piezas antes mencionadas logró producir la ocasión para adivinar a un cuerpo en condiciones en las que se ha vuelto impresentable.

De igual manera, estas piezas logran hacer visibles las violencias estructurales de nuestro contexto neocolonial, despojado y precario, gracias a la "evidencia" de la mediación teatral. Este procedimiento es lo opuesto a la exposición inmediata y espectacular de un cuerpo desnudo hiperviolentado, con un rostro brillante, que capta al nivel de significado todas las emanaciones de su hipervisibilidad. Es lo opuesto a un gesto redundante y revictimizador de denuncia, en su polivalencia logra no enfatizar las supervisiones del poder. Es la penumbra del rostro que no deslumbra, sino que "detecta" a un espectador, el elemento necesario para adivinar a un cuerpo detrás de las pantallas luminiscentes. Es aquí que un cuerpo se hace presente hasta donde es posible concebirlo como real, sin activar nuestra inaccesibilidad a *lo real*. Un cuerpo se desvanece en la calle o en una fiesta y enciende todas las manifestaciones del horror que irrumpe, que en la calle pasma y se digiere como signo, un signo que deshace al cuerpo. Un cuerpo moreno, sobreexplotado y jubiloso se hace visible en el teatro gracias a un borramiento del rostro, es entonces posible acceder a ese tono de color de la piel.

Es ése el alcance del efecto postespectacular sobre el espectáculo en su conjugación con la violencia en su vertiente mexicana. No consumirnos en el *rostro* y no dar por hecho al cuerpo. Un proceso que del teatro se desplaza a una activación de la mirada todavía por venir en otros dispositivos y otras mediaciones.

El estado postespectacular también es un estado de alerta ante la identificación de un acto de hipervisibilidad, de la peligrosa desaparición de un tercero mediador que transporte los cuerpos construyendo un sistema alternativo al espectáculo. El teatro postespectacular es un fenómeno en el campo expandido del *teatro* porque éste es un dispositivo lo suficientemente cargado a nivel semiótico y sensorial como para hacer aparecer una posibilidad.

La significancia y la interpretación tienen la piel tan dura, forman con la subjetivación un compuesto tan pegajoso, que resulta fácil creer que se está fuera de ellas cuando aún continuamos segregándolas. A veces se denuncia la interpretación, pero ofreciendo un rostro tan significativo que a la vez se la está imponiendo al sujeto que, para sobrevivir, continúa nutriéndose de ella. (Deleuze y Guattari 141)

Entre el 18 de octubre y el 11 de noviembre de 2012 estuvo instalada en el Teatro El Galeón de la Unidad Cultural del Bosque en Ciudad de México, la pieza *Lo que viene*, del grupo teatral mexicano Teatro Ojo. La obra era una pieza duracional de libre acceso en la que se exponían una serie de materiales para su

contemplación o consulta. El elemento dominante de la escenografía era una serie de columnas conformadas por los números del periódico *La Jornada* correspondientes a cada uno de los días en los que estuvo en el poder Felipe Calderón Hinojosa²⁴. Seis años en papel, distribuidos por todo el piso del Teatro El Galeón. Estos materiales estaban colocados a ras de piso demasiado lejos como para consultarlos concienzudamente, hojearlos o examinarlos. Su disposición asemejaba lejanamente la distribución de las tumbas en un cementerio. Los pilares conformaban hileras que se extendían por los cuatro frentes del escenario, dejando espacio para algunos otros emplazamientos²⁵. Las líneas de periódicos generaban callejones, esquinas, entrecruces, desvíos. En el centro del escenario había una silla y un micrófono, y unas preguntas dirigidas al que aceptara la invitación de sentarse y hablar: ¿cómo ha sido su vida en los últimos seis años?, ¿qué le preocupa?, ¿qué ha cambiado en su vida?, entre otras. La fila de butacas estaba abierta y era ocupada por los más distantes. Los observadores paseaban por las filas de periódicos y prestaban atención esporádicamente a uno o a otro titular. Los más enérgicos aceptaban la invitación y ocupaban el espacio de la locución y respondían a las preguntas, articulando lo que en palabras de Helena Chávez Mac Gregor eran “relatos confusos, quebrados, fragmentarios, esquivos, huidizos, donde cada narrador intentaba articular un relato” (7), una narrativa, una impresión acerca de un periodo en la vida de todxs, un periodo en la vida de cada uno de nosotrxs como nación.

Por fuera de estos sencillos señalamientos, la navegación de la experiencia estimulaba el contacto social: hablar en voz baja, desbordar “el tema” de la experiencia presente para atender otras urgencias, saludar amigos, descansar, pensar en otras cosas. El estado de dispersión producido por el elemento duracional se interrumpía en el momento en el que un espectador/espectadora/espectadore tomaba asiento ante el micrófono y comenzaba a hablar, tomando una suerte de protagonismo visual o auditivo de la experiencia. Visualmente los materiales se convertían en la escenografía de los relatos y llenaba los vacíos entre fragmentos, generaba interconexiones, decían lo que no alcanzaba a pronunciarse. Y por el otro lado, la voz se convertía en el *soundtrack* de un largo paneo entre tipografías, fotografías de actualidad, pies, rostros conocidos y la negritud de las paredes de El Galeón.

A su manera, el dispositivo era una máquina perfecta de enunciación. La ausencia de performers generaba una grieta por la cual se filtraba la alta densidad emotiva e incluso trágica de la puesta en escena. La palabra no estaba dada de antemano, la palabra tenía que ser tomada. Esta toma era la manifestación de una aceleración del pensamiento, era una *emergencia* que brotaba del descubrimiento de un compromiso con lo presente y lo que cada uno de esos documentos evocaba. En el espectador podía adivinarse el nacimiento de la idea de hablar, el conflicto de realizarlo o no y el poder de la decantación por la acción.

En su análisis sobre esta puesta en escena, Helena Chávez comparte su sorpresa al conocer, por medio de las revelaciones que ahí fueron pronunciadas, que soñar con olas fue un evento compartido por varios espectadorxs en el periodo de tiempo encapsulado por la puesta. Nos dice “lo que entendí ese día en el foro es que el presentimiento de lo irremediable no era una sensación personal que me acosaba al dormir. Lo que la ola manifestaba en muchos de nosotros no era lo vasto, sino el miedo” (7), una suerte de anagnórisis de la expectación, pero que en realidad era un síntoma de un estar colectivo, una manifestación de un *común* que la pieza hacía evidente.

Esta obra es una prueba de que, en el contexto de la *vida precaria* y de la hiperespectacularización de la violencia en la nueva sociedad del espectáculo, la sustracción del sujeto es la causa de la serie de acciones que el acto de mirar detona en el espectador detectado, el “vidente” que proyecta porvenires a la pieza desde su irrefrenable máquina de asociaciones. El gesto de tomar la palabra en público, para manifestarse en un contexto fúnebre sobre el “tiempo del despojo” (Chávez 5) que ha significado para lxs mexicanxs la modernidad desarrollista, es incompatible con una escena saturada, imposible de desespectacularizar si se marca un tiempo y se define un *rostro* de la enunciación.

Helena Chávez describe este fenómeno desde la lógica de la *aparición* como momento de lo político. Para ella *Lo que viene* constituye “un lugar desde el cual salir de

lo privado, del alejamiento del mundo para hacer aparecer nuestros temores, nuestros balbuceos, nuestro tartamudeo, ante los otros-con los otros”, un fenómeno que se activa cuando “en una relocalización de la escena, se hace aparecer lo común” (12).

Quisiera sumar al fenómeno de la *aparición* en términos políticos, la aparición del *el otro* en términos de la manifestación de la alteridad en la era del espectáculo. El otro que nos espera después de la representación es un sujeto compuesto de fragmentos, que responde al llamado de la escena ahí donde el profesional del gesto y la palabra ha dejado únicamente su rastro y su aroma. Este *otro* no es el otro esperado, tampoco es el otro históricamente excluido, es siempre una irrupción, emana de la abundancia de proyecciones intersubjetivas que el actor hace sobre el cuerpo del espectador y viceversa. Este proceso desnuda al teatro como una máquina de pensamiento subjetivo que puede tomar cuerpo, hacerse orgánico.

...

Este ensayo intenta extraer del término *espectáculo* un efecto de multiplicación más que de imposición sobre otro tipo de formulaciones. El teatro postespectacular, al abandonar la persecución de la hegemonía, abre un espacio para la especulación, con todo el poder productivo, teórico y artístico que este

término ha conseguido en los últimos años. Habitando México en los últimos cuarenta años es perceptible que el enorme espectro en el que violencia y visibilidad pueden conjugarse desborda al teatro y al mismo tiempo dota al teatro de una importancia fundamental. La renuncia a la hegemonía significativa es el síntoma de una hiperestimulación representacional que en el caso mexicano impacta incluso el pasmo de la exposición constante a la violencia.

No es casualidad que los teatros permanezcan al treinta por ciento de su capacidad y que al mismo tiempo cada vez haya más individuos formulando, desde el teatro, una respuesta al estado generalizado de despojo. El teatro postespectacular aparece como una opción en el contexto de un teatro que desmerece en cualidades espectaculares respecto al cine y los estímulos múltiples de las redes sociales, y que, en cambio, es quirúrgico como un fenómeno íntimo de reconocimiento del propio yo como agente de respuesta al exterior, como un acto de escultura ético/estética. La diada *asertividad-hegemonía* ya no representa de manera totalitaria las formas de respuesta de las nuevas generaciones. Acumular toda la visibilidad y disponer a destajo del poder de enunciación produce una sensación de desconfianza. Ante este sensible giro del acontecer teatral se vuelve importante cuestionar en qué medida el descubrimiento, desarrollo y consolidación de técnicas ha acompañado las sensaciones de malestar dentro del teatro contemporáneo. ¿En qué momento un

acontecimiento cualquiera, por el hecho de presentarse en el teatro, se *rostrifica* de manera que *lo real* aparece desnudo volviéndose invisible? ¿Cómo *entra* un gesto a escena? ¿Cómo *gana* su acceso? Estas preguntas son fundamentales en el contexto de la abundancia de los *teatros de lo real*, y el involucramiento directo con zonas de conflicto, intervención de violencias, visibilización de desbalances en distribuciones de poder.

El teatro postespectacular se posiciona con sus gestos de renuncia como un *casi evento*, en el que todo está literalmente *por suceder*. En el que los acabados quedan expuestos a la capacidad asociativa de un espectador cautivado por los fragmentos de narrativa, de sentido, de relación. El teatro postespectacular renuncia a presentarse como un objeto cultural sólido y cerrado, traiciona consistentemente toda ley de la *pieza bien montada* a cambio de otros fines que se colocan en la esfera del reconocimiento y la recuperación del vínculo humano entre presencias²⁶. El gesto postespectacular se coloca más acá del falso *real* mediatizado, y más allá de la resignación a la desrealización perpetua, apuesta por la emanación de sujetos singulares e incapturables, difusos, incluso aparentes o fugaces, contingentes y efímeros.

El teatro postespectacular no ambiciona construir un análisis sucinto de “el tercero mediador” entre actor y espectador a la manera de los estudios teatrales, no intenta responder cómo es el teatro de ahora o qué esperamos ver como una filosofía de la percepción. En

cambio, se manifiesta como metodológicamente necesario para reactivar el potencial del teatro de interrumpir la sociedad del espectáculo, en condiciones en las que el encuentro y el cuerpo *inmediato* han sido espectacularizados, “contribuye con la comprensión del lugar social del teatro contemporáneo²⁷” más que posicionarse como una nueva categoría estética o una poética al uso.

El teatro postespectacular propone una relación entre presencia y comparecencia. Entre los dispositivos de muerte del Estado, entre las estrategias de montaje y manejo de materiales para la generación del espectáculo del terror, nuestra cultura visual es también una arquitectónica de sensaciones. Lxs hacedorxs de teatro tenemos a nuestro alcance una máquina de apariciones en el orden espectacular, o una máquina de apariciones en el régimen estético y político del cuerpo. Si un cuerpo comienza a adivinarse como un paquete de sensaciones sin código ¿cuándo aparece la máquina abstracta de rostridad? ¿Cuándo se desencadena? ¿Cuándo volvemos a la redundancia y la re-victimización? El análisis concienzudo de este fenómeno puede ayudarnos a clarificar, así mismo, cómo se apacigua el hambre del ojo y la máquina de interpretación, abriendo paso a imaginarios por venir y maneras de hacer estos imaginarios fácticos en las formas dadas de socialización. Si el espectáculo se ha impuesto como el sistema social que nos vincula, desvinculándonos, ¿cuáles serán las relaciones futuras de estos cuerpos *detectados* por la interrupción teatral?



Fuentes citadas

- Chávez Mac Gregor, Helena. "Pese a todo aparecer". *Re-visiones* (revista digital) no. 5. 2015.
<https://revistas.ucm.es/index.php/REVI/article/view/94601/4564456568681>
- Cornago, Óscar. "Un teatro de acciones mínimas. La palabra como forma colectiva". *Revista Artescena* No 2. 2016.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Revista Observaciones Filosóficas. 2005.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos. 2004.
- Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Documenta Escénicas. 2018.
- Eiermann, Andree. "Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes". *Telón de Fondo* (revista digital) no. 16. 2012.
<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/8944/7745>
- Finter, Helga. "*Le spectacle et la théâtralité: politiques du sujet (Conférence, 2007)*", Derives pour Guy Debord [video]. YouTube
<https://youtu.be/eAyhyjBBwdk?si=fQfTYrIfIN2sX2XN>

Morgan, Tiernan y Lauren Purje. "An Illustrated Guide to Guy Debord's 'The Society of the Spectacle'". *Hyperallergic*. 10 de agosto de 2016. <https://hyperallergic.com/313435/an-illustrated-guide-to-guy-debords-the-society-of-the-spectacle/>

Segato, Rita Laura. *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Pez en el árbol. 2014.

Notas

- 1 Me refiero al término de origen psicoanalítico que ha sido ampliamente problematizado en el campo de la filosofía por los tratados de Hal Foster y Slavoj Žižek, así como en el campo de las prácticas escénicas en textos de José Antonio Sánchez e Ileana Diéguez, entre otros.
- 2 El ensayo *Ante el dolor de los demás* de Susan Sontag, problematiza este "acceso" al dolor y las violencias distantes activados por el accionar de los medios de comunicación y representación.
- 3 Entre ellos los conceptos de fetichización y mercancía.
- 4 *La era de la permisividad* es un concepto propuesto por Slavoj Žižek en *La suspensión política de la ética*. Se refiere a la degradación del aparato ideológico de los años sesenta del siglo XX, y a la transformación de sus sistemas de resistencia en elementos estructurales del orden mundial contemporáneo.
- 5 La inmediatez se ha buscado en el teatro contemporáneo desde la manifestación física del contacto entre actxr y espectadxr, hasta una versión menos física que implica la exploración del espacio intersubjetivo de dos entidades.

- 6 Eiermann toma esta referencia de S. Žižek, *La suspensión política de lo ético*, p. 26.
- 7 La aparición de un tercero simbólico que media dos imaginarios es tomada por Eiermann de los estudios de Lacan sobre el funcionamiento del inconsciente, y reforzado por estudios sobre ética y alteridad en las artes de principios de los años 2000.
- 8 “En las obras de artistas de la nueva generación o relativamente jóvenes y de compañías como Gob Squad, Brice Leroux, Mette Ingvarstsen, Lone Twin, Mårten Spångberg o David Weber-Krebs, los actores aparecen en escena en la oscuridad, detrás de espejos unidireccionales, de espaldas al público, con disfraces que entorpecen su percepción o ni siquiera aparecen en escena” (Eiermann 4).
- 9 Este efecto no es el mismo que aquel en el que lxs actorxs *ceden* el protagonismo a lxs espectadorxs, a la manera de los teatros participativos de todas las épocas; por el contrario, consiste en el fenómeno en el que el espectáculo activa una mirada del objeto-teatro, una mirada trascendental e incorpórea que se deposita sobre los que, en principio, “vinieron al teatro para mirar”.
- 10 Este principio etimológico hace que la misma palabra en griego sirva como base de *teatro* y de *teoría*.
- 11 El Centro Universitario de Teatro ha sido una de las academias de actuación más exclusivas en el espectro mexicano. Fue creada como una extensión pedagógica del fenómeno artístico y social conocido como el *teatro universitario*, el cual abogó por la profesionalización y estandarización de las formas actorales realistas adaptadas a la genealogía mexicana. En el momento de la presentación de *La inalterable certeza del samovar*, el cuestionamiento del rol del actor, los métodos de enseñanza, y sobre todo los de ejecución comenzaban a desmontarse y multiplicarse.

- 12** En 2024 tuvo lugar otra pieza de graduación del CUT, *Gente* (dramaturgia y dirección de Paulo André y Rafael Bacelar) en la cual, este gesto posdramático de “esperar otra escena” también tenía lugar con el elenco sentado en sillas visibles para el espectador, pero gastado en una barroca coreografía de reacciones, contestaciones, ilustraciones, negaciones con respecto a la “escena principal”. Se convirtió en un espacio exhaustivamente aprovechado para “transferir” acción escénica desde el escenario hacia las butacas, comunicar, emocionar, conmover...y por qué no, entretener, divertir.
- 13** Es notoria la consecuencia que tuvo esa puesta en el futuro de varias carreras artísticas, de una serie de jóvenes que desbordaron el perfil de actor-ejecutante por el cual el CUT fue prestigioso durante muchos años, y que desarrollaron carreras de artista-investigador. Por nombrar algunxs de ellxs, Isabel Toledo, Luis Arturo García, Patricia Yáñez, Antonio Becerril.
- 14** Una posible continuación de este ensayo puede tratar de unir el teatro de acciones mínimas en relación con el concepto de *neurodivergencia*, y la necesidad de un teatro no-saturado, amigable con estructuras de percepción como espacios de vacío y propios para la contemplación de porvenires múltiples dentro del capitalismo salvaje.
- 15** Seminal puesta en escena de Julio Castillo, 1980.
- 16** Puesta en escena de Ludwik Margules a partir del texto de Ingmar Bergman, repetidamente mencionada como una de las cúspides de la conceptualización y ejecución teatral en México.
- 17** Al respecto versa en profundidad el artículo de Ileana Diéguez “De malestares teatrales y vacíos representacionales. El teatro trascendido”. <https://archivoartea.uclm.es/textos/de-malestares-teatrales-y-vacios-representacionales-el-teatro-tras%C2%ADcendido/>
- 18** Cabe mencionar las valiosas aportaciones que en este campo ha realizado Rabih Mroué y la serie de piezas en las que interrelaciona la lucha, la resistencia y la violencia en la era del

internet. Como ejemplo tenemos *Three posters*, pieza realizada en colaboración con Elias Khoury, en la cual el detonador fue el hallazgo de las cintas en las que fueron capturados los ensayos para la grabación del testimonio suicida de Jamal Al-Sati, mártir del Frente de Resistencia Nacional de Líbano.

- 19 En territorio mexicano el poder lidia con la insurgencia con base en expresiones de exultante teatralidad desde épocas inmemoriales. Después de su captura, las cuatro cabezas de los cuatro independentistas fueron separadas de sus cuerpos, siendo trasladadas en un dispositivo tipo jaula en un desfile macabro por todo Guanajuato, para posteriormente ser colgadas en ganchos “que todavía persisten en las cuatro esquinas de la Alhóndiga de Granaditas”, generando una contranarrativa en el “escenario” de uno de los más *espectaculares* (real o ficticio) acontecimientos de la épica independentista en su primer oleada: aquella en la que el indígena mejor conocido como “el Pípila” se monta una piedra en la espalda y le prende fuego a las puertas que contenían al ejército realista en su interior. Las cabezas permanecieron en ese lugar diez años, después fueron llevadas a la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México y finalmente instaladas a perpetuidad en el Ángel de la Independencia.
- 20 Refuerzo aquí la aclaración de Ileana Diéguez que indica que la escena necroteatral jamás debe confundirse como una forma de teatro: “realizadas como *tecné* estas escenas no generan una *poiesis* pero sí connotan lo expuesto como algo más que una corporeidad mortal” (81).
- 21 Pieza de Vim Vanderkeybus y su compañía Última vez. En ella uno de los leitmotiv y ejes de la acción son secuencias en las que los bailarines lanzan tabiques por los aires generando momentos de alto riesgo con una fuerte dinámica y emociones de peligro. Fue montada, citando al propio director: “buscando recrear el instinto, no sólo presentar belleza, sino que te hiciera confiar en tus sentidos para sobrevivir”.
- 22 Premio Nacional de Danza 2012.

