

confrontar nuestro modelo.

por **Juan Meliá**

**“
No convencemos jamás,
ni con los hechos.”**

Laurent de Sutter

Hace unas semanas, entrevistado por el periódico español El País, el investigador y neurocientífico italiano, Giacomo Rizzolatti, afirmaba que “la empatía no es algo que se entienda, es algo que se siente”. En la misma entrevista mencionó que “el mecanismo de las neuronas espejo consiste en comprender lo que están haciendo los demás. Es decir, hay un sistema neuronal que responde de la misma forma cuando yo realizo una acción y cuando veo que alguien realiza esa acción. Por ejemplo, voy a un bar y veo a una persona que agarra un vaso con cerveza. Entiendo que se está tomando una caña porque dentro de mi cerebro hay una copia del mismo mecanismo. No es una cuestión cognitiva, no es que tenga que pensar, sino que entiendo inmediatamente lo que va a hacer. Este es el mecanismo espejo, es algo dentro de nosotros que hace que entendamos a los demás”.¹

¹ Entrevista a Giacomo Rizzolatti, neurocientífico, por Enrique Alpañés para el periódico El País, España. 7 octubre, 2023. <https://elpais.com/salud-y-bienestar/2023-10-08/giacomo-rizzolatti-neurocientifico-la-empatia-no-es-algo-que-se-entienda-es-algo-que-se-siente.html>

Permítanme utilizar de manera radical lo anterior para invitarnos a comprender de una mejor manera la forma de funcionamiento del modelo actual del teatro mexicano, a través de intentar generar un “mecanismo espejo” con el fin de vernos reflejados y entendernos mejor entre nosotros, a partir de analizar juntos nuestro ecosistema.

En las artes escénicas mexicanas y en particular dentro de la disciplina teatral, vivimos inmersos en un modelo integrado por múltiples paradigmas, muchos de ellos inconexos y desconocidos entre sí. Analizar el estado de nuestra forma de operar se sitúa desde opiniones personales, hasta reflexiones de grupos con coincidencias ideológicas o totalmente antagónicas. Las herramientas para conocer nuestro modelo carecen de metodología y por tanto, encontrar objetivos gremiales o retos comunes, desde y hacia dónde inclinarnos, a través de políticas públicas, programas o decisiones concertadas, puede tornarse azaroso, pasajero y en muchas ocasiones, inalcanzable.

Es claro que necesitamos más información verídica, emanada de una amplia base de datos y desarrollada desde una participación plural y al tiempo generosa para construir desde todas las partes, a una sola voz, una lectura cercana, necesaria, comprometida, la cual pueda ser traducida en elementos consultables, debatibles y siempre mejorables.

Para lograr lo anterior, el rol de las personas integrantes del gremio cultural y en específico el de la comunidad teatral es fundamental, en relación a ser escuchado y a ofrecer información, la cual debe ser recopilada desde una representación diversa, para lograr juntas y juntos la mayor certeza en los datos recabados.

Una persona del sector creativo no es solo usuaria del modelo, así como las y los gestores públicos y privados no son solo operadores del mismo. Entre todas y todos se deben desarrollar las mediciones y análisis con una profunda participación y el más amplio alcance, por lo que el levantamiento de datos precisa generarse

dentro de un espacio de generosidad. Necesitamos ser capaces de incentivar la participación y la respuesta, porque quien responde una encuesta quiere construir o reconstruir, quiere dar su opinión y la lectura de los resultados debe ser desarrollada desde múltiples perspectivas.

Tanto en los tiempos de la pandemia, como en las temporalidades pospandémicas, nació la necesidad y la obligación de repensarnos de manera profunda, lo que considero indispensable concebir no sólo de manera accidental para evitar que se convierta en una moda pasajera, sino en un ejercicio capaz de visibilizar el cuidado que requerimos para que el trabajo que realizamos siga existiendo y se fortalezca. En ese contexto nació el Observatorio Teatral de Teatro UNAM a finales del 2020, con el fin siempre de gestarse de manera colectiva para generar datos y análisis que nos ayuden como gremio a impulsar la reflexión sobre los modos de operación del teatro mexicano.

El primer estudio desarrollado en nuestro Observatorio, durante el año 2021, lo enfocamos en el conocimiento específico de la vida de los espacios escénicos en México; en este segundo estudio, consideramos fundamental dirigirlo a profundizar la vida y situación de las obras y los proyectos escénicos en México. Es importante recordar que en el primer estudio nos adentramos al análisis general de la forma de operación de los espacios escénicos, el cual contó además con una interesante comparativa entre la forma de trabajo desarrollada en las salas públicas y lo que acontece en las independientes o privadas. Sumado a las diversas lecturas o cruces de variables se analizaron las formas de operación por regiones, los modelos de contratación del personal, los esquemas de programación realizada, del contar o no con programas de fidelización de públicos, el formar parte de asociaciones y por último, a partir de la cantidad anual de funciones realizadas.