- 23** Una de las principales arquitectónicas de trabajo de Foco al Aire.
- 24** Presidente de México entre 2006 y 2012, el periodo antes mencionado como el del recrudecimiento de la violencia en México en el contexto de la llamada “guerra contra el narco”.
- 25** Entre ellos existía una mesa con materiales para producir bordado. El bordado como ritual de la memoria y la denuncia es un fenómeno cultural que adquirió gran relevancia en el contexto de la desaparición forzada y el duelo como acto político.
- 26** Es importante aclarar que la interacción entre borramiento, sustracción y aparición aquí planteados no se relacionan con los trágicos vectores de la desaparición forzada en México y en el mundo. Su sentido acciona en el acontecimiento dado de la comparecencia, ¿cómo accedemos al otro y cómo dejamos que el otro acceda a nosotros en la era de la saturación espectacular?
- 27** Cita de Andre Eiermann de un comentario de Gabriele Klein y Wolfgang Sting sobre el teatro postespectacular.

TERCER
LUGAR

POÉTICA DE LA PRECARIEDAD LA ACTIVIDAD ECONÓMICA TEATRAL EN MÉXICO EN EL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XXI

ENRIQUE OLMOS DE ITA

Para Claudia C., y para todos los artistas escénicos mexicanos que han pausado sus sueños artísticos.

Introducción

El siguiente ensayo expone mi experiencia al desarrollar un estudio e investigación acerca de la precariedad laboral en el

teatro mexicano en los últimos veinticuatro años, poniendo énfasis en las instituciones públicas dedicadas a la atención del sector cultural en el actual sexenio de la denominada Cuarta transformación o 4T¹, a través de un modelo de interpelación personal, argumentando que la primera gran poética de trabajo artístico en una buena parte de los creadores teatrales nacionales es la precariedad.

El teatro es mi campo de trabajo desde hace casi un par de décadas e inicialmente esta memoria fue concebida como una conferencia lúdica que mostraría los resultados de un cuestionario diseñado para la ocasión en la Muestra Nacional de Teatro del año 2023, dentro del espacio denominado: Experiencias de Reflexión e Intercambio (ERI), que se desarrolló en Guadalajara, Jalisco durante el mes de noviembre del citado año. A pesar de enfrentar obstáculos y controversias con la Coordinación Nacional de Teatro para llevar a cabo la actividad, logré recopilar datos a través de una plataforma web que contenía preguntas abiertas y otras que buscaban generar una numeralia que ha sido contrastada con datos de otras fuentes, primordialmente oficiales, para lograr articular un universo que pueda ser considerado como un muestrario vigente para el debate sobre el quehacer teatral nacional desde la perspectiva económica de oferta y demanda, remuneración y bienestar.

Creo importante destacar en un trabajo de investigación ensayístico como éste, las vicisitudes personales del tema en cuestión, en especial cuando existen intereses políticos transversales que afectan a la metodología propuesta, dado que quien investiga es al mismo tiempo una persona con anhelos, ideas y emociones y no se puede abstraer de los

acontecimientos vividos y menos aún en un trabajo recopilatorio que trata de construir un debate en torno a la figura del Estado como eje rector de las políticas públicas que pueden abatir la precariedad laboral en el campo del teatro mexicano.

La poética mayoritaria del teatro mexicano contemporáneo es la inseguridad económica, la precariedad como norma y al mismo tiempo la ausencia de datos para contrarrestar las narrativas gubernamentales acerca de los recortes. Gran parte de los creadores mexicanos profesionales (con estudios de grado la mayoría), viven en condiciones de pobreza extrema. ¿Cómo se puede exigir excelencia artística mientras existe desnutrición, deudas, subempleo, poca conciliación laboral con el ámbito familiar, incertidumbre y nulas prestaciones sociales? Ver el entusiasmo con el cual mis alumnos/as generan un proyecto creativo, abren un espacio escénico, plantean una puesta en escena, elaboran un plan de trabajo o leen ávidamente textos para mostrarlos al público y descubrir en pocos años que eso no ha sido ni medianamente redituable en términos económicos, que dependen del subempleo para sobrevivir, que viven atormentados por la idea de “tener que dedicarse a otra cosa”, que discuten en redes sociales con otros creadores por las migajas que dispone el Estado, es el principal motor de los instrumentos de análisis ofrecidos y de la propuesta personal final.

1. Explicación de la metodología

A pesar de las adversidades que se enlistarán más adelante (con las instituciones públicas, lo mismo con los datos que con una actividad pública), quiero destacar la importancia de documentar la situación laboral de los profesionales independientes del teatro en México y presentar un enfoque detallado del estudio basado en el punto de vista que tienen ellos mismos acerca de las instituciones culturales para el arte y la cultura en el país. Instituciones que podemos examinar en el último sexenio en casos concretos a través del ya citado cuestionario², que fue aplicado a 81 profesionales de las artes teatrales o dramáticas del país (no músicos, coreógrafos o artistas circenses) y que busca comprender las trayectorias laborales, las consecuencias precarizantes, la desinformación de los profesionales frente al propio aparato gubernamental y proponer finalmente un decálogo personal de soluciones para miles de actores, actrices, escenógrafos, directores de escena, dramaturgos, productores y gestores del quehacer teatral que generan riqueza con su labor creativa y que difícilmente se han estudiado de cerca. Instituciones que no fueron creadas recientemente, sino que responden a la inercia de la gestión cultural que proviene del vasconcelismo, hace casi un siglo (Beristáin).

Aunque el estudio comprendió a solamente 81 personas, se buscó que respondieran a diversos perfiles geográficos, de edad y género suficientemente plurales para formar una composición representativa del “artista teatral” promedio.

Destaco finalmente que el estudio se compone de los resultados del cuestionario, visto desde una perspectiva personal con comentarios precisos ante las respuestas más importantes que arrojaron los colegas; desde luego también se ofrece el marco teórico y contextual del cuestionario y de la problemática que encierra el posible desencanto y la evidente precariedad laboral.

El presente ensayo se compone de capítulos que integran el marco teórico, el marco conceptual, la descripción de la experiencia a través del cuestionario aplicado y los resultados obtenidos en dicho cuestionario, así como las conclusiones personales.

Capítulo 1. Trabajador precario en el arte

1.1 ¿Qué es la precariedad laboral en el ámbito cultural?

La precariedad laboral en general ha sido definida en función de cuatro grandes dimensiones: la inestabilidad en el empleo, la vulnerabilidad de los individuos para perderlo o ver mermados sus ingresos por cualquier contingencia, los pocos o bajos ingresos que no permiten un desarrollo individual óptimo y la menor accesibilidad de la población afectada a prestaciones y beneficios sociales. La precariedad

puede asumir diferentes formas y puede contener también diferentes intensidades (Padilla).

En el caso de la precariedad en el ámbito artístico, ésta define a casi todos los trabajos en el terreno de la producción cultural. La primera carencia de los artistas es su inconsciencia como trabajadores sujetos a derechos sociales (seguridad social, por ejemplo), con un interés económico muy secundario (no se contabilizan ni pagan, por ejemplo, las horas de trabajo que implica el proceso creativo) por generar condiciones de ahorro o de estabilidad laboral. En este caso nos referiremos exclusivamente a artistas independientes, es decir, a quienes no están sujetos a un empleo con un contrato a tiempo indefinido o ligados a una institución cultural de forma permanente.

Entonces una de las palabras de moda en nuestro ámbito es la precariedad: “de poca estabilidad o duración. Que no posee los medios o recursos suficientes”, dicta el Diccionario de la lengua española (*Diccionario* Rae). ¿Pero qué significa en el ámbito artístico? Se escribe y comenta actualmente acerca de este vocablo en ámbitos que trascienden lo académico e institucional y recientemente algunos colectivos de arte y cultura en México lo han enarbolado para atizar al Estado mexicano por su desinterés en la creación de mecanismos laborales y normas para mejorar la calidad de vida e ingresos económicos de los trabajadores del arte y la cultura (Paul), especialmente a partir de la pandemia por Covid 19³

Sin embargo, la pandemia solamente popularizó una demanda que viene de atrás, como demuestra la nota de prensa de Fernando Camacho Servín, en *La Jornada*, que

reza: "Inquietan a estudiantes de carreras artísticas la falta de espacios y los trabajos mal pagados. México necesita ingenieros, pero también poetas y filósofos, coinciden UNESCO y UNAM" (Camacho Servín).

Igualmente, ese mismo diario informó que "México es uno de los países donde peores condiciones de vida tienen los creadores, ya que no cuentan con seguridad social, jubilación, régimen tributario especial ni seguro de desempleo" (Mateos Vega). Cabe aclarar que en 1997, la UNESCO ⁴ reconoce la importancia del artista en la sociedad y constantemente hace llamados "urgentes" a diversos gobiernos para "crear y facilitar las condiciones de trabajo favorables para la creación y el desarrollo del talento artístico" ("Arte y artistas").

La división de Artes e Industrias Culturales de esa instancia creó el *Observatorio mundial para el estatus del artista (World Observatory on the Status of the Artist)*, el cual, desde hace casi dos décadas, tiene como objetivo principal recabar información para conformar una base de datos en torno de la situación de los artistas y otros trabajadores de la cultura en varias regiones del mundo. Algunos datos de este observatorio se utilizan para generar reflexiones desde el marco contextual o teórico del presente estudio.

Teniendo en cuenta la creciente precariedad laboral desde que se instauró en definitiva la democracia con el gobierno de Vicente Fox en el año 2000, se ha escrutado este tema primordialmente económico tomando en cuenta las dimensiones objetivas y subjetivas que permiten mostrar un carácter claramente "multidimensional" del problema (Mora-Salas y De Oliveira) y además describir el perfil

sociodemográfico y laboral de los ciudadanos (Guadarrama, Hualde y López 223) que participan en el estudio.

Vemos que la dimensión objetiva estudia los aspectos temporales, organizacionales, económicos y sociales, y respecto a la relación con la dimensión subjetiva (Guadarrama, Hualde y López) también se analizan y plantean los “arreglos” de las vidas cotidianas y familiares de los sujetos estudiados (artistas escénicos o teatristas⁵ profesionales en nuestro caso) y que llevan a cabo en su interés por controlar las condiciones laborales a través de los bienes y servicios que otorga el Estado. Teniendo como referente tales trabajos de investigación, para este estudio, o mejor dicho para la elaboración del cuestionario del cual proviene el estudio y la reflexión posterior, se encontró que tanto la dimensión subjetiva como objetiva tomó en cuenta: a) las instituciones y convocatorias públicas que emiten los tres niveles de gobierno para los artistas escénicos y actores de teatro; b) las decisiones y percepción de su propia economía laboral en el entorno familiar y c) los efectos de la multiactividad⁶ artística (la imposible o postergada especialización), el pluriempleo, el subempleo⁷ y los periodos de descanso.

El perfil sociodemográfico del estudio es amplio, solamente se instó a personas que se consideren “teatristas profesionales” y que tuvieran residencia —total o parcial— en México y que hubieran recibido algún pago en los tres últimos años por llevar a cabo alguna actividad económica relacionada con el teatro; incluso sin estar dados de alta ante la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

En años recientes los estudios sobre las experiencias laborales de los artistas, y en concreto los escénicos, están interesando a la economía, la sociología, la antropología y se están haciendo un lugar en los estudios laborales, primordialmente debido a que se considera un trabajo atípico, esto es, un trabajo con poca regulación, alto impacto en el PIB pero con dificultades para ser medido en términos de la economía tradicional de oferta y demanda, además de un alto nivel de exposición pública.

Referente a la realidad nacional, de gran utilidad han sido los artículos y referencias derivadas que los investigadores German Sánchez Daza, Jorge Romero Amado y Juan Reyes Álvarez han publicado, quienes se han interesado por compilar desde diversas fuentes las condiciones de trabajo de los artistas en México y cuyas conclusiones básicamente son que a partir de una reconstrucción histórica-teórica del trabajo del artista, en el caso de México, se encontró que más de la mitad de los creadores son asalariados, viven en condiciones laborales precarias y con bajos ingresos; características que son similares para los trabajadores por cuenta propia. El grado de escolaridad es alto, pero no corresponde con los segmentos laborales en que se insertan (Sánchez Daza *et. al.*).

Al respecto, la Organización Internacional del Trabajo (OIT) también ha llevado a cabo diversos protocolos globales para atender y estudiar las condiciones laborales de los artistas, ubicando al trabajo creativo como una fuerza laboral atípica, en la cual predomina un tipo de trabajador independiente, que labora por cuenta propia o que se encuentra habitualmente inserto en la economía informal, por lo que

se advierte que estarían sin protección legal y sin seguridad social (“Conclusiones sobre el futuro”).

En su informe de 2014 considera algunas de las tendencias laborales en las denominadas “industrias de los medios de comunicación y la cultura”, entre las cuales destacamos las siguientes: se ha incrementando el empleo en estas industrias en lo que va del siglo XXI, pero bajo la modalidad de trabajo atípico; la formación profesional es cada vez mayor; hay una contradicción entre el incremento de jóvenes para continuar estos estudios y la demanda laboral efectiva que oferta la industria, por lo que este segmento de la población es el más susceptible al desempleo y a la situación económica volátil (“Las relaciones de trabajo”).

Es decir, la OIT considera que el trabajo creativo es el más atípico y en riesgo de desempleo de todos los segmentos laborales que estudian a lo largo del mundo. Además señalan que a pesar de que existe un porcentaje alto de mujeres participando en las industrias creativas, se mantienen problemas de discriminación, percibiendo menores ingresos y en peores condiciones laborales. Y en el caso específico de las artes escénicas, posterior a la crisis económica del 2008, con la introducción de nuevas tecnologías y la caída de la demanda de los espectáculos en vivo por la introducción de plataformas en *streaming*, se vio afectado vehementemente el empleo formal de los artistas escénicos y se acentuó el trabajo por cuenta propia, por lo que se perciben bajos y variables ingresos, alto riesgo de desempleo, largas jornadas laborales no pagadas, pero también puede ser impredecible y de corta duración.

Regresando al ámbito nacional, de la mano del citado estudio *Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México*⁸ se concluye que:

Se ha mostrado que el desarrollo de las industrias culturales ha implicado un crecimiento acelerado del mercado laboral de los artistas [...]. Según se mostró, a nivel de los países capitalistas avanzados, durante el modelo neoliberal, el trabajo artístico ha sido precarizado, sus condiciones de contratación son inestables, inseguras y con baja remuneración, como tendencia se encuentra el predominio del trabajo por cuenta propia o *freelance*. Desde el punto de vista del capital, se trata del abaratamiento de costos, la flexibilidad laboral se concreta en esa precarización.

Se observa que entre los artistas existe una marcada heterogeneidad en la formación especializada, combinando segmentos de trabajadores que carecen totalmente de ella con otros que tienen alta calificación en sus áreas específicas. Se aprecia una configuración de trabajadores artísticos que combinan talentos, habilidades y preferencias con oportunidades y necesidades individuales y sociales; por lo que una categoría que se ha generado para caracterizar una parte importante del empleo artístico es la de estrategia de sobrevivencia, siendo la multiactividad una de las más frecuentes. (Sánchez *et. al.* 86)

Bajo este panorama nada halagüeño, se diseñó la actividad “Desencanto y precariedad, el teatro mexicano en tiempos de la 4T”, seleccionada para la Muestra Nacional de Teatro⁹ 2023.

1.2 Hacia una economía teatral en México de la mano de Bourdieu

Si bien es cierto que definimos ya la precariedad en el ámbito de las artes (a nivel global incluso) y las conclusiones de algunos investigadores respecto al trabajo creativo nacional en tanto a percepción económica y estabilidad, es fundamental aproximar la mirada al análisis de la economía del arte¹⁰ en el ámbito exclusivamente teatral y delimitar el espacio temporal en el cual el cuestionario se elaboró y respondió.

También es evidente que se entiende este trabajo desde las circunstancias históricas y económicas de los artistas que ofrecieron respuestas desde un contexto de economía nacional y política pública, fácilmente acotable a la circunstancia temporal del último tramo del gobierno federal de la llamada 4T (el último sexenio), que en materia de política pública orientada al sector cultural no ha sido diferencial de los procesos institucionales, normativos o legales de las administraciones anteriores desde el año 2000.

Los trabajos de Richard Caves, pionero en elaborar conceptos económicos a partir de prácticas culturales empíricas, distinguen diversas industrias económicas basadas en la diversidad de disciplinas y especializaciones artísticas; por ejemplo, no hablará de “lo escénico”, sino de lo musical, operístico, dancístico, teatral o circense y dentro de la esfera de la economía cultural¹¹ nos permite generar especificidad necesaria para examinar cómo las dinámicas de mercado, además de la financiación y las políticas culturales, impactan en la estabilidad laboral de los artistas e incluso en su salud y rendimiento creativo.

Bajo este marco teórico que plantean primordialmente las definiciones de Caves (el de la industria teatral vista desde una geografía determinada inserta en una economía cultural compleja) es fácil entender que quienes desconocen los mecanismos del trabajo creativo y la percepción económica producto de la fuerza laboral escénica-teatral como materia financiera, sean los propios profesionales del arte y, en nuestro caso del teatro, lo mismo académicos como creadores o gestores. No existe pedagogía en los sistemas de formación profesional en México (en el ámbito teatral) que construya una correlación no solo conceptual sino práctica y continúa entre las fuerzas externas que contribuyen a las circunstancias de la precariedad laboral y la vulnerabilidad económica en el sector, desde un punto de vista micropolítico¹² ni información o difusión de estudios estadísticos que actualicen las cifras sobre percepción neta y seguridad laboral en este sector creativo, quizá porque de hacerlo habría una fuerte deserción en las escuelas de arte dramático.

Solamente el grupo multidisciplinario de investigadores Greco¹³, con su *Análisis y reflexión sobre la dinámica del sector cultural en México*, ha logrado establecer líneas de interpelación, que de momento resultan insuficientes para ahondar en el caso de la fuerza laboral teatral pues sus datos están concentrados en otras áreas creativas o son globales; sin embargo, se trata de auténticos referentes y pioneros en este ámbito de estudio. Igualmente los artículos y datos del economista Ernesto Piedras Feria, a través de su consultora Nomismae, que está basada en el estudio de la creatividad como un bien económico. Lamentablemente

pocas reflexiones y datos han sido de utilidad para este estudio, por considerarse extemporáneos.

Vale la pena señalar también al recién creado Observatorio Teatral de la UNAM¹⁴, esfuerzo encabezado por Juan Meliá Huerta¹⁵, que ha llevado a cabo dos estudios públicos que de momento no arrojan datos suficientes sobre precariedad ni economía teatral.

Hay que abonar a la dificultad para obtener datos concretos (por parte del INEGI o la propia Secretaría de Cultura o la de Economía), que existe un compendio de cifras sobre el consumo de bienes y servicios culturales y de la infraestructura teatral, lo cual es útil para entender la cantidad de personas que disfrutan como espectadores lo que un montón de profesionistas precarios generan día a día, en qué lugares ocurre y la asiduidad, y aunque también hay datos sobre empleo regulado e ingresos promedio en cada entidad federativa, la economía cultural encaminada al teatro en México no tiene una hoja de ruta ni una oficina de estudio, especialmente porque es fácil confundir áreas de especialización artística; por ejemplo, un escenógrafo también puede trabajar haciendo diseño para una coreografía o una puesta en escena de artes circenses y los dramaturgos pueden escribir para la televisión, lo mismo que actores y directores pueden trabajar en otros ámbitos de la creación de ficción, especialmente en el mercado audiovisual. Y además surge la gran duda, cuando hablamos de becas o subvenciones, ¿se considera trabajo? ¿Cómo se cataloga en términos de inserción laboral? Para este estudio, cualquier estímulo económico de un organismo privado o

público, individual o colectivo, que se destine a tareas creativas se considera trabajo remunerado.

Es interesante cómo ha cambiado en el último sexenio la semántica en la política cultural para utilizar continuamente el vocablo “apoyos” en lugar del otrora “becas” o de contrataciones (aunque básicamente es lo que son) cuando una persona física o moral obtiene un estímulo económico para realizar un proyecto creativo. Por ejemplo, un miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte ¹⁶ que disfruta de un estímulo, deja transitoriamente de ser un trabajador precario, pero no paga impuestos debido a que recibe una beca, un premio que el Estado le entrega a cambio de realizar un proyecto creativo. ¿Cómo se cuantifica esto en los términos económicos que plantea el INEGI? ¿Es una retribución o un empleo? ¿Es un trabajador del mismo Estado? ¿Es un empleado sin prestaciones (becario con un contrato laboral)? ¿Y estos datos cómo se trasladan a los conteos finales y cómo afectan a la medición que los organismos gubernamentales arrojan públicamente acerca de la población ocupada en el sector (las secretarías del trabajo, economía y cultura además del INEGI)?

Más allá de esta clara omisión o confusión de datos y de fuentes continuas con criterios fidedignos (por eso uno hace sus propios estudios), haciendo también una búsqueda personal por las principales ofertas académicas en materia teatral profesional del país a nivel licenciatura y los contenidos lectivos o curriculares que ofertan, no existen experiencias educativas que se dediquen a un ámbito de estudio o divulgación que compagine la economía cultural teatral y los sistemas de producción vigentes (Reyes y

Sánchez). Y con sistemas de producción vigentes me refiero a los potenciales empleadores, patrocinadores, mecenas o tutores de la actividad teatral profesional que cohabitan el espacio público del gremio artístico y cultural.

Aquí vale la pena una reflexión: ¿Que los centros de estudio profesionales de arte dramático eviten ahondar en los problemas de la producción artística contemporánea, en términos de políticas culturales y se nieguen a informar a sus estudiantes y egresados acerca de la fatalidad imperante en la economía teatral y la precariedad a la cual estarán sometidos como profesionistas, no es una forma sutil de violencia pedagógica por omisión ¹⁷?

Aquí aparece el principal motor teórico del compendio. Es innegable que la lente de la sociología del trabajo, la dominación y la desigualdad, desde lo expuesto por Pierre Bourdieu sobre las formas de análisis del capital cultural ¹⁸, social y económico, me parecen preponderantes y circundan y animan ideológicamente el empeño de este estudio además de su argumentación; pero no se trata de construir un espectro teórico a partir de la sociología determinista de Bourdieu ni tampoco de la práctica económica actual desde la economía de libre mercado, solamente es necesario relacionar estos conceptos afines con tal de brindar al lector herramientas conceptuales para explorar las disparidades y desigualdades que claramente surgen de las estructuras de poder que contribuyen a la marginalización y falta de estabilidad laboral, no solamente en los ámbitos creativos sino en las dinámicas de población sometidas al neoliberalismo, como en el caso de México. Y de forma exponencial la relación entre los acontecimientos

económicos de los ciudadanos dedicados al arte y la cultura y la planificación de los diversos niveles estatales en la construcción de una política pública útil. Teóricamente se parte de los postulados de los campos sociales (Amparán) de Bourdieu¹⁹, y metodológicamente se recurre a la técnica estadística de análisis de correspondencias múltiples²⁰ para elaborar un muestrario o diagnóstico y su posterior evaluación.

Por lo tanto, este marco multidisciplinario guiará la exploración de las complejas dinámicas laborales en el teatro mexicano, permitiendo una comprensión holística que abarque desde las fuerzas económicas externas hasta las experiencias individuales de los teatristas, considerando algunos de los datos económicos, poblacionales o de consumo cultural disponibles que se ofrecen como fuentes de representación esquemática y que establecen un correlato a lo expresado por los participantes, es decir, de las cifras oficiales a lo dicho por los colegas profesionistas habrá una interpretación, distancia, confirmación o negación.

Capítulo 2. Al abordaje de las cifras en el teatro mexicano actual para aproximar una poética de la precariedad

En el siglo XXI, el teatro mexicano se enfrenta a una encrucijada donde la creatividad y la precariedad laboral

convergen. Este contexto se ve influido por una serie de factores que delimitan las condiciones de trabajo de los artistas teatrales, marcando así el panorama cultural y económico en el que se desenvuelven.

Tomemos por ejemplo las transformaciones del tejido mismo que el teatro ha experimentado, saltos creativos significativos en las últimas décadas, desde la instalación de las poéticas para públicos específicos (primera infancia, infancia, juventud o tercera edad) hasta la marcada irrupción del cabaret o del teatro comunitario, además de la insistencia en lo liminal o posdramático. Por no hablar de la descentralización y el impulso a espacios independientes. Las nuevas formas de creación implican nuevas formas de producción, distribución y consumo cultural, impulsadas por la digitalización y la globalización, las cuales han redefinido las prácticas teatrales. La adaptación a estos cambios, aunque vitales, a menudo plantean desafíos económicos y laborales para los profesionales de la escena, por ejemplo la inversión en la modernización de los instrumentos de trabajo y difusión (comprar anuncios en redes sociales para difundir un espectáculo, equipo de video o imagen, software), además de la adquisición de nuevas habilidades formativas, lo cual lleva tiempo y dinero.

Estos cambios consustanciales en todas las tradiciones teatrales no se pueden entender sin la transversalidad económica, en qué contextos los artistas pueden desarrollar mejor su trabajo y cuáles circunstancias socioculturales han impedido o facilitado que lo lleven a cabo de forma profesional, lo cual representa una primera poética de trabajo, una primera forma de conversar con el presente. No

es lo mismo generar un espectáculo sabiendo que habrá una inversión económica recuperable, que existe un contrato de trabajo, un pago justo, prestaciones de ley o que se hace sin un interés económico. La ruta crítica económica de un proyecto, la previsión de ganancias o las convocatorias para su exhibición determinan aspectos artísticos, como los diseños espaciales, la difusión o la renovación de derechos de autor. La primera gran poética del teatro mexicano es la realidad socioeconómica imperante.

Por el lado administrativo están las políticas culturales y de financiamiento en México y la preservación del patrimonio, las cuales tienen un marco normativo. En julio del año 2020 la Secretaría de Cultura del Gobierno de México publicó en el *Diario Oficial de la Federación* el Programa Sectorial de Cultura 2020-2024, así como el decreto por el que se aprueba. Este programa se construyó sobre “los principios esenciales de inclusión, reconocimiento de la diversidad cultural, defensa irrestricta de las libertades y garantía de los derechos establecidos en el artículo 7° de la Ley General de Cultura y Derechos Culturales” (“La Secretaría de Cultura presenta”).

Por lo tanto, el Programa Sectorial de Cultura 2020-2024 es el primero en la historia de las instituciones culturales de México y abona a la construcción de una “cultura para la paz, para el bienestar y para todos”, como se establece en el Eje 2. Política Social, del Plan Nacional de Desarrollo (PND), 2019-2024. Este Plan Nacional de Desarrollo se compromete a incentivar las políticas culturales pero no a abatir los niveles de precariedad de los artistas.

Es decir, en el marco de la 4T se han implementado cambios legales que impactan directamente en la distribución de recursos y oportunidades en el ámbito cultural, especialmente en cómo la cultura se inserta en los espacios públicos de forma igualitaria, pero sobre la economía cultural y artística, la inversión pública, el aumento del gasto corriente y el apoyo económico a creadores en exclusión social, no se dice nada. La 4T (al igual que las gestiones precedentes) ha pasado de largo por el tema del artista y su relación económica con el entorno, como si no existiera, como si la inflación, la merma presupuestal federal, estatal y municipal no fuera ya suficiente desafío (Ureste). Este contexto político, en el ámbito que nos incumbe, influye claramente en la precariedad laboral y en la percepción de los teatristas sobre su posición en la sociedad.

Otro factor importantísimo a tomar en cuenta ha sido la pandemia y la resiliencia teatral que ha añadido capas adicionales de complejidad al panorama. Las restricciones a la realización de eventos en vivo y la adaptación forzada a plataformas digitales han planteado desafíos sin precedentes. El impacto económico de la pandemia ha agudizado la precariedad laboral, al tiempo que ha revelado la creatividad de la comunidad y acaso su amor desmedido por una práctica tan poco estimulante económicamente pero sí redituable desde lo emocional.

El teatro mexicano²¹ no se limita a las grandes ciudades²²; su vitalidad se extiende por todo el país. Sin embargo, la realidad laboral varía considerablemente entre las diferentes regiones. Las desigualdades geográficas, el acceso

a oportunidades y la concentración de recursos son aspectos que definen la experiencia laboral de los teatristas.

La formación académica y profesional de los teatristas y sus expectativas laborales en las artes escénicas también desempeña un papel en la configuración del contexto laboral. Las perspectivas financieras de los profesionales del teatro, su preparación y las brechas entre el mundo académico y la práctica profesional son elementos clave que influyen en la dinámica laboral y en la adaptabilidad de los teatristas a las demandas contemporáneas, cuyos contextos difieren claramente.

2.1 Datología disponible

2.1.1 MODECULT del INEGI

El Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) del Gobierno federal ofreció recientemente los resultados del Módulo sobre Eventos Culturales Seleccionados (MODECULT) del año 2023. Son los datos estadísticos más recientes.

La información fue recabada en el primer cuatrimestre del 2023 y difundida en julio de ese mismo año y consideró lo siguiente: condición de asistencia en los últimos doce meses a eventos culturales seleccionados, porcentaje de asistencia para cada tipo de evento, frecuencia de asistencia, condición de conocimiento sobre realización de eventos culturales y medio de difusión por el cual se entera, nivel de interés en cada evento, motivos para considerar la asistencia a eventos

culturales y actividades culturales realizadas al visitar otra localidad. Algunos datos están cruzados con la Encuesta Nacional de Uso del Tiempo (ENUT), actualizada en 2019, que es una encuesta —también del INEGI— que tiene como objetivo proporcionar información estadística para la medición de todas las formas de trabajo de los individuos, tanto remunerado como no remunerado; hacer visible la importancia de la producción doméstica y su contribución a la economía; la forma como usan su tiempo libre o laboral los hombres y las mujeres, así como la percepción de su bienestar, todo ello respecto a la población de 12 años en adelante de áreas urbanas, rurales e indígenas.

El objetivo de este programa es generar información estadística sobre la condición de asistencia de la población de 18 años y más a eventos culturales específicos en su localidad. La finalidad, según comentan en su propio estudio, es contribuir a la formulación de políticas que promuevan eventos culturales (*Módulo sobre Eventos*).

- En los últimos 12 meses, 48.7 % de la población de 18 años y más asistió, al menos una vez a una obra de teatro ²³, un concierto de música en vivo, un espectáculo de danza, una exposición, o una proyección de películas o cine.
- Tras la evidente disminución que se registró entre los años 2020 y 2022, la asistencia a eventos culturales aumentó (como era de esperarse) en 2023. Sin embargo, se encuentra 9.1 puntos por debajo del porcentaje del año 2019 (57.8 %).
- De quienes asistieron a algún evento cultural, 8 de cada 10 pertenecían al grupo de 18 a 24 años. Esta proporción desciende conforme aumenta la edad: en el grupo de 65 en adelante, se registraron 2 de cada 10 personas.

- El mayor porcentaje de asistencia a eventos culturales seleccionados se presentó en el rubro proyección de película o cine, con 42.3 por ciento. Siguió concierto de música en vivo, con 21.3 por ciento. En el extremo opuesto lo ocupó espectáculo de danza, con 7.5 por ciento.

2.1.2 Cuenta Satélite de la Cultura de México

El Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), con fundamento en los artículos 24 y 59 de la Ley del Sistema Nacional de Información Estadística y Geográfica, y como parte de los productos del Sistema de Cuentas Nacionales de México (SCNM), presenta los resultados de la denominada Cuenta Satélite de la Cultura de México (CSCM), la cual se generó por primera vez en el país en el año 2016. (Cuenta Satélite) ²⁴

Para precisar esta cuenta, los datos actualizados ofrecen siete áreas que comprenden el ciclo cultural: creación; producción; transmisión y difusión; consumo; preservación y formación. Dentro de los criterios anteriores, el de transmisión y difusión de actividades culturales, que va desde los espectáculos en vivo (como el teatro) hasta la actividad radiofónica —que por cierto fue el de mayor peso, con 35.7% del PIB cultural.

A éste le sigue el valor generado por el consumo cultural, con 22.3%; la creación con actividades vinculadas a la propiedad intelectual, entre otras, que tiene un 15.9% de participación; después la producción de bienes y servicios culturales (14.7%), las actividades de formación, es decir de educación

cultural y artística (7.8%) y finalmente las de preservación (3.6%) del patrimonio cultural material e inmaterial²⁵. Igualmente, es posible conocer aquellas disciplinas que tuvieron una mayor recuperación del sector en el año de 2022 frente a un 2021 fuertemente condicionado por la pandemia y las restricciones sanitarias.

Aquellas disciplinas que mayor recuperación presentaron de un año al otro fueron precisamente aquellas que, por su propia naturaleza, enfrentaron más dificultades para efectuarse durante la emergencia sanitaria. La disciplina que mayor recuperación tuvo fue la de las Artes visuales y plásticas (37.5%), seguida por la industria de los Medios audiovisuales (27.4%), las Artes escénicas y espectáculos (26%), la industria de los Libros, impresiones y prensa (14.9%) y todo lo relacionado con el Patrimonio cultural y natural (14.6%).

Según estos datos, la Población Económicamente Activa (PEA) alcanzó la cifra de 57 millones de personas, de las cuales, 54.9 se encuentran ocupadas (en cualquiera de las modalidades). De ese universo, 34 millones trabajan en el sector terciario o de los servicios, donde se ubica la mayor parte de los trabajadores de la cultura.

Según la más reciente Cuenta Satélite de Cultura, en 2017 sumaban 1 384 161 puestos de trabajo, distribuidos de la siguiente manera (por lo demás, la única clasificación existente en este rango de especialidad):

Artesanías: 36.2%

Producción cultural en los hogares: 18.2%

Medios audiovisuales: 14%

Diseño y servicios creativos: 10.8%
Formación y difusión cultural en instituciones educativas: 6.2%
Libros, impresos y prensa: 5.5%
Música y conciertos: 3.5%
Patrimonio material y natural: 2.5%
Artes escénicas y espectáculos: 1.6%
Artes visuales y plásticas: 1.5%

2.1.3 La extrema pobreza teatral: Encuesta Nacional de Población y Empleo en *Data México*

La Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE)²⁶, dependiente del INEGI, es la principal fuente de información sobre el mercado laboral mexicano al ofrecer datos mensuales y trimestrales acerca de la fuerza de trabajo, ocupación, informalidad laboral, la subocupación y la desocupación de los ciudadanos.

Constituye también el proyecto estadístico continuo más grande del país al proporcionar cifras nacionales y de cuatro tamaños de localidad, de cada una de las 32 entidades federativas y para un total de 39 zonas metropolitanas (las más populosas).

Es un esfuerzo encomiable y novedosos, metodológicamente más claro en el interés por ordenar los factores de expansión que responden a la estimación de población económicamente activa del país, en lugar de las cifras de proyecciones poblacionales que se utilizaban desde 2013 y que imposibilitaban un muestreo más concreto.

No hay duda que los datos se han ido ajustando a la realidad debido a que los números ofrecidos antes de este último trimestre (marzo de 2024) estaban fuertemente comprometidos aún por la pandemia y sus vicisitudes económicas. Igualmente, es necesario aclarar que la encuesta tiene restricciones geográficas, es decir, no llega a todo el territorio nacional, primordialmente no tiene en cuenta municipios pequeños o zonas rurales.

A continuación se ofrecen algunos datos relevantes desde el punto de vista económico, expresados en moneda nacional y con datos indicados por la percepción monetaria mensual en la base de datos de la plataforma *Data México*.

Actores y actrices

En el cuarto trimestre de 2023, las personas encuestadas que devengaron alguna utilidad como “Actores/actrices” fueron 4 180 siendo un 125% superior al tercer trimestre de 2023 (1 860). En el mismo periodo se observó un salario promedio mensual de \$3.870 MXN, registrando una caída de 51.7%, respecto al tercer trimestre de 2023 (\$8.001 MXN).

Las entidades federativas con mayor número de actores/actrices durante el cuarto trimestre de 2023 fueron Ciudad de México, Jalisco y Puebla. La visualización muestra la distribución de “actores” en diferentes industrias y sectores económicos, por ejemplo en el cuarto trimestre de 2023, la población ocupada fue mayor en Compañías y Grupos de Espectáculos Artísticos y Culturales (75.3%), Agentes y Representantes de Artistas, Deportistas y

Similares (22%) y Servicios de Administración de Negocios (2.71%).

Durante el cuarto trimestre de 2023, la informalidad laboral²⁷ de los actores alcanzó un 91%, la informalidad laboral de esta ocupación fue superior a la informalidad a nivel país en 36.2 puntos porcentuales durante el cuarto trimestre de 2023, siendo una de las actividades económicas con mayor desprotección legal del país.

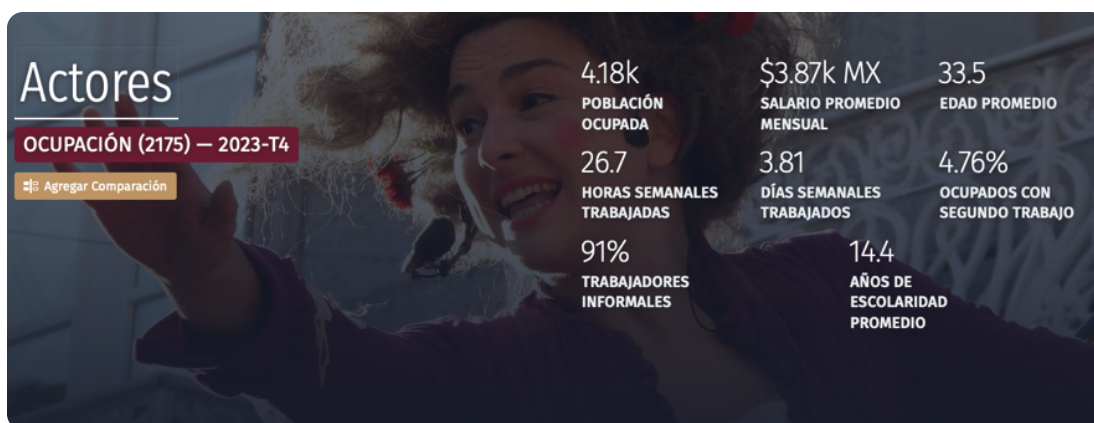


Imagen 1. Actores, Data México. Secretaría de Economía.

<https://www.economia.gob.mx/datamexico/es/profile/occupation/actores>

S

(2 de marzo de 2024)

Escenógrafos

La fuerza laboral de los “Escenógrafos” (se incluyen también iluminadores) durante el cuarto trimestre de 2023 fue reportada por 7.191 personas, cuyo salario promedió se sitúa en los \$11.400 MXN trabajando alrededor de 50.7 horas a la semana.

Los mejores salarios promedio que recibieron los y las escenógrafas (e iluminadores, se infiere) ocurrieron en el Estado de México (\$25,000 MXN), Baja California Sur (\$14,000 MXN) y Baja California (\$11,100 MXN). Las entidades federativas con mayor número de escenógrafos/as durante el cuarto trimestre de 2023 fueron el Estado de México, Ciudad de México y Baja California.

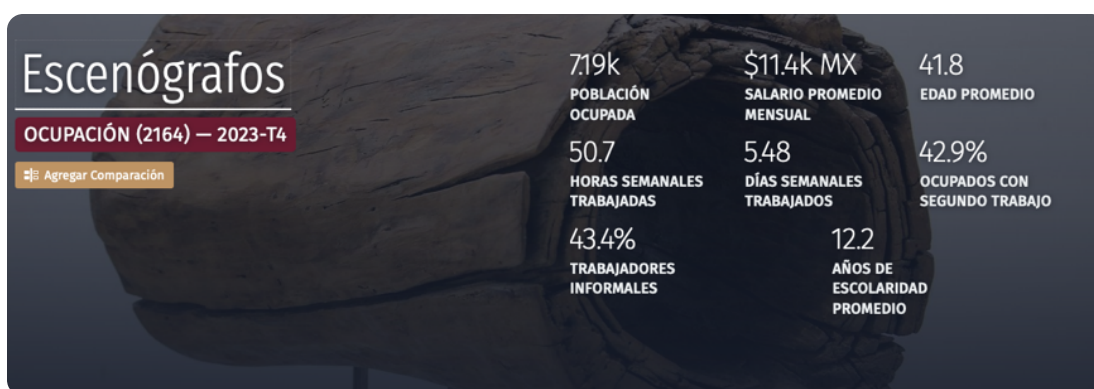


Imagen II. Escenógrafos, Data México. Secretaría de Economía.

<https://www.economia.gob.mx/datamexico/es/profile/occupation/escenografos>

(2 de marzo de 2024)

Compositores y arreglistas

En el cuarto trimestre de 2023, las personas que trabajaron como “Compositores y Arreglistas” fueron 3 004. En el mismo periodo se observó un salario promedio de \$5.360 MXN, registrando un alza de 198%, respecto al tercer trimestre de 2023 (\$1.800 MXN).

Las entidades federativas con mayor número de compositores y arreglistas durante el cuarto trimestre de 2023 fueron Ciudad de México, Yucatán y Estado de México.

Obviamente es un empleo que impacta tangencialmente en el campo del teatro mexicano, pero es una fuerza laboral claramente prescindible y cuya aportación al mercado laboral teatral de forma continua puede ser cuestionable.

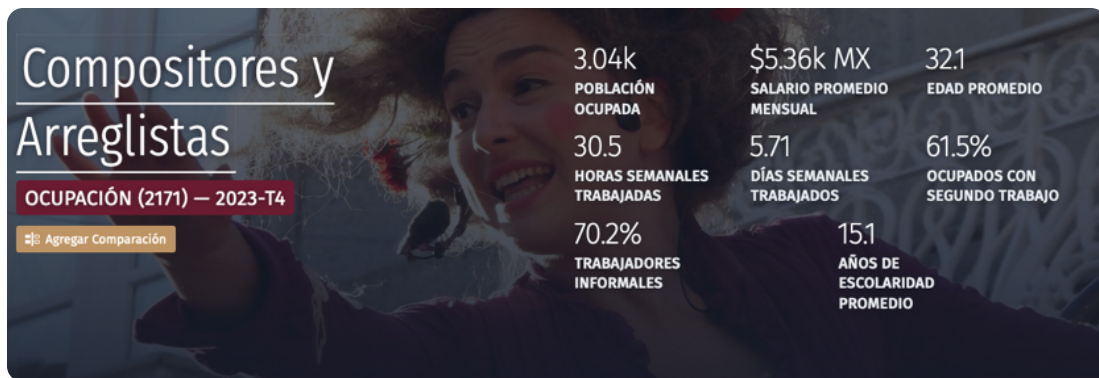


Imagen III. Composidores y arreglistas, Data México. Secretaría de Economía.

<https://www.economia.gob.mx/datamexico/es/profile/occupation/compositores>

(2 de marzo de 2024)

Escritores

Este apartado es interesante porque aglutina a los y las dramaturgas, pero no exclusivamente. Quizá entre las ocupaciones aquí documentadas, debe ser la menos fiel a la realidad debido a que se enlistan ante el INEGI otros *tipos* de escritores, incluso a críticos literarios (que nada tienen que ver con el campo de estudio), por lo tanto se aleja del espectro teatral como contexto directo, pero al no tener una categoría especial es la ocupación más cercana y la documentamos, con las reservas del caso.

La fuerza laboral de “Escritores y Críticos Literarios” durante el cuarto trimestre de 2023 fue de 2 650 personas, cuyo salario promedió los \$2.470 MXN mensuales trabajando alrededor de unas 37.9 horas a la semana, y fue un 1.27% inferior al tercer trimestre de 2023 (2 680).



Imagen IV. Escritores y críticos literarios, Data México. Secretaría de Economía.

<https://www.economia.gob.mx/datamexico/es/profile/occupation/escritores>

(2 de marzo de 2024)

Directores y productores

Otra fuerza laboral que debemos analizar con reservas y cuyos datos parecen poco útiles, pero se mencionan dado que es la única cifra oficial. Es curioso que estén agrupados en la misma categoría directores y productores y más conflictivo aún que se contabilice a quienes trabajan en el cine, industria muy distinta a la teatral.

Sin embargo, la fuerza laboral de los “Directores y Productores Artísticos de Cine, Teatro y Afines” durante el cuarto trimestre de 2023, fue de 17 400 personas, cuyo

salario promedió los \$7.800 MXN, trabajando alrededor de 41.5 horas a la semana.

Su edad promedio es de 48.9 años. La fuerza laboral se distribuyó en 72.9% hombres con un salario promedio de \$8.120 MXN y 27.1% mujeres con salario promedio de \$6.950 MXN.

La visualización de esta encuesta muestra la distribución de “Directores y Productores Artísticos de Cine, Teatro y Afines” en diferentes industrias y sectores económicos. En el cuarto trimestre de 2023, la población ocupada fue mayor trabajando en Compañías y Grupos de Espectáculos Artísticos y Culturales (42%), Servicios Legales (27.2%) y Servicios de Administración de Negocios (16.3%). Es decir, tampoco se adscriben completamente al campo de estudio.



Imagen V. Directores y productores artísticos de cine, teatro y afines, Data México. Secretaría de Economía.

<https://www.economia.gob.mx/datamexico/es/profile/occupation/directores>

(2 de marzo de 2024)

Técnicos

Probablemente se trata de otro caso controversial de datos expresados de forma difusa por el INEGI y la Secretaría de Economía, puesto que no enfatiza precisamente el papel de los técnicos teatrales, sino que considera un universo muy amplio; sin embargo, es el único rango expresado.

La fuerza laboral de los denominados “Auxiliares y Técnicos en Ciencias Económico-Administrativas, Ciencias Sociales, Humanistas y en Artes”, durante el cuarto trimestre de 2023 fue de 1.410M personas, cuyo salario promedió los \$6.430 MXN trabajando alrededor de 39 horas a la semana. La edad promedio de los Auxiliares y Técnicos en Ciencias Económico-Administrativas, Ciencias Sociales, Humanistas y en Artes fue de 38 años. La fuerza laboral se distribuyó en 47.2% hombres con un salario promedio de \$6.250 MXN y, 52.8% mujeres con salario promedio de \$6.590 MXN (un rubro en el cual las mujeres tendrían mejor sueldo).



Imagen VI. Auxiliares y técnicos en ciencias económico-administrativas, ciencias sociales, humanistas y en artes, Data México. Secretaría de Economía.

<https://www.economia.gob.mx/datamexico/es/profile/occupation/tecnicos>

OS

(2 de marzo de 2024)

Compañías y Grupos de Espectáculos Artísticos y Culturales

Considerada como una rama industrial, no una ocupación específica de personas físicas, según la DENUE 2022²⁸, en el rubro de “Compañías y Grupos de Espectáculos Artísticos y Culturales” se registraron 3 138 unidades económicas²⁹. Según datos del Censo Económico 2019, la producción bruta total fue de \$1,638 millones de pesos.

Además, el salario promedio mensual informado fue de \$7.630 MXN por persona involucrada. La edad promedio de los trabajadores en Compañías y Grupos de Espectáculos Artísticos y Culturales en el cuarto trimestre de 2023 fue 37.4 años. En el mismo periodo, el promedio de escolaridad de la fuerza laboral de Compañías y Grupos de Espectáculos Artísticos y Culturales fue 10.5 años.

Los ingresos totales alcanzaron \$1,623 millones de pesos y los municipios con mayores ingresos fueron Guadalajara (\$334 millones de pesos), Cuauhtémoc (\$268 millones de pesos) y Culiacán (\$111 millones de pesos). Los gastos totales fueron de \$645 millones de pesos y los municipios con mayor gasto fueron Guadalajara, Cuauhtémoc, y Benito Juárez.

Aquí inferimos —porque no existe información concreta— que se trata exclusivamente de personas morales; es decir, en los datos anteriores se encuesta a personas físicas, mejor dicho a personas físicas con actividades empresariales y en el caso de este rubro a compañías y grupos establecidos legalmente. De otra forma no se entiende la distinción, aunque no hay claridad en ningún lugar de la base de datos, es muy probable que así sea.



Imagen VII. Compañías y grupos de espectáculos artísticos y culturales, ciencias sociales, humanistas y en artes, Data México. Secretaría de Economía.

<https://www.economia.gob.mx/datamexico/es/profile/occupation/companias>

(2 de marzo de 2024)

2.1.4 Comentario sobre los datos oficiales

Los datos están al alcance de una sencilla búsqueda en la plataforma *Data México*, pero a todas luces cualquiera que se dedique al arte teatral de forma profesional sabe que tienen grandes lagunas, metodologías incoherentes (como la de unir profesiones e industrias disímiles) y francas omisiones; por ejemplo, no contempla a los técnicos teatrales o diseñadores de vestuario. Así que uno tiene que hacer sus propias pesquisas.

Si compilamos los datos económicos en promedio de los diferentes puestos de trabajo referidos al teatro a través de *Data México* y dividimos esos datos financieros entre el

número de puestos de trabajo de una hipotética compañía profesional (al menos un actor, una directora, productor, dramaturgo, escenógrafa/iluminadora y compositor musical), encontraremos que estamos por debajo del salario mínimo mensual y rozando la pobreza extrema (\$6,140 MXN de ingresos por persona).

A partir del 1 de enero de 2024 el salario mínimo en México es de 248.93 pesos diarios, cifra que no alcanza —según los datos oficiales— la media de profesionistas del teatro nacional y menos aún al interior del país.

Capítulo 3. Descripción de la experiencia: el cuestionario

3.1 Un desencuentro institucional

La actividad denominada “Desencanto y precariedad, el teatro mexicano en tiempos de la 4T”, seleccionada como una actividad del Encuentro de Reflexión e Intercambio de la Muestra Nacional de Teatro 2023 en Guadalajara, Jalisco, es el germen para este estudio que desembocó en este ensayo memorialístico, el cual ha sufrido diversas modificaciones, debido a que he enfrentado diversos agravios que son importantes de mencionar para dejar constancia, confesar y acaso hacer una suerte de catarsis personal al respecto.

Como primer paso para llevar a cabo esta actividad, diseñé un cuestionario de 99 preguntas –después bajó a 90– para que cualquier profesional del teatro mexicano lo pudiera responder y alimentar con datos. Datos que fueron llegando a cuentagotas, lo cual dificultó el avance de la memoria, puesto que con cada nueva adhesión de información, se modificaba el esquema, las variables y las conclusiones.

Evidentemente fue un problema que no preví. Sin embargo, decidí poner un límite en la fecha y ese fue el momento de las 81 respuestas al cuestionario. Aunque actualmente se rebasó esa cifra, el universo del trabajo se hizo con base en esas primeras 81 respuestas de los profesionales del teatro de todas las entidades federativas y teniendo en cuenta los datos recopilados previamente, ahora ordenados en la “datología” del documento.

Yo esperaba mayor participación, pero la difusión especializada se detuvo por controversias con la Coordinación Nacional de Teatro del INBAL³⁰, principales propiciadores del encuentro a partir de la propia Muestra Nacional de Teatro, algunas de las cuales serán motivo de este argumentario.

Puestos a describir fielmente los sucesos de esta actividad, enumero algunos de los escollos a este esfuerzo personal y que sirven para documentar la travesía académica pero también para constatar el estado actual de la mirada institucional sobre la crítica ciudadana y sus diversos ejercicios metodológicos en el cuerpo social:

1. La Coordinación Nacional de Teatro encabezada por el Lic. Daniel Miranda, además de la Dirección Artística de la

Muestra Nacional de Teatro cambió arbitrariamente el nombre de la actividad “Desencanto y precariedad, el teatro mexicano en tiempos de la 4T”, por “Construir un decálogo” y la cifraron el lunes 13 de noviembre del 2023 en la mañana (previamente me habían dado otro horario y fecha).

- 2. La responsable de la actividad y miembro de la Dirección Artística no entró en contacto conmigo para informar o acaso conversar acerca de estos cambios ni de sus motivaciones o de las objeciones que encontraba.**
- 3. No me pareció adecuado el cambio de nombre, ni de formato, ni la ausencia de comunicación inmediata con la Dirección Artística de la Muestra Nacional de Teatro. Por lo tanto, después de una conversación telefónica con el propio Miranda, y teniendo en cuenta por voz propia del funcionario, que “el cuestionario podría ser incómodo”, decidí declinar el viaje a Guadalajara y proponer que mi participación fuera exclusivamente telemática, eliminando la conferencia performática inicialmente propuesta y arengando a que fuera simplemente un vaciado de datos y observaciones personales (lo cual finalmente, tampoco sucedió).**
- 4. Dado que el cuestionario que diseñé es anónimo, recibí un par de mensajes amenazantes y de mal gusto, en clara inconformidad por poner el dedo en el renglón de las políticas culturales del actual gobierno, algo que francamente me sorprendió.**
- 5. En suma, no encontré el ambiente propicio para llevar a cabo la actividad original, pero no dejé de articular el esfuerzo en forma de ensayo.**

3.2 Desactivar colectivos: La izquierda ausente

Claramente existió voluntad política de parte del INBALy particularmente de la Coordinación Nacional de Teatro para prescindir de mi participación tal y como se ofreció en un principio en el ERI³¹ de la Muestra Nacional de Teatro, participando y cumpliendo los requisitos de una convocatoria pública³² y siendo elegido por un órgano colegiado. Órgano colegiado que se deslindó y no respondió a mis pesquisas.

Es evidente que el tema de la precariedad laboral causa escozor al interior de las instituciones dedicadas al arte y la cultura en México y que han buscado la forma de evitar, desmentir o retocar los datos recabados. No lo considero algo personal, pues hemos visto cómo a instituciones no gubernamentales, movimientos sociales o ejercicios periodísticos, no se les proporcionan los datos solicitados a través de las plataformas de transparencia o incluso al refutar los datos oficiales se llega al descrédito.

Basta recordar la polémica del año 2020 ante los colectivos de gestores y activistas que pugnaban por mejoras en el ámbito laboral del arte y la cultura en medio de la pandemia, que generó un grupo de WhatsApp en el cual los funcionarios públicos de la Secretaría de Cultura se proponían “desactivar a los colectivos” (Rivera). ¿Esta actitud es propia de un gobierno que se presenta como progresista y de izquierda?

Se instaló en la cultura popular la frase del actual presidente de México, Andrés Manuel López Obrador: “tengo otros datos”. Y sobre esa construcción semántica y simbólica ha avanzado la denominada 4T. Si el primer gran funcionario público del país puede descartar la información de la prensa

con una salida retórica, es normal que sus subordinados encaren la crítica de formas poco ortodoxas.

No me quiero victimizar porque sé cómo funciona el gobierno y las pocas garantías para la crítica pública. Al comienzo del sexenio fui parte del Movimiento Colectivo por el Arte y la Cultura de México (Moccam) e incluso promovimos una campaña de repulsa ante el gobierno federal por el Proyecto Chapultepec Naturaleza y Cultura. Desde entonces he notado hostilidad por parte de no pocos funcionarios públicos federales, especialmente en las instituciones teatrales.

Lo que me sorprendió fue la cerrazón entre pares y la postura de sumisión de algunos colegas en cuanto entran en contacto con las esferas de poder. ¿Cómo podemos establecer un amplio debate respecto a las políticas públicas en materia de cultura si los organismos y espacios dedicados a ello se niegan a escuchar opiniones críticas? ¿Por qué los artistas de la escena se adhieren tan velozmente a los estamentos del poder?

Veo la encrucijada de forma simple: divide y vencerás. Así se fragua el juego que se ha propuesto el Estado mexicano en materia de política cultural (esto no es nuevo y ocurre desde la última década del siglo pasado, por lo menos). Nada ha sido más útil para los no pocos funcionarios que han transitado por las oficinas de la administración pública teatral que establecer bandos, generar conjuras, insidias, aprovechar discrepancias estéticas para generar distancias personales y justificar la falta de recursos hasta el paroxismo a partir de nombres propios, no de una política de Estado. Si algo arrojan las cifras además de fuerte

precariedad económica es la ausencia de un sindicato de artistas o figura similar que defienda los intereses de los teatristas mexicanos, otrora beligerantes cuando votaban a los perdedores del juego democrático.

Capítulo 4. Resultados del cuestionario

La Clasificación Mexicana de Ocupaciones (CMO) del Instituto Nacional de Geografía y Estadística³³, es un compendio para realizar el proceso de codificación en la pregunta recurrente a los entrevistados por la “ocupación” en los diferentes proyectos de generación de estadísticas sociodemográficas que desarrolla el propio Instituto en todo el territorio nacional, tal y como lo desglosamos en el marco contextual.

Vale la pena señalar que las personas que respondieron el cuestionario se presuponen “ocupadas” haciendo teatro y que además de los tópicos que diseñé, tenían —en la mayoría de los reactivos— la posibilidad de agregar un comentario, dato o nomenclatura en el apartado “otros”, amén de las preguntas abiertas. Esto es importante, porque una parte de los resultados obtenidos provienen de la información que los propios trabajadores agregaron a las pesquisas, dando lugar a esta confirmación de la nomenclatura estudiada (la de trabajador del arte, en el campo teatral primordialmente); por lo tanto, sólo se tuvieron en cuenta para el presente estudio a las personas que manifestaron encontrarse dentro de los supuestos de

las siguientes denominaciones laborales, derivadas del Grupo Principal 14: “Trabajadores del arte, espectáculos y deporte”: 1400 escritores y críticos literarios, 1413 actores, 1423 decoradores y diseñadores o escenógrafos, 1424 arreglistas y compositores de espectáculos, 1430 directores de producciones artísticas en teatro o cine, 1431 productores y organizadores de actividades artísticas, culturales y deportivas.

Lo anterior se corresponde con las actividades económicas que la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, a través del Servicio de Administración Tributaria, considera como “Actividades económicas”, las cuales son el conjunto de acciones realizadas por una unidad económica con el propósito de producir o proporcionar bienes y servicios que se intercambian por dinero u otros bienes o servicios (*Clasificación mexicana*).

Dentro de las actividades terciarias, en los Servicios Relacionados con la Recreación, encontramos el epígrafe 71, de Servicios de Esparcimiento culturales y deportivos, y otros servicios recreativos. Este amplio sector comprende nueve subgrupos, con unidades económicas dedicadas principalmente a los servicios de esparcimiento culturales y deportivos, y otros servicios recreativos (*Clasificación mexicana*). Si bien dichos datos no se utilizaron para la escritura de este ensayo, es necesario resaltar que en 2019 las entidades con mayor producción fueron la CDMX y Nuevo León y que, del número total de personas contratadas, el 72.5% corresponden al sexo masculino, mientras que sólo el 27.5% fueron del sexo femenino.

Los cinco primeros sectores clasifican unidades económicas que se dedican a los servicios artísticos, culturales y deportivos, y otros servicios relacionados que se dedican principalmente a la producción, promoción y presentación de espectáculos artísticos, culturales, deportivos y similares; a la representación y administración de artistas, deportistas y similares, y a la creación y producción, por cuenta propia, de trabajos artísticos y culturales o a proveer la experiencia técnica necesaria para realizar dichos trabajos, tal y como nuestro estudio lo demanda.

En el subgrupo de Servicios de entretenimiento en instalaciones recreativas y otros servicios recreativos, se clasifican las unidades económicas dedicadas principalmente a proporcionar servicios de entretenimiento en instalaciones equipadas para la práctica de actividades deportivas y otras de tipo recreativo y después las compañías y grupos de espectáculos artísticos, es decir las unidades económicas dedicadas principalmente a la producción y presentación de espectáculos artísticos y culturales, "espectáculos de teatro, de mimos, de comedia y de títeres" (*Clasificación mexicana*).

Esta definición considera —según el propio SAT— al sujeto (unidad económica) que realiza la actividad; es decir, no concibe a ésta en abstracto. Es importante este hecho porque las actividades que la clasificación enuncia en su estructura orgánica y legal fueron definidas con base en la similitud a los procesos de producción que se llevan a cabo en las diversas unidades económicas, incluyendo desde luego a las artísticas y culturales. Y a partir de estos elementos decidí comenzar el cuestionario u orientarlo

desde la base de la unidad económica como eje rector de la percepción económica derivada de la actividad laboral en cuestión.

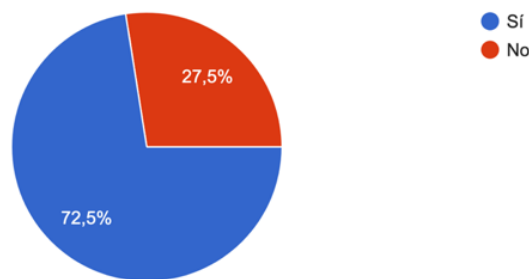
Por lo tanto, la “unidad económica” sería el lugar o entidad donde se realizan las propias actividades laborales, dicha entidad o unidad puede ser una fábrica, despacho, banco, casa de cambio, escuela, hospital, taller de reparación, empresa de transporte, oficinas de gobierno, teatros, escuelas u otros establecimientos, incluso un espacio de la vivienda de un trabajador por cuenta propia sin establecimiento (*Clasificación mexicana*).

Cuando se identifica una actividad económica específica dentro de una unidad económica definida se está frente a un proceso productivo, el cual se define como el conjunto de factores (maquinaria, equipo, materia prima, fuerza de trabajo, organización o interés público) que se integran para obtener un producto o servicio específico que pueda ser regulado (*Clasificación mexicana*).

Dicho lo cual, podemos aglutinar a diferentes personas que generan unidades económicas dentro del denominado sector “teatro mexicano” (tanto para el INEGI como para el SAT) y también para el interés de este estudio, a sabiendas de que se trata de un muestrario de quienes desarrollan actividades económicas diversas relacionadas con un campo de trabajo específico (que también considera servicios educativos); e incluso, aunque no estén dados de alta ante el SAT (un cuarto de la población estudiada, por ejemplo), siguen siendo parte del espectro de estudio, puesto que forman parte de la fuerza laboral, tal y como se examinó en lo referente a los datos y cifras.

Este sería el primer detalle a considerar que llamó mi atención: personas que manifestaron percibir ingresos por actividades económicas teatrales no necesariamente están dadas de alta ante el SAT en alguna de las unidades económicas antes descritas, en un porcentaje de 27.5%; lo cual significa que una gran parte de la población teatral se encuentra en el subempleo o que cobra por sus servicios sin mediar un recibo o comprobante fiscal. En esto sí se corresponde nuestra encuesta con los datos de informalidad descritos en el marco contextual.

3. ¿Estás dado de alta en el SAT en alguna actividad económica relacionada con el teatro?
80 respuestas



En la segunda pregunta a examinar (la cuarta del cuestionario), llama la atención que a pesar de que la mayoría claramente considera al arte y la cultura como un derecho social, existe una minoría para los cuales no es prioridad a pesar de estar constituida como un derecho. Y un grupo menor (pero no deja de ser interesante) que no considera a su propio quehacer artístico como derecho social. Más allá de incongruencias, una amplia mayoría está de acuerdo con algo sustancial: el arte y la cultura son un derecho como la salud o la educación. La pregunta es: ¿esa mayoría está dispuesta a defender su actividad y los

derechos de la población que devengan de ella como oros colectivos u unidades económicas del sector productivo?

4. ¿Consideras que el arte y la cultura son un derecho social como la salud, la educación o la seguridad pública?

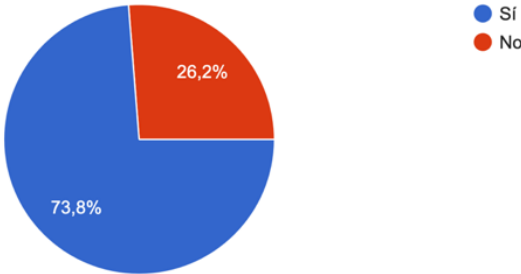
80 respuestas



Este tema es importante puesto que el 73.8% considera que sus largas jornadas de trabajo no tienen la remuneración correspondiente o se encuentran en un ambiente que afecta su salud física o psicológica; además de la falta de garantías, que incrementa la incertidumbre de continuar en el trabajo y/o aumenta la posibilidad de quedarse desempleado sin poder cubrir económicamente sus necesidades básicas, mientras que sólo un 26.2% se considera fuera de ese círculo.

6. ¿Te consideras un trabajador precario? Precariedad laboral: se relaciona a largas jornadas de trabajo sin la remuneración correspondiente o en ... cubrir económicamente las necesidades básicas...

80 respuestas

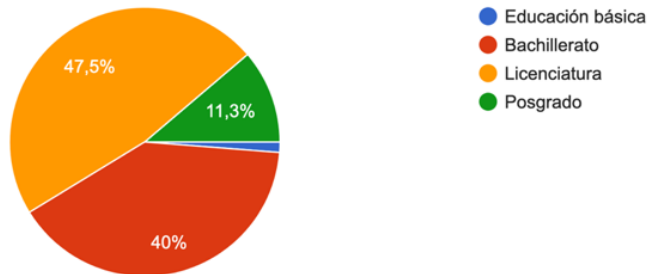


En cuanto al grado académico actual de los encuestados, el 47.5% cuentan con una licenciatura, el 11.3% tienen un posgrado, el 40% cuentan con el bachillerato y una minoría apenas cuenta con la educación básica. Aquí es importante señalar un paralelismo con uno de los textos referidos en el marco teórico: el teatro es un lugar donde la formación académica no suele ser determinante para una mejora en los ingresos, pero también es una actividad en la cual no se exige ninguna cualificación o formación documentada.

En algunos países, primordialmente los pertenecientes a la Comunidad Económica Europea, es necesario demostrar algún tipo de titulación para poder integrarse a las unidades económicas del arte. Igualmente se diferencian los artistas —en este caso teatristas de acuerdo con su actividad, en amateurs y profesionales. En México, no existe ninguna división estatutaria y lo mismo una persona autodidacta como alguien con estudios de posgrado puede ostentarse como parte de una unidad económica derivada de las artes dramáticas o teatrales, lo cual repercute en el prestigio de las escuelas profesionales de arte dramático, cuyo principal aliciente es titular a personas que quieran tener una vida vinculada a la docencia, más que a la práctica artística. No es descabellado preguntarse si más que escuelas de arte dramático (hay excepciones, claro) son realmente escuelas de pedagogía teatral, que forman a futuros profesores antes que a creadores escénicos.

10. ¿Cuál es tu grado académico actual (titulado)?

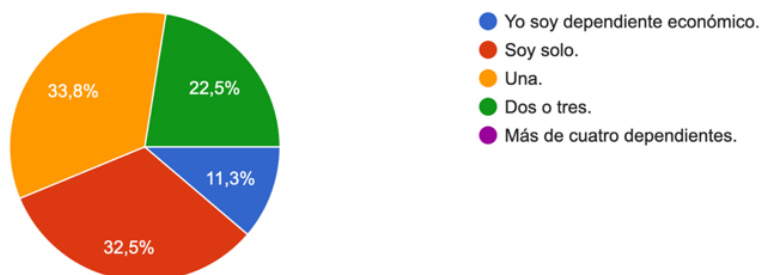
80 respuestas



Es interesante observar el número de dependientes económicos de los trabajadores teatrales, pues refleja la pluralidad del sector e incluso la baja natalidad y acaso la soledad imperante. El 33,8% tiene a un solo dependiente económico, el 32,5% no tiene dependientes económicos más que a sí mismos, el 22,5% tiene dos o tres dependientes económicos, y un 11,3% sigue siendo dependiente económico de un tercero.

11. ¿Cuántas personas dependen económicamente de ti, parcial o totalmente?

80 respuestas

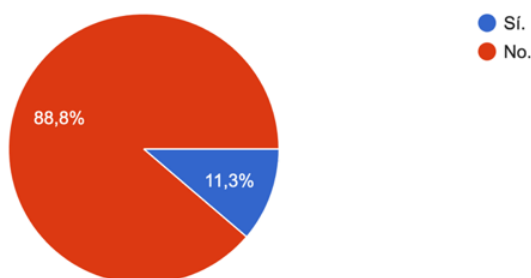


Llama la atención que a pesar de que en la pregunta 6 un 26,2% no se considera un trabajador precario, sólo un 11,3% de los encuestados satisface por completo sus necesidades económicas con su actividad teatral, mientras que un 77,5%

deberá dedicarse a actividades extras para solventar sus gastos.

12. Consideras que únicamente los ingresos por tu actividad teatral satisfacen por completo tus necesidades económicas...

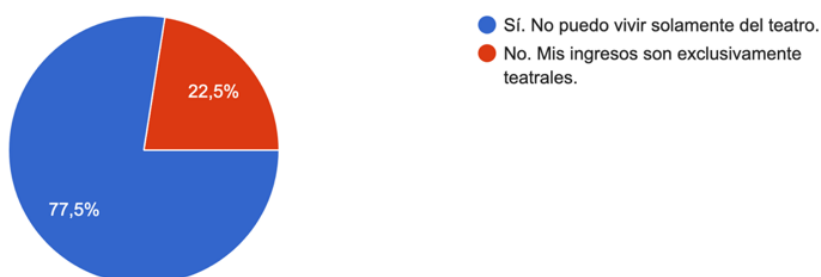
80 respuestas



Un 77.5% de los encuestados tiene ingresos por actividades económicas que no están relacionadas con el teatro, mientras que un 22.5% obtiene sus ingresos exclusivamente de actividades teatrales; es decir, una cifra realmente baja.

13. ¿Tienes ingresos por actividades económicas que no estén relacionadas con la actividad teatral y/o tu formación artística?

80 respuestas

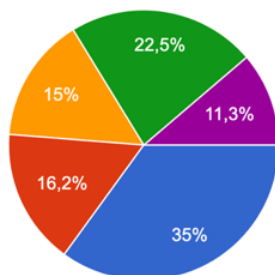


De los 81 encuestados, un 57.5% obtienen sus ingresos mayoritariamente por actividades ajenas a la actividad teatral, un 27.5% considera que sus ingresos sí son primordialmente por la actividad teatral profesional y un 15% afirma que todos sus ingresos son por hacer teatro o

actividades profesionales relacionadas. Ese porcentaje del quince por ciento es el que podríamos destacar como unidad económica solvente, nada más.

14. Tus ingresos por actividades económicas que no están relacionadas con la actividad teatral y/o tu formación artística, ¿son mayores que los ingresos por la actividad económica teatral?

80 respuestas

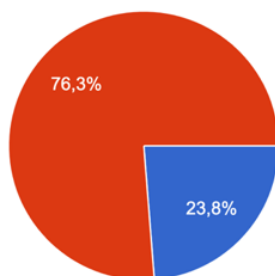


- Sí. Mis ingresos mayoritariamente NO son por actividad teatral profesional.
- No. Mis ingresos SÍ son primordialmente por la actividad teatral profesional.
- No aplica, todos mis ingresos son por hacer teatro o actividades relacionadas.
- Sí. Mis ingresos mayoritariamente no son por actividad teatral profesional.
- No. Mis ingresos sí son primordialmente por la actividad teatral profesional.

El 76.3% considera que el pago por hora trabajada es injusto, mientras que un 23.8% considera que sí es justo. Otra vez, una cifra sumamente alta que muestra el descontento por el pago por hora trabajada en el sector.

15. Consideras que los ingresos por tu actividad teatral se corresponden con la cantidad de tiempo que le dedicas, es decir, el pago por hora trabajada para ti es justo...

80 respuestas



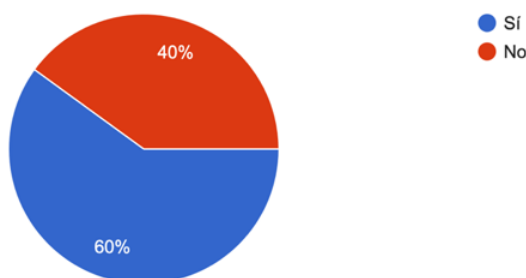
- Sí. Es justo.
- No. Es injusto.

El 60% considera que cuando trabaja y concluye algún proceso con recompensa económica relacionado con la actividad teatral recibe al menos el sueldo mínimo diario, mientras que un 40% no lo cree así. Lo cual añade motivos a

la preocupación sobre la pobreza extrema en el promedio de ingresos de un trabajador teatral.

16. ¿Cuando trabajas y concluyes algún proceso con recompensa económica y que está relacionado con la actividad teatral (no audiovisual...re de la Frontera Norte es de 312.41 pesos diarios.

80 respuestas

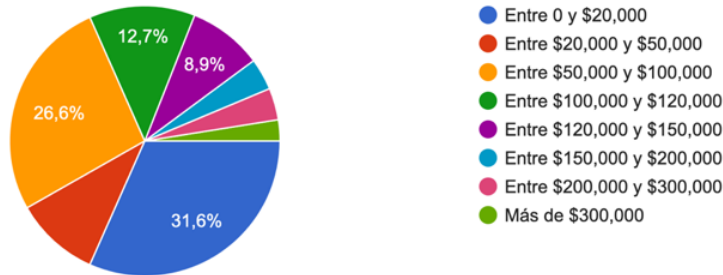


De los 81 encuestados, un 31.6% recibe un rango de ingresos anuales brutos de entre 0 y 20,000 pesos; un 10.2% entre 20,000 y 50,000 pesos; un 26.6% entre 50,000 y 100,000 pesos; un 12.7% entre 100,000 y 120,000 pesos; un 8.9% entre 120,000 y 150,000 pesos y una minoría entre 150,000 y más de 300,000 pesos.

Si codificamos los ingresos anuales en doce meses, vemos que una amplia cantidad de creadores reportan que no alcanzan el salario mínimo mensual o apenas lo sobrepasan, considerando ingresos por actividades escénicas exclusivamente.

17. ¿Cuál sería el rango de ingresos anuales brutos (sin impuestos) que percibes por tu actividad económica teatral o relacionada con el arte dramático que desempeñas actualmente?

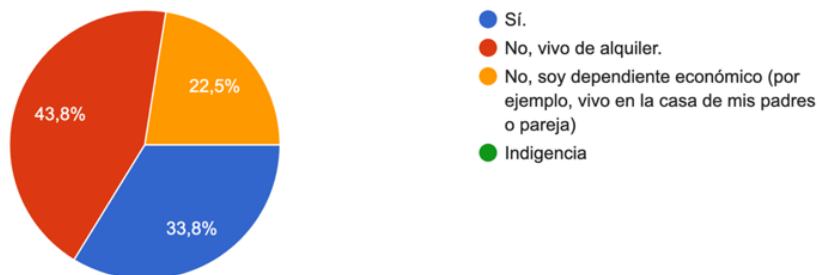
79 respuestas



El 33.8% cuenta con casa propia, el 43.8% vive en casa de alquiler y el 22.5% es dependiente económico, ya sea que vive en casa de sus padres o en la casa de su pareja. Otra vez la precariedad se ofrece de modo entero con estas respuestas. En especial ante la siguiente idea: ¿Cómo podrán obtener una casa propia estos artistas con los sueldos reportados? Imposible.

19. ¿Tienes casa propia?

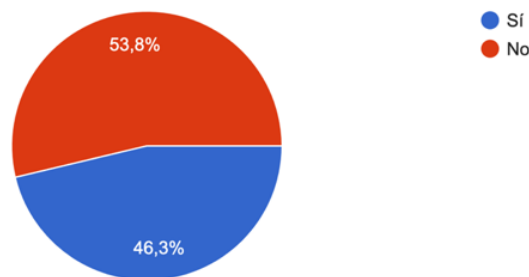
80 respuestas



La mayoría de los encuestados (un 53.8%) no tiene auto propio, mientras que un 46.3% sí cuenta con vehículo. ¿Por qué es relevante este dato? Porque la actividad teatral requiere continuamente de movilidad. Al contrario de otras profesiones con una sede fija donde se lleva a cabo la

actividad económica, en el caso del teatro desplazarse a ensayos, mover una escenografía o dar una función en una escuela o municipio cercano es fundamental para insertarse en el mercado laboral.

20. ¿Tienes auto propio?
80 respuestas

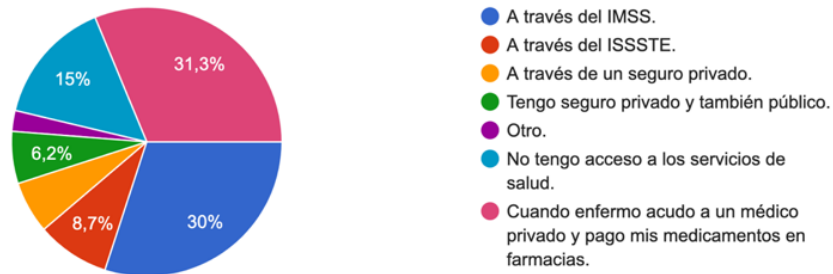


En cuanto al acceso a los servicios de salud, un 30% lo hace a través del IMSS, un 8.7% a través del ISSSTE, un 6.2% tiene seguro privado y también público, un 15% no tiene acceso a los servicios de salud (cifra muy alta considerando que es una profesión que requiere el uso del cuerpo continuamente, en especial en el caso de los actores), un 31.3% acude a un médico privado y adquiere los medicamentos en las farmacias y una minoría se atiende a través de seguro privado u otro medio.

En fin, la desprotección social al descubierto.

22. ¿Cómo es tu acceso a los servicios de salud?

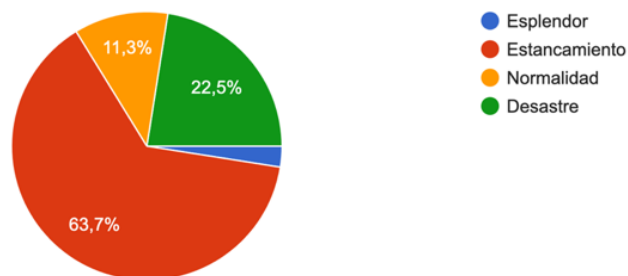
80 respuestas



En la experiencia laboral reciente de los encuestados, ante apoyos y convocatorias públicas, la gran mayoría de los creadores consideran que el teatro mexicano vive un periodo de estancamiento, con un 63.7% (cifra que abona a la idea del descontento), un 22.5% considera un periodo de desastre, el 11.3% cree que es la normalidad y un 2.5% cree que se vive un periodo de esplendor (una cifra muy baja). Por lo tanto, el estado de alarma es por todos conocido.

23. En materia de empleo (oferta y demanda), en tu experiencia laboral reciente ante apoyos y convocatorias públicas, consideras que el teatro mexicano vive un periodo de:

80 respuestas

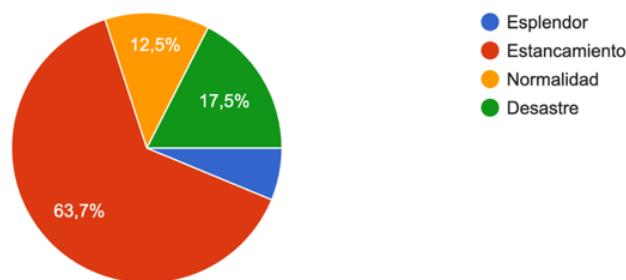


En materia de descentralización del contenido artístico, un 63.7% de los encuestados opina que se vive un periodo de estancamiento (cifra muy alta), el 12.5% lo observa como un periodo de normalidad, a diferencia del 17.5% que lo ve como

un desastre y la gran minoría con un 6.3% como un periodo de esplendor. Es decir, uno podría justificar ciertas carencias sociales o económicas en función de un gran rendimiento artístico diversificado en todo el país o valorización del trabajo creativo, pero tampoco ocurre.

25. En materia de descentralización del contenido artístico, consideras que el teatro mexicano vive un periodo de:

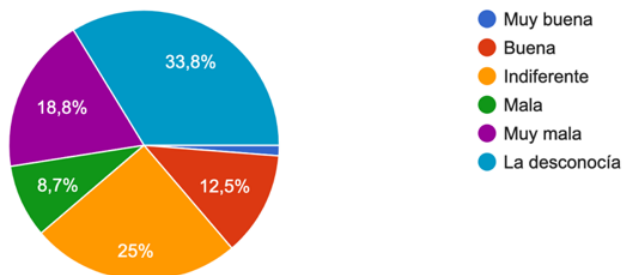
80 respuestas



En cuanto a la gestión, comunicación y representatividad de Chapultepec Naturaleza y Cultura en la Ciudad de México, un 25% considera sus funciones como indiferente, un 18.8% la califica de muy mala, un 8.7% solamente la describe como mala, el 12.5% la señala como buena, un 33.8% la desconocía y un 1.2% la considera muy buena.

Aquí vale la pena detenerse porque ante el aluvión de críticas, notas de prensa y mensajes institucionales que ha tenido el programa central del sexenio de la 4T en materia cultural, llama la atención que la nota reprobatoria sea tan baja; pero aún más, la indiferencia frente a la iniciativa, en claro desinterés por el tema. La despolitización se hace presente también. Y se demuestra que a pesar de la mala prensa, entre algunos ciudadanos dedicados al arte y la cultura no es un proyecto tan fatídico.

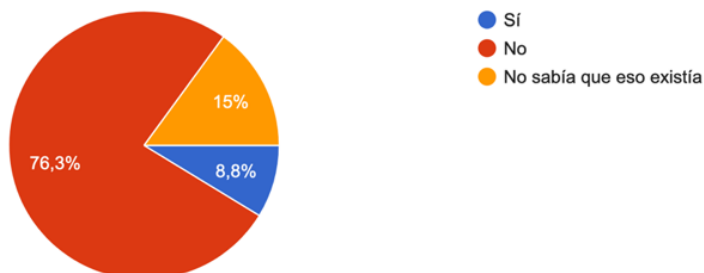
39. Como trabajador(a) del arte y la cultura, específicamente en actividades teatrales, qué opinión te merece la gestión, comunicación y representativ...tepec Naturaleza y Cultura en la Ciudad de México
80 respuestas



El 76.3% de los encuestados no conoce a los integrantes de la comisión de cultura de la cámara de diputados de su entidad federativa, en contraste con el 8.8% que sí y hay un 15% que no sabía que eso existía.

Aquí volvemos a la despolitización, desconocimiento o ignorancia de los mecanismos institucionales de integración del trabajo creativo en la vida medular de las instituciones a la par del pésimo trabajo de difusión de las comisiones de cultura, por lo visto tan prescindibles.

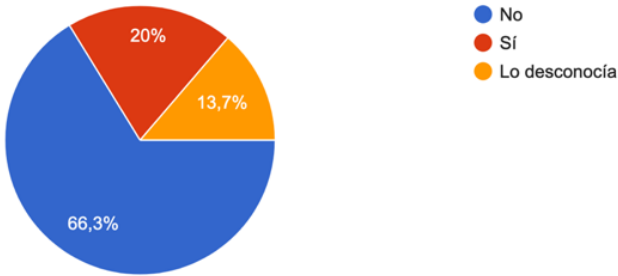
40. ¿Conoces a los integrantes de la comisión de cultura de la cámara de diputados de tu entidad federativa?
80 respuestas



El 66.3% de los encuestados considera que el Canal 22 no es un medio de difusión cercano a su labor creativa, en

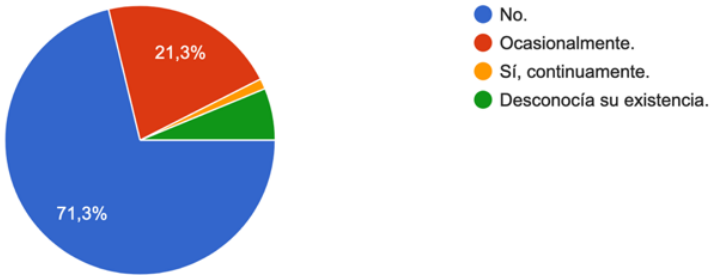
contraste a un 20% que sí lo ve así, y una minoría del 13.7% no lo conocía. Otro dato demoledor para la estructura de la Secretaría de Cultura que teniendo un medio de comunicación masivo no ha logrado que tenga interés o impacto efectivo en la comunidad. Y tiene sentido, pues si uno revisa la programación además de una cobertura noticiosa enfocada a los sucesos culturales de la Ciudad de México, el teatro contemporáneo nacional brilla por su ausencia.

41. ¿Consideras que el Canal 22 es un medio de difusión cercano a tu labor creativa?
80 respuestas



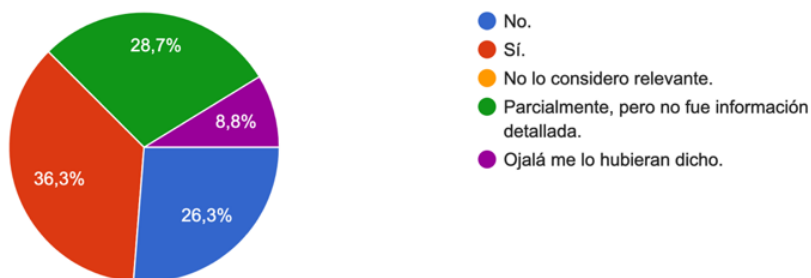
El 71.3% de los encuestados no suele consultar la programación del canal 22 y/o Radio Educación, un 21.3% lo suele hacer ocasionalmente, una minoría lo hace continuamente y otra desconoce su existencia.

42. ¿Sueles consultar la programación de Canal 22 y/o Radio Educación?
80 respuestas



Durante la educación profesional de los encuestados, el grupo mayor con un 36.3% refiere que sí se habló de precariedad laboral, mercado de trabajo en las artes escénicas, percepción económica promedio, público meta y salud financiera; un 28.7% dice que se habló parcialmente pero no de manera detallada; el 26.3% señala que no se habló de eso y un 8.8% desearía que se les hubiera hablado al respecto.

44. ¿En algún momento de tu educación (no básica) se habló de precariedad laboral, mercado de trabajo en las artes escénicas, percepción económica promedio, público meta y salud financiera?
80 respuestas

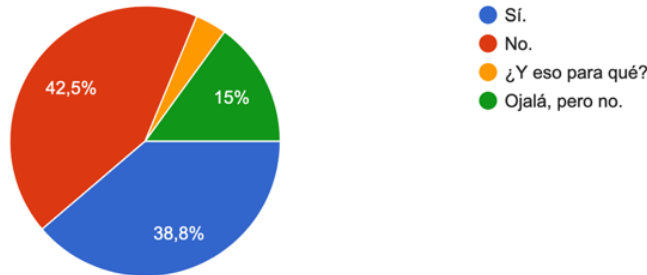


Durante la educación profesional de los encuestados la mayoría refiere con un 42.5% que no se les habló de políticas públicas, gestión cultural e instituciones y programas que apoyen las labores creativas, por otro lado un 38.8% señala que sí, un 15% desearía haberlo aprendido y una minoría del 3.7% no le ve la utilidad a esa información.

Resulta interesante que en la educación profesional estos temas no sean relevantes.

45. ¿En algún momento de tu educación (no básica) se habló de políticas públicas, gestión cultural e instituciones y programas que apoyen labores creativas?

80 respuestas

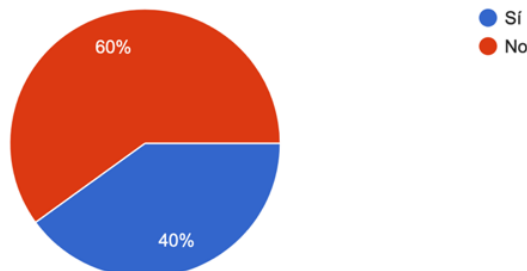


Un 60% de los encuestados declara no conocer el presupuesto asignado al ramo cultural del actual sexenio comparado con los años pasados o en los ejercicios fiscales asignados en sexenios anteriores, mientras que un 40% sí lo conoce.

Otro dato sorpresivo y acaso perturbador: la despolitización, indiferencia o desconocimiento de los profesionales por las cifras básicas de su labor. El claro impacto de la toma de decisiones institucionales en la apatía.

46. ¿Conoces el presupuesto asignado al ramo Cultura del actual sexenio (total), comparado con los años pasados o en los ejercicios fiscales asignados en sexenios anteriores?

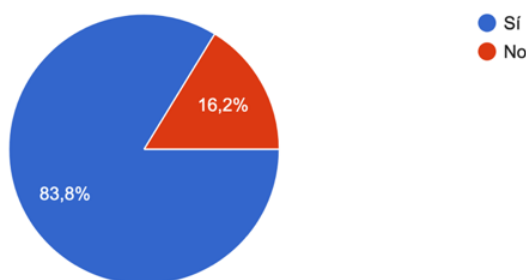
80 respuestas



Sin embargo, la gran mayoría de los teatristas con un 83.8% declara que sabía que durante este sexenio se cancelaron

varios programas que impactan directamente en el campo laboral teatral como el Programa Nacional de Teatro Escolar, las Muestras Estatales y Regionales de Teatro (en todo el país) y el Programa de Apoyos para Niños y Jóvenes, además de la cancelación de algunos festivales y premios, mientras que un 16.2% no lo sabía.

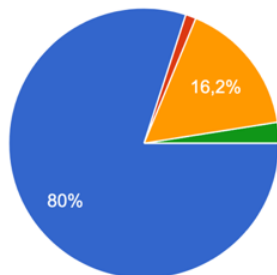
47. ¿Sabías que durante este sexenio se cancelaron varios programas que impactan directamente en el campo laboral teatral como el Programa Nacio... la cancelación de algunos festivales y premios?
80 respuestas



Un 80% de los encuestados cree que los gobiernos (estatales, municipales, federales o globales) que se identifican con la izquierda o con el progresismo (contrario a los conservadores) deben apoyar, fortalecer e incentivar las actividades artísticas y culturales destinando mayor presupuesto al sector, en contraste con un 16.2% que opina que tal vez deba ser así pero depende del contexto, y un par de minorías opinan que no es necesario o que ningún gobierno debe intervenir sino que debe sujetarse a las leyes del mercado.

Otro dato que abona a la percepción de la deriva ideológica de la 4T en materia cultural.

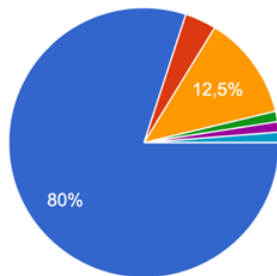
48. ¿Crees que los gobiernos (estatales, municipales, federales o globales) que se identifican con la izquierda o el progresismo (contrario a los conser...ulturales destinando mayor presupuesto al sector?
80 respuestas



- Sí, claro. No hacerlo es ir en contra de sus principios.
- No, no es necesario.
- Tal vez, depende del contexto.
- Ningún gobierno debe intervenir económicamente en la cultura, debe sujetarse a las leyes del mercado.

El 80% de los encuestados no está de acuerdo con la iniciativa según la cual el presupuesto público que ha ejercido la Secretaría de Cultura entre 2017 y 2022, en términos reales y sin contar el dinero correspondiente al pago de la nómina (Capítulo 1000), ha disminuido en 50%. Puesto que desde el año 2020 una parte significativa de los recursos de la secretaría ha sido transferida a una sola intervención: el proyecto Bosque de Chapultepec, Naturaleza y Cultura, en la CDMX. Al respecto, un 12.5% desconocía los recortes y una minoría tiene diferentes opiniones al respecto.

49. El presupuesto público que ha ejercido la Secretaría de Cultura entre 2017 y 2022, en términos reales y sin contar el dinero correspondiente al pag...iniciativa y con esta postura del gobierno federal?
80 respuestas



- No, no estoy de acuerdo.
- Es parte de la austeridad republicana, estoy de acuerdo con los recortes.
- OMG. Desconocía los recortes.
- Seguramente ese dinero se iba a "actos corruptos". Cualquier iniciativa de la 4...
- Seguramente ese dinero se iba a "actos corruptos".
- Si conozco los recortes, no estoy de acuerdo, pero también no hay garantí...

Un 60% de los encuestados opina que es lamentable que el presupuesto total para el ramo cultural que propuso la federación para el año 2024, sea 3.8% menor en comparación con lo destinado hace 6 años —en términos reales (considerando la inflación)—, mientras que un 32.5% no lo sabía pero no le sorprende. Llama muchísimo la atención que hay una minoría que cree que no se necesita más presupuesto para la cultura porque hay otras prioridades en el país y una parte menor no sabe o le da igual.

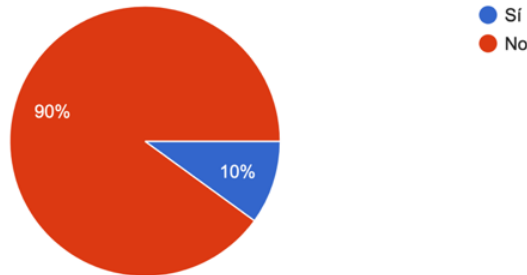
50. ¿Sabías que el presupuesto total para el ramo Cultura que propone el Gobierno federal para 2024, es 3.8% menor en comparación con lo destinad..., en términos reales (considerando la inflación)?
80 respuestas



El 90% cree que durante y después de la pandemia el gobierno federal no implementó suficientes programas para subsanar la pérdida de contratos, los cierres de teatros y/o de clases y talleres presenciales, mientras que el 10% cree lo contrario.

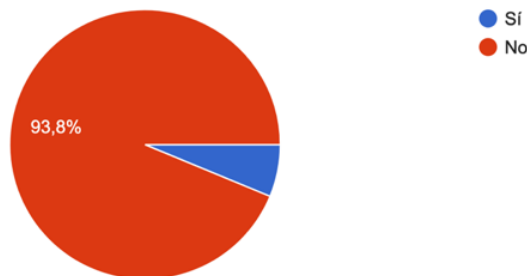
Quizá el dato más claro acerca del desencanto que propició la 4T en materia de servicios culturales e inyección presupuestal.

57. Durante y después de la pandemia, ¿crees que el gobierno federal implementó suficientes programas para subsanar la pérdida de contratos, lo... de teatros y/o de clases y talleres presenciales?
80 respuestas



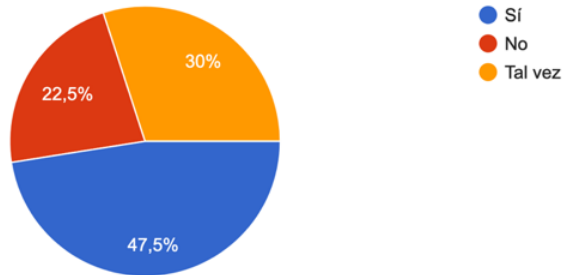
El 93.8% cree que durante y después de la pandemia su gobierno estatal no implementó suficientes programas para subsanar la pérdida de contratos, los cierres de teatros y/o de clases y talleres presenciales, mientras que el 6.2% cree lo contrario.

58. Durante y después de la pandemia, ¿crees que el gobierno de tu entidad federativa implementó suficientes programas para subsanar la pérdida de c... de teatros y de clases y/o talleres presenciales?
80 respuestas



Pensemos ahora en violencia laboral. Se entiende como toda acción realizada por cualquier persona de cargos superiores, igual o inferiores, que discrimina, humilla, amenaza e intimida en el trabajo. En ese sentido un 47.5 % afirma haber sido víctima de violencia laboral, un 30% piensa que tal vez lo ha sido y sólo un 22.5% lo niega.

59. ¿Como trabajador del arte y la cultura, en especial del medio teatral crees que has sufrido algún tipo de violencia laboral? Violencia laboral: Toda ...scrimina, humilla, amenaza e intimida en el trabajo.
80 respuestas

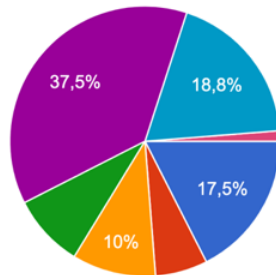


En cuanto a la violencia sufrida por parte de los trabajadores del arte y la cultura, un 17.5% refiere que ha sido por parte de instituciones públicas al retrasar pagos o menospreciar su trabajo, un 20% afirma que ha sido por parte de sus colegas al ser un subordinado, un 6.2% por instituciones privadas, y un 37.5% por todas las razones anteriores.

Uno de los temas pendientes en el teatro nacional es abordar el tema de las violencias, lo mismo la institucional pero también la gremial. Muchas personas en el medio menosprecian, atacan sin fundamento o son desconsiderados con el trabajo ajeno, tal y como he glosado: divide y vencerás.

60. ¿Como trabajador del arte y la cultura, en especial del medio teatral, la violencia laboral sufrida ha sido por parte de...?

80 respuestas

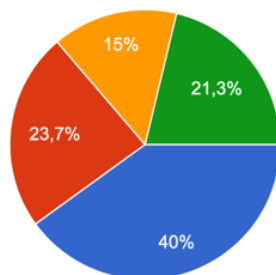


- Instituciones públicas al haber retrasado pagos o menospreciado mi labor creat...
- Instituciones privadas al haber retrasado pagos o menospreciado mi labor creat...
- Compañeros/colegas de trabajo siendo yo una persona subordinada a ellos.
- Compañeros/colegas de trabajo siend...
- Todas las anteriores.
- No he sufrido violencia laboral.
- Instituciones públicas al haber retrasa...

Un 40% de los encuestados solicita un contrato de trabajo en el que se establezca el monto a cobrar y el tiempo de labor cuando se involucra en un proceso creativo o comienza una relación laboral con alguna institución (aunque sea temporal), el 23.7% no lo solicita, un 15% lo solicita pero no se lo quieren dar y un 21.3% sólo lo hace en instituciones públicas.

65. ¿Cuando te involucras en un proceso creativo (una puesta en escena, por ejemplo) o comienzas una relación laboral con alguna institución (aunque...stablezca el monto a cobrar y el tiempo de labor)?

80 respuestas



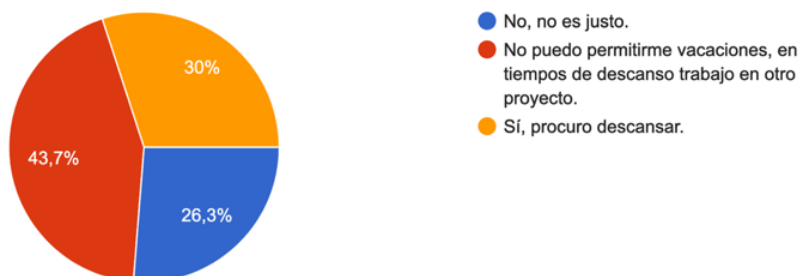
- Si.
- No.
- Lo he solicitado y no me lo quieren dar.
- Solamente en instituciones públicas, en compañías, escuelas o grupos privados no.

Un 43.7% de los trabajadores de la cultura encuestados no puede permitirse vacaciones, cuando tiene algún tiempo de descanso está trabajando en otro proyecto, el 26.3%

simplemente cree que esto “no es justo” y el 30% sí procura descansar.

66. ¿Consideras que el tiempo de descanso (sea cual sea tu labor principal) y/o vacaciones es justo?

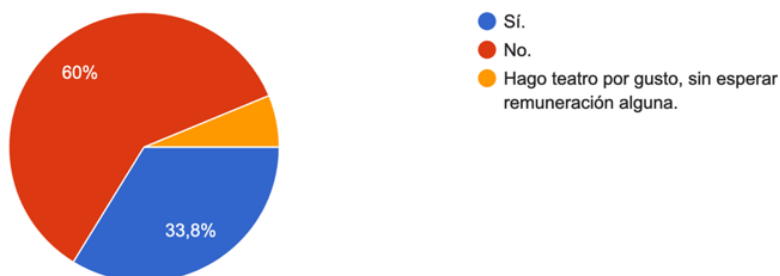
80 respuestas



Es interesante cómo a pesar de la evidente precariedad mostrada a lo largo del cuestionario un 60% de los encuestados no se arrepiente por dedicarse total o parcialmente al teatro, sin embargo, un 33.8% sí se arrepiente y un 6.2% lo hace por amor al arte, sin esperar remuneración alguna.

67. ¿Te has arrepentido por dedicarte total o parcialmente a labores económicas teatrales?

80 respuestas

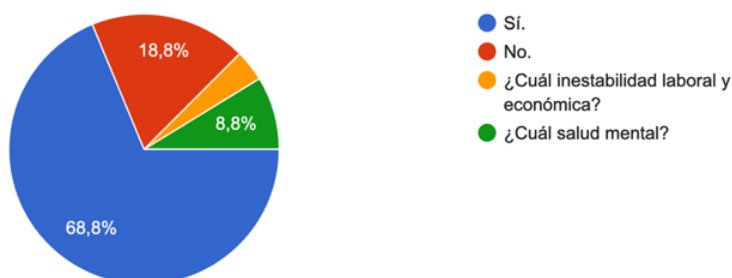


El 68% de los encuestados cree que la inestabilidad laboral y económica del sector cultural y específicamente teatral ha

influido en algún deterioro a su salud mental, mientras que un 18.8% lo niega.

69. ¿Piensas que la inestabilidad laboral y económica del sector cultural y específicamente teatral ha influido en algún deterioro a tu salud mental?

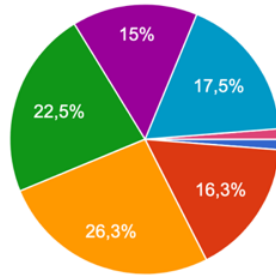
80 respuestas



Es posible que diferentes factores converjan para que la comunidad artística, específicamente la teatral, no se reúna en torno a la mejora de sus condiciones laborales. De entre las opciones propuestas un 26.3% considera que los y las colegas no se ponen de acuerdo en temas fundamentales, el 17.5% afirma que se han reunido pero no pasa nada ya que es una pérdida de tiempo, el 16.3% dice que tiene miedo a represalias gubernamentales, el 15% cree que los y las colegas sólo buscan poder y un 22.5% cree que son muy pocos y desorganizados. Clara radiografía de la pluralidad y también de la desintegración gremial.

71. ¿Cuál consideras que ha sido el principal impedimento para que la comunidad artística y específicamente teatral se reúna en torno a la mejora de sus condiciones laborales?

80 respuestas

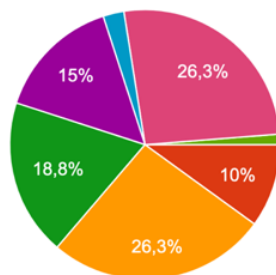


- No necesitamos mejorar las condiciones laborales del sector.
- Miedo a represalias gubernamentales (los funcionarios toman nota de todo).
- Los y las colegas no nos ponemos de acuerdo en temas fundamentales.
- Somos muy pocos y desorganizados (...)
- Los y las colegas solamente buscan p...
- Nos hemos reunido pero no pasa nad...
- No existe solidaridad ni empatía en el...

El pago a los intérpretes es un tema interesante, un 26.3% opina que no puede haber un pago mínimo, cada producción está en un contexto diferente, mientras otro 26.3% cree que debería ser de entre \$1000 a \$2000, el 15% cree que debería ser de entre \$2500 a \$3000, un 18.8% cree que debe ser de \$2000 a \$2500, y un 10% cree que debe ser de entre \$500 y \$1000.

73. ¿Cuál crees que debería ser el pago mínimo a un intérprete (en cualquier montaje, en cualquier lugar del país) por una función teatral profesional?

80 respuestas



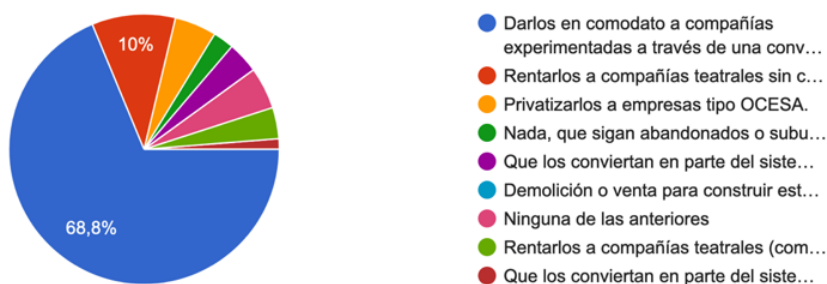
- Entre \$300 y \$500
- Entre \$500 y \$1000
- De \$1000 a \$2000
- De \$2000 a \$2500
- De \$2500 a \$3000
- Lo que genere de taquilla se reparte de forma equitativa
- No puede haber un pago mínimo, cada producción y contexto es diferente.
- Distribución cooperativa de los recursos

El IMSS cuenta con una red de teatros y centros culturales que se utilizan muy poco para su función original (la difusión de las expresiones artísticas), un 68.8% de los encuestados cree que esos espacios se deberían dar en comodato a

compañías experimentadas a través de una convocatoria pública, el 10% opina que mejor los conviertan en parte del sistema de salud. Y existen otras opiniones como rentarlos a compañías teatrales sin criterios curatoriales, privatizarlos a empresas tipo OCESA, y/o la demolición o venta para construir estacionamientos.

74. ¿En tu opinión qué debería ocurrir con la red de teatros y centros culturales que tiene a su cargo el IMSS?

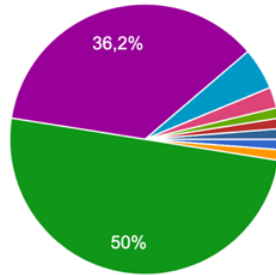
80 respuestas



De los 81 encuestados un 50% cree que en el próximo sexenio el Programa para Grupos Independientes México en Escena debería aumentar la cuantía y el número de grupos apoyados, el 36.2% cree que debería haber una convocatoria anual (y no bianual como ocurre actualmente), aumentar cuantía y número de grupos que reciben el estímulo, que sea por hasta tres años el apoyo entre otras diferentes opiniones que tienen que ver con desaparecer, disminuir el monto y la cantidad de grupos apoyados, o poner mayores candados y restricciones a los grupos apoyados.

76. ¿Crees que en el próximo sexenio el Programa para Grupos Independientes México en Escena (MEGA) debería?

80 respuestas



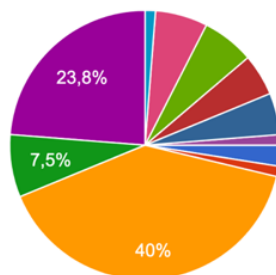
- Desaparecer.
- Disminuir el monto y la cantidad de gr...
- Poner mayores candados y restriccion...
- Aumentar la cuantía y el número de gr...
- Convocatoria anual (y no bianual com...
- Convocatoria anual (y no bianual com...
- Poner mayores candados y restriccion...
- Democratizar este programa para que...

▲ 1/2 ▼

El estímulo fiscal EFITEATRO, que proviene del programa EFIARTES de la Secretaría de Hacienda y de la Secretaría de Cultura a través del INBAL, es importante por lo que un 40% de los encuestados cree que debería democratizarse y ser accesible para toda la comunidad, mejorando sus reglas de operación, un 7.5% opina que debe "Cambiar en forma y fondo y rehacerlo por completo", el 23.8% afirma que habría que aumentar "la bolsa" y hacer más sencilla la convocatoria, entre otras opiniones menos populares como continuar tal y como está, o desaparecer y democratizarse.

77. ¿Crees que en el próximo sexenio el Estímulo Fiscal EFITEATRO debería?

80 respuestas



- Desaparecer.
- Continuar tal y como está.
- Debe democratizarse y ser accesible...
- Cambiar en forma y fondo. Hay que re...
- Aumentar "la bolsa" y ser más sencilla...
- No sé, no me interesa.
- Aumentar la bolsa y ser más sencilla.
- Debe democratizarse y ser accesible...

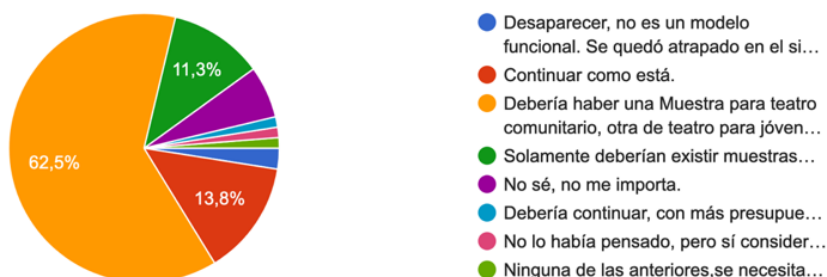
▲ 1/2 ▼

Un 62.5% de los encuestados cree que el próximo sexenio la Muestra Nacional de Teatro del INBAL debería hacer una

muestra para teatro comunitario, otra de teatro para jóvenes audiencias, otra de teatro en reclusión, otra para capacidades diferentes, otra de teatro en lenguas indígenas, otra de escena liminal o expandida, el 11.3% cree que solamente debería haber muestras estatales ya que abarcar lo nacional es imposible, el 13.8% cree que debería continuar como está y el resto son minorías con opiniones diferentes.

78. ¿Crees que en el próximo sexenio la Muestra Nacional de Teatro del INBAL debería...?

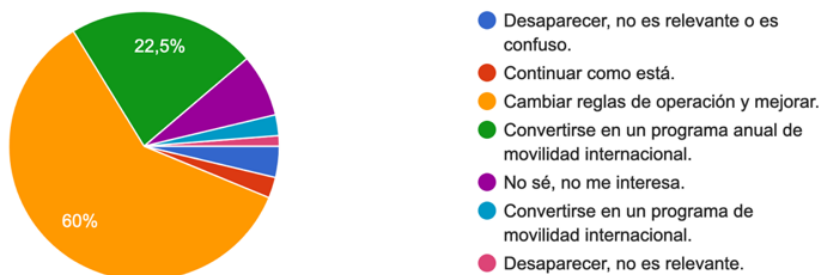
80 respuestas



El 60% de los encuestados cree que el próximo sexenio el programa ENARTES debería cambiar sus reglas de operación y mejorar, un 22.5% opina que debería convertirse en un programa anual de movilidad internacional, y en opiniones menos populares están desaparecer, no es relevante o es confuso y continuar como está.

79. ¿Crees que en el próximo sexenio el Programa ENARTES debería?

80 respuestas



El 38.8% de los encuestados cree que el próximo sexenio el Programa Nacional de Teatro Escolar debería ofrecer una convocatoria federal mixta entre nuevas producciones y ya existentes para diferentes niveles educativos, mientras el 27.5% opina que debería hacerse una convocatoria federal para nuevas producciones y presentarse en teatros y tener temporada, el 17.5% piensa que debería hacerse una convocatoria federal para contratar grupos que entren a escuelas en todo el país a dar funciones, mientras que en opiniones menos populares dicen que se debería operar solamente en la CDMX, desaparecer o hacer una convocatoria radicada en la SEP, no en la Secretaría de Cultura.

80. ¿Crees que en el próximo sexenio el Programa Nacional de Teatro Escolar debería?

80 respuestas

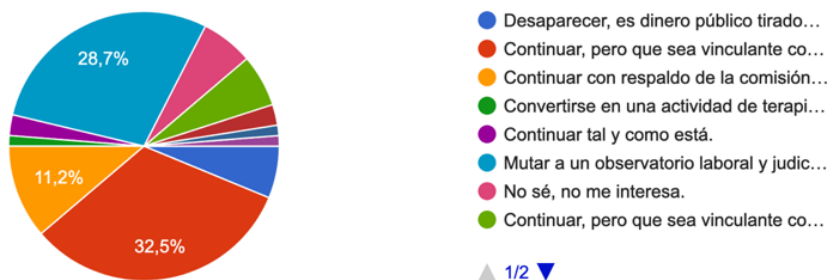


El 32.5% de los encuestados cree que el próximo sexenio el Congreso Nacional de Teatro debería continuar, pero que sea vinculante con las instituciones en los tres niveles de gobierno, de otro modo no es útil, un 28.7% piensa que debería mutar a un observatorio laboral y judicial de la actividad profesional teatral que pueda emitir recomendaciones públicas, el 11.2% opina que debería continuar con respaldo de la comisión de cultura del poder legislativo y en opiniones menos populares está que debería

desaparecer, convertirse en una actividad de terapia grupal sin interés vinculante o continuar tal y como está.

81. ¿Crees que en el próximo sexenio el Congreso Nacional de Teatro debería?

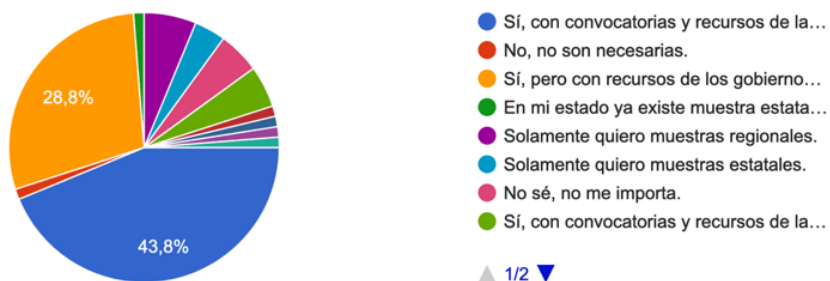
80 respuestas



El 43.8% de los encuestados cree que el próximo sexenio deberían regresar las muestras estatales y regionales de forma nacional con convocatorias y recursos de la federación y montos equitativos en todo el país, el 28.8% cree que sí deben volver pero con recursos de los gobiernos estatales y una tutela federal, y entre las opiniones menos populares están quienes piensan que no son necesarias, o que solamente “están bien las muestras estatales o regionales”.

82. ¿Crees que en el próximo sexenio deberían regresar las muestras estatales y regionales de teatro de forma nacional?

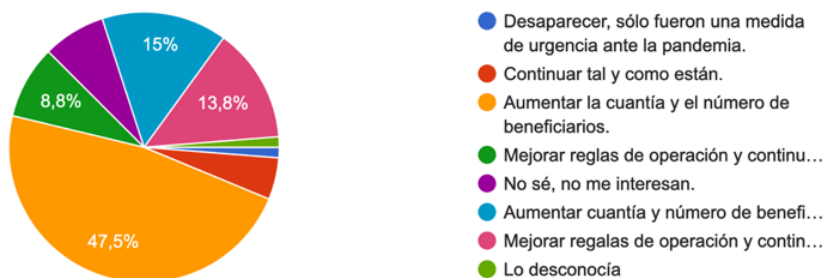
80 respuestas



El 62.5% de los encuestados cree que en el próximo sexenio los circuitos de Títeres y Objetos del CENART y el Circuito de Artes Escénicas del Centro Cultural Helénico deberían aumentar la cuantía y el número de beneficiarios, el 22.6% opina que hay que mejorar las reglas de operación y continuar con cifras similares, y en opiniones menos populares se cree que hay que desaparecerlo y debe continuar tal y como está.

83. ¿Crees que en el próximo sexenio los circuitos de Títeres y Objetos del CENART y el Circuito de Artes Escénicas del Centro Cultural Helénico deberían?

80 respuestas



En cuanto al Sistema Nacional de Creadores de Arte y las becas de Jóvenes Creadores la gran mayoría con el 73.8% cree que debería aumentar la cuantía y el número de becarios, mientras que en opiniones menos populares están “desaparecerlos”, “disminuir la cuantía y el número de becarios o seguir tal y como está”.

84. ¿Crees que en el próximo sexenio el Sistema Nacional de Creadores de Arte y las becas Jóvenes Creadores deben...?

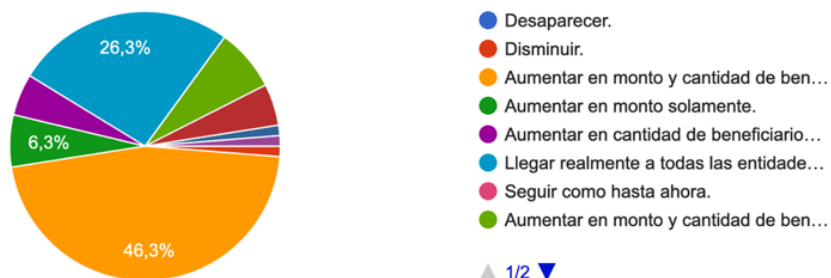
80 respuestas



En voz de los encuestados un 46.3% cree que el próximo sexenio debería aumentar en monto y cantidad de beneficiarios del PECDA, pues las cifras actuales no se corresponden con la inflación, el 26.3% opina que debería llegar realmente a todas las entidades federativas y tener bolsas similares de becas en todos los estados, un 6.3% opina que se debería aumentar el monto solamente y en opiniones menos populares están las que deberían desaparecer, disminuir o seguir igual como hasta ahora.

87. ¿Crees que en el próximo sexenio los estímulos estatales del PECDA deberían?

80 respuestas

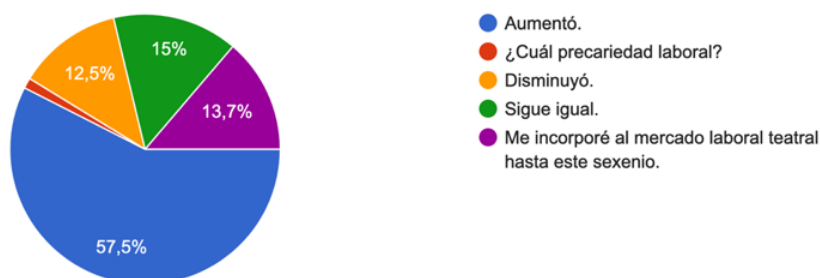


En comparación con los sexenios anteriores, en el actual gobierno de la 4T la precariedad laboral de los trabajadores del arte y la cultura aumentó según el 57.5% de los

encuestados (dato muy duro), un 15% piensa que sigue igual, el 13.7% se incorporó al mercado laboral hasta este sexenio por lo que no tiene un punto de referencia y el 12.5% opina que disminuyó.

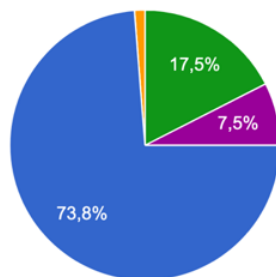
89. ¿Crees que, en comparación con sexenios anteriores, en el actual gobierno de la 4T tu precariedad laboral y de la de tus colegas cercanos...?

80 respuestas



Un 73.8% de los encuestados cree que en México se debería legislar –en el próximo sexenio– acerca de una Ley Nacional de Arte Teatral que proteja presupuestalmente a los programas e iniciativas sustanciales y cuyos montos aumenten de acuerdo a la inflación, que los teatros públicos no se renten a compañías y artistas profesionales, además de transparentar el dinero de las taquillas, así como las convocatorias emitidas con dinero público y finalmente velar por los derechos laborales y de seguridad social de los trabajadores teatrales, el 17.5% opina que en México las leyes no se cumplen y que da igual lo que lleguen a legislar, y el 7.5% no está interesado en el tema.

90. ¿Crees que en México se debería legislar en el próximo sexenio acerca de una Ley Nacional de Arte Teatral que proteja presupuestalmente a los pr...de seguridad social de los trabajadores teatrales?
80 respuestas



- Sí, es fundamental.
- A menos que sea una iniciativa de MORENA la respaldaré.
- A menos que sea una iniciativa de la actual oposición la respaldaré.
- En México las leyes no se cumplen, da igual lo que legislen.
- No sé/No me interesa.

Conclusiones

Es fundamental que las instituciones públicas en México dedicadas a la promoción, difusión y creación del arte teatral tengan en cuenta las cifras que el propio Estado ha generado para reportar la ocupación económica y laboral del sector. Y generar políticas públicas afines que contribuyan a paliar la pobreza extrema de muchos de sus profesionales.

Igualmente es necesario tener funcionarios públicos con voluntad política para presentar estas cifras ante los "tomadores de decisiones" y lograr una mejoría sustancial en los presupuestos públicos, en la creación de leyes o reglamentos que mejoren y regulen la actividad teatral en paralelo con la iniciativa privada y un régimen fiscal propio, así como una ley federal que proteja al trabajador teatral profesional, tanto en su patrimonio intelectual y artístico como en su perspectiva laboral, considerando programas descentralizados que sean prioritarios y estén dentro de un marco de subvenciones.

Y no menos importante, tener una sociedad civil teatral consciente de los datos económicos de sus pares, que sean empáticos cuando acuden al respaldo institucional como parte de un órgano colegiado y que vayan más allá de la sumisión institucional y estén dispuestos a debates amplios y sustanciales.



Obras citadas y consultadas

Amparán, Aquiles Chihu. "La teoría de los campos en Pierre Bourdieu", *Polis* 98.

<https://polismexico.izt.uam.mx/index.php/rp/article/view/345>

"Arte y artistas". UNESCO,

<https://webarchive.unesco.org/20240309054802/https://es.unesco.org/themes/arte-y-artistas>

Beristáin, José Ángel. "José Vasconcelos y el proyecto de educación y cultura", *Revista Bicentenario*, (5 de junio 2023).

<http://revistabicentenario.com.mx/index.php/archivos/jose-vasconcelos-y-el-proyecto-de-educacion-y-cultura/>

Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, España, Taurus, 1979.

_____. "Los tres estados del capital cultural." *Sociológica* 2.5, 1987, pp. 11-17.

_____. *El sentido práctico*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2010.

_____. *Capital cultural, escuela y espacio social*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2010.

_____. *La nobleza de Estado*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2013.

Bulloni, Maria Noel. "Actividades culturales y trabajo". Presentación. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, 23(37), 2018. pp. 161-168.

Camacho Servín, Fernando. "La precariedad define casi todos los empleos en el sector cultural", *La Jornada*, 18 de enero de 2008.
<https://www.jornada.com.mx/2008/01/28/index.php?section=cultura&article=a10n1cul>

Caves, Richard. *Creative Industries: Contracts Between Art and Commerce*, Cambridge: Harvard University Press, 2000.

Clasificación mexicana de ocupaciones (CMO) Histórica Vol. I (marzo, 2024), INEGI (Instituto Nacional de Estadística y Geografía).
https://www.inegi.org.mx/contenidos/clasificadoresycatalogos/doc/clasificacion_mexicana_de_ocupaciones_vol_i.pdf

"Conclusiones sobre el futuro del trabajo y de la calidad en la sociedad de la información". OIT (Organización Internacional del Trabajo), 2004.
<https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/@dgreports/@dcomm/documents/meetingdocument/kd00065es.pdf>

Cuenta satélite de la cultura de México. INEGI (Instituto Nacional de Estadística y Geografía), 2023.
<https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2023/StmaCntaNal/CSCltura2023.pdf>

Data México. Gobierno de México, Secretaría de Economía.
<https://www.economia.gob.mx/datamexico/>

De la Garza, Enrique. "El Trabajo no clásico y la ampliación de los conceptos de producción, control, relación laboral y mercado de trabajo". *Sociología del Trabajo*, 72, 2009. 2-20.

Diccionario de la lengua española. «Diccionario de la Lengua Española», Asale &Rae, Edición del Tricentenario.
<https://dle.rae.es/precariedad>

Encuesta Nacional de Población y Empleo. Secretaría de Economía, DATA MÉXICO, 2023.
<https://www.economia.gob.mx/datamexico/es/explore?profile=occupation&tab=0>

Encuesta Nacional sobre Uso del Tiempo (ENUT) 2019. Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI).
<https://www.inegi.org.mx/programas/enut/2019/>

“El futuro del trabajo y de la calidad en la sociedad de la información: el sector de los medios de comunicación, la cultura y las industrias gráficas”. OIT (Organización Internacional del Trabajo), 2004. https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed_dialogue/---sector/documents/publication/wcms_192418.pdf

Guadarrama Olivera, Rocío y Alfredo Hualde Alfaro y Silvia López Estrada. "Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional: una propuesta teórico-metodológica", *Revista mexicana de sociología* 74.2, 2012, pp. 213-243.

“Informe sobre la economía creativa”. UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), 2013.
<http://www.unesco.org/culture/pdf/creative-economy-report-2013-es.pdf>

Mateos Vega, Mónica. “Alerta la UNESCO: Los artistas carecen de buenas condiciones de trabajo en México”, *La Jornada* 10 de abril de 2007. <https://www.jornada.com.mx/2007/04/10/index.php?section=cultura&article=a08n1cul>

Módulo sobre Eventos Culturales Seleccionados (MODECULT). Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI).
<https://www.inegi.org.mx/programas/modecult/>

Mora Salas, Minor y Orlandina de Oliveira. “Los caminos de la vida: acumulación, reproducción o superación de las desventajas

sociales en México". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 59, n.º 220, noviembre de 2013.

Padilla, Salvador. "Precariedad Laboral", *Economipedia*, 4 de diciembre de 2019,
<https://economipedia.com/definiciones/precariedad-laboral.html>

Paul, Carlos. "Desairan secretarios llamado a dialogar sobre precariedad laboral a causa del Covid-19". *La Jornada*, 22 de abril de 2020,
<https://www.jornada.com.mx/2020/04/22/cultura/a04n1cul>

Piedras, Ernesto. *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México*. México, Conaculta, 2004.

Plan Nacional de Desarrollo 2019-2024. *Diario Oficial de la Federación*. Gobierno de México, Secretaría de Gobernación, 2019.
https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5565599&fecha=12/07/2019

Quiroga, Ricardo. "Falta de consenso sobre ayuda a artistas en precariedad", *El Economista*, 17 de junio de 2020.
<https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Falta-de-consenso-sobre-ayuda-a-artistas-en-precariedad-20200616-0129.html>

_____. "Cuánto pesa el valor de la cultura", *El Economista*, 19 de noviembre de 2023.
<https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Cuanto-pesa-el-valor-de-la-cultura-en-el-PIB-nacional-20231119-0079.html>

"Recomendación relativa a la condición del artista". UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), 1980. <https://www.unesco.org/creativity/es/1980-recommendation-concerning-status-artist>

"Las relaciones de trabajo en las industrias de los medios de comunicación y la cultura". OIT (Organización Internacional del

Trabajo), 2014. https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed_dialogue/---sector/documents/publication/wcms_240703.pdf

“Re|Pensar las políticas culturales”. UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), 2015. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000265419>

Reyes Álvarez, Juan y Germán Sánchez Daza. “Patentamiento e Instituciones de Educación Superior en México”. *Economía Informa* 413, 2018. pp. 36-50.

Rivera, Niza. “Secretaría de Cultura se disculpa por chat ‘Desactivación colectivos’ y despide a implicados”. *Proceso*, 7 de diciembre de 2020. <https://www.proceso.com.mx/cultura/2020/12/7/secretaria-de-cultura-se-disculpa-por-chat-desactivacion-colectivos-despide-implicados-254056.html>

Romero Amado, Jorge, Vania López Toache y Germán Sánchez Daza. “Las condiciones laborales en la industria de los servicios empresariales intensivos en conocimiento (SEIC) en México en el nuevo siglo”. *Análisis Económico*, XXXIII (83), 2018. pp. 145-175.

Sánchez Daza, Germán, Jorge Romero Amado y Juan Reyes Álvarez. “Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México”. *Entreciencias: Diálogos En La Sociedad Del Conocimiento*, 7 (21), 2019. <https://doi.org/10.22201/enesl.20078064e.2019.21.69464>

“La Secretaría de Cultura presenta su Programa Sectorial 2020-2024”. Gobierno de México, Secretaría de Cultura. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/la-secretaria-de-cultura-presenta-su-programa-sectorial-2020-2024?idiom=es>

Ureste, Manu. “Recortes en Cultura no paran: presupuesto en 2024 está por debajo de lo que recibía hace 6 años”. *Animal Político*, 11 de septiembre de 2023. <https://animalpolitico.com/politica/cultura-recortes-presupuesto-2024>

Notas

- 1** La expresión busca marcar la pretendida relevancia histórica que el presidente de México, Andrés Manuel López Obrador ha querido para su gestión presidencial en el periodo del 2018 a 2024 y que está presente incluso en el nombre de la coalición con la cual ganó la elección, "Juntos Haremos Historia", la cual incluyó a su partido Movimiento Regeneración Nacional (Morena), el Partido del Trabajo (PT) y el partido Encuentro Social, al dotar al país de su cuarta reforma política desde su fundación como Estado-Nación.
- 2** Que se puede visitar de forma anónima en:
https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSeg_tTf1O_vG_iTPEBEyIAgabOlobazFUIlwQFvkjmF6EQt7Q/viewform
- 3** Tal y como indica Quiroga en su columna "Falta de consenso sobre ayuda a artistas en precariedad": "los colectivos No Vivimos del Aplauso, Movimiento Colectivo por la Cultura y el Arte de México (Moccam) y Asamblea por las Culturas, emitieron una misiva pública como respuesta a la carta enviada por Alejandra Frausto Guerrero, secretaria de Cultura federal, el domingo pasado, en la que explicó la razón por la que era inviable para la dependencia ofrecer 'subsidios directos' de 15,000 pesos a un posible universo de 100,000 artistas, propuesto en distintos momentos por las tres agrupaciones, y en la que mencionó, en todo caso se implementaron mecanismos para apoyar a los creadores a cambio de una colaboración a través de dos mecanismos que la dependencia puso a disposición durante la contingencia". A pesar de los mecanismos establecidos por la Secretaría de Cultura, los colectivos indican que sólo fueron beneficiados 1,351 artistas.

- 4 La Organización de las Naciones Unidas para la Cultura, las Ciencias y la Educación UNESCO, es un organismo internacional que tiene como misión contribuir a la paz, la erradicación de la pobreza, el desarrollo sostenible y el diálogo intercultural, mediante la educación, las ciencias, la cultura y el arte.
- 5 1. m-f. RD, PR, Ec, Ch. Persona que pertenece al mundo del teatro o está relacionada con él. Asale, & Asale. (s. f.). *teatrista* / *Diccionario de americanismos*. «Diccionario de Americanismos». <https://www.asale.org/damer/teatrista>
- 6 Llevar a cabo diversas tareas dentro de un mismo ámbito para un solo pago.
- 7 El *subempleo* es el fenómeno que se produce cuando un trabajador, aun encontrándose trabajando, se encuentra infrautilizado, trabaja menos horas de las que sus necesidades económicas requieren.
- 8 También se tomó en cuenta el estudio: *Precariedad laboral en el sector cultural: consecuencias en las vidas personales de las y los jóvenes artistas de la Ciudad de México. Precariedad laboral en el sector cultural: consecuencias en las vidas personales de las y los jóvenes artistas de la ciudad*. (s. f.). <http://www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/articulo/view/1706/1766>. Sin embargo, al tratarse exclusivamente de un estudio sobre los artistas en la Ciudad de México, no se utilizó como referente primordial, aunque sí se integraron conceptos al análisis posterior.
- 9 La Muestra Nacional de Teatro es un encuentro anual del teatro mexicano, organizado por la Secretaría de Cultura, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), mediante la Coordinación Nacional de Teatro. La Muestra Nacional de Teatro es el espacio idóneo de representación y presencia del teatro mexicano actual, espacio de convergencia de creadores, críticos, programadores, propiciando un espacio de confluencia entre las diferentes líneas estéticas y discursos artísticos contemporáneos del teatro nacional.

- 10 **Término acuñado por Frey en *La economía del arte*. Colección de estudios económicos, n° 18, Barcelona, La Caixa, Servicios de Estudios, 2000 y que se refiere básicamente la necesidad de desglosar el valor mercantil de cada actividad artística en su contexto sociopolítico.**
- 11 ***Economía cultural* es una rama de la economía que estudia el intercambio mercantil en la creación, distribución y el consumo de obras de arte.**
- 12 **Joseph Blase en 1991 construyó una definición extraída de la extensa bibliografía existente sobre el tema: “La micropolítica se refiere al uso del poder formal e informal por los individuos y los grupos, a fin de alcanzar sus metas en las organizaciones”. Se puede consultar en: <http://www.ugr.es/~recfpro/rev61ART2.pdf>.**
- 13 **El Grupo de Reflexión sobre Economía y Cultura (Grecu) fue fundado en junio de 2009 en la unidad Xochimilco de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Se trata de un grupo multidisciplinario de investigadores que hacen publicaciones periódicas.**
- 14 **Los dos estudios realizados (hasta el momento de escritura del presente ensayo) por el Observatorio teatral de la UNAM pueden ser consultados en <https://teatrounam.com.mx/teatro/entradasteatro/observatorio-teatral/>**
- 15 **Juan Meliá Huerta es un reconocido gestor cultural, artista visual y académico, especializado en artes escénicas, actual director del área de teatro en la Universidad Nacional Autónoma de México.**
- 16 **Creado por acuerdo presidencial en el año de 1993 con el objetivo de impulsar la creatividad artística mediante el otorgamiento de distinciones y estímulos económicos para que, por un tiempo determinado los artistas e intelectuales se dediquen exclusivamente a la creación de obras. Se aloja institucionalmente en el Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (antes FONCA).**

- 17** Aunque esta pregunta pueda parecer fuera de lugar tiene relación con los postulados educativos que propone Pierre Bourdieu para el análisis de los campos culturales y pedagógicos.
- 18** Pierre Bourdieu fue un sociólogo francés con importantes aportaciones teóricas en el ámbito del análisis de la cultura y su relación con la estructura social, quien describió ampliamente la relación entre la desigualdad económica y la desigualdad social y cultural, así como los hábitos de consumo cultural en el capitalismo.
- 19** Un campo es un espacio social de acción y de influencia en el que confluyen relaciones sociales determinadas, es una red de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen en su existencia y en las determinaciones que les imprimen a sus ocupantes por la situación actual o potencial en la estructura de distribución de poder o capital, y por las relaciones objetivas con las demás posiciones. La noción de campo, en Bourdieu, implica pensar en términos de relaciones tal y como se diseñó el cuestionario de la actividad que propicia este análisis. Teniendo en cuenta esta base teórica también se establecen los campos de interacción entre posiciones que propician el decálogo final.
- 20** En estadística, el análisis de correspondencia múltiple (ACM) es una extensión del análisis de correspondencia simple para resumir y visualizar una tabla de datos que contiene más de dos variables categóricas. También puede verse como una generalización del análisis de componentes principales cuando las variables a analizar son categóricas en lugar de cuantitativas. El ACM se usa generalmente para analizar un conjunto de datos de una encuesta, sus individuos, variables y categorías. El objetivo es identificar las asociaciones entre categorías de variables y ofrecer promedios o variables destacadas.
- 21** Se entiende por teatro mexicano toda práctica artística profesional, semi profesional o amateur que ocurre en el

territorio nacional y que tiene visibilidad pública. Práctica derivada de herramientas dramáticas o teatrales y que se nombra así misma de esa manera.

- 22 Esta afirmación se comprobará en el apartado de Datología.
- 23 Los espectáculos teatrales se refieren a diversos tipos de obras representadas, como obras de teatro contemporáneo, musicales, zarzuela, presentación con títeres y similares que la mayoría de la población conoce como obras de teatro. La asistencia a estos eventos acerca a las personas a la apreciación estética, ideas y formas de pensamiento e interpretación de la realidad.
- 24 Los datos que se presentan están actualizados al 17 de noviembre del año 2023 por la Cuenta Satélite de la Cultura de México, del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI).
- 25 Datos contrastados con la información del INEGI y las gráficas de la nota “Cuánto pesa el valor de la cultura” de Ricardo Quiroga.
- 26 Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI): población de 15 años y más de edad [Data set].
- 27 Con informalidad laboral se refiere a la ausencia de un contrato reflejado ante el Estado o dentro de la seguridad social.
- 28 Se trata de un Directorio Estadístico Nacional de Unidades Económicas, actualizado hasta el año 2022, también dependiente del INEGI.
- 29 Instituto Nacional de Estadística y Geografía, de Estadísticas Económicas, D. G., & de Diseño, D. (2022). *Directorio Estadístico Nacional de Unidades Económicas 2022, Información para la actualización e incorporación de unidades económicas al DENUÉ; datos a noviembre de 2022 - México* [Data set].
- 30 El Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura creó la Coordinación Nacional de Teatro para atender de manera

concentrada todos los aspectos relacionados específicamente con el hecho teatral. Es el brazo institucional más importante del teatro nacional.

- 31** Para este año 2024 el ERI en la MNT no ha tenido una convocatoria pública de participación.
- 32** La convocatoria puede consultarse en https://inba.gob.mx/multimedia/convocatorias/2023/43MNT_Convocatoria.pdf
- 33** Se pueden consultar todos los documentos en <https://www.inegi.org.mx/>

Secretaría de Cultura

**Claudia Curiel de Icaza
Secretaria**

**Marina Núñez Bernalova
Subsecretaria de Desarrollo Cultural**

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

**Alejandra de la Paz
Directora general**

**Haydeé Boetto Bárcena
Subdirectora general de Bellas Artes**

**Déborah Chenillo Alazraki
Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas**

**Rocío Judith Galicia Velasco
Directora del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli**

**Luis Mario Moncada Gil
Coordinador Nacional de Teatro**

**Aarón Polo López
Director de Difusión y Relaciones Públicas**

**Producción digital de ePub a cargo del Centro
Nacional de Investigación, Documentación e
Información Teatral Rodolfo Usigli del
Instituto Nacional de Bellas Artes y
Literatura.**

México 2025



Cultura
Secretaría de Cultura



INBAL



**COORDINACIÓN
NACIONAL DE TEATRO**