Este segundo estudio que ahora presentamos, al igual que el primero, se desarrolló a partir del levantamiento de una encuesta nacional, que en esta ocasión fue respondida por más de 200 res-

ponsables de obras teatrales mexicanas. La encuesta se levantó entre el 8 de noviembre y el 15 de diciembre de 2022, y estuvo dirigida a obras escénicas que hubiesen dado funciones entre el 1º de enero del 2021 al 31 de octubre del 2022, aunque hubiesen sido estrenadas de manera previa a dichas fechas. La razón de ser fue conocer, a partir de datos cuantitativos y cualitativos, la situación actual del ecosistema de las obras y proyectos escénicos en México, las razones de su origen desde lo artístico o económico, su proceso de creación, de sustento y producción, programación, circulación y vida de las mismas, con el fin de generar y contrastar datos que nos ayudarán a reflejar y dimensionar entre todas y todos, las diferentes formas de operación y que nos dé a conocer las constantes y debilidades en la vida de las obras de teatro en nuestro país.

Es importante mencionar que a diferencia del primer estudio del Observatorio Teatral, en donde pudimos hacer uso del directorio de espacios escénicos registrados en el Sistema de Información Cultural² de la Secretaría de Cultura Federal, para esta ocasión, al no existir como tal, no se contó con un directorio de obras teatrales que se hubiesen presentado en el periodo marcado de recolección de datos en el cuestionario, por lo que se desarrolló una intensa campaña vía redes sociales y mailing dirigido a compañías, grupos, equipos de producción y responsables de obras nacionales. Se logró contar con respuestas desde todos los estados del país y con una amplia representación de tendencias y formas de operación. Los parámetros del estudio integral pueden consultarse en el documento titulado **Informe metodológico**.

Es de agradecer la participación de las personas responsables de las más de 200 obras que contestaron el largo y complejo cuestionario propuesto. No fue una encuesta de fácil respuesta, debían repensarse la operación y alcances de cada proyecto, hacer memoria y recuperar datos, así como analizar los entornos donde

² Directorio de Teatros del Sistema de Información Cultural de la Secretaría de Cultura Federal. <https://sic.cultura.gob.mx/index.php?table=teatro>

se produjo y presentaron funciones. Reiteramos nuestra gratitud por la confianza depositada y el tiempo invertido.

Los temas y datos que se buscaron recoger y analizar en el presente estudio, a través de una encuesta nacional de más de 100 preguntas y del análisis y puesta en común de los resultados de la misma, comprende un cuestionario de once bloques de preguntas:

- I.** Datos generales del proyecto escénico
- II.** Origen del proyecto escénico
- III.** Proceso de creación, ensayo y producción
- IV.** Información artística del proyecto escénico
- V.** Equipo del proyecto escénico.
- VI.** Trayectoria del proyecto escénico
- VII.** Impacto de la pandemia del COVID-19 en el proyecto escénico
- VIII.** Alcances del proyecto escénico en difusión y públicos
- IX.** Recursos económicos y financiación del proyecto escénico
- X.** Condiciones laborales de las y los participantes
- XI.** Retos, necesidades y buenas prácticas

Dichos temas se construyeron pensando en visibilizar y analizar la totalidad de procesos por los que pasa una obra; conceptualización, creación, construcción, presentación y operación de las obras y sus respectivas temporadas, giras o funciones, así como el recopilar información sobre sus contextos, alcances y reflexiones sobre las problemáticas y necesidades de cambio en nuestro modelo.

La información completa como resultado del estudio se encuentra en este documento integral³ y los documentos que se ofrecen para consulta son:

³ Observatorio Teatral de Teatro UNAM. 2o. Estudio: La vida y situación de los proyectos escénicos en México.

Para el público en general.

- Informe metodológico
- Informe gráfico
- Análisis estadístico de tablas cruzadas
- Análisis estadístico de frecuencias simples

Para especialistas e investigadores en favor de próximos estudios.

- Base de datos completa (.xlsx y .sav)
- Base de datos anonimizada (para publicación) (.xlsx y .sav)

Al tiempo también se presenta un primer análisis de lo encontrado desarrollado por el investigador cultural mexicano Eduardo Nivón, quien genera una lectura de los datos emanados y una contextualización de los mismos a partir de las **temáticas que las tablas cruzadas permiten y los entornos específicos de las políticas culturales enfocadas a lo escénico desde las diversas formas de operación como son el ser Compañía, Colectivo, Grupo, Casa productora o Equipo de trabajo.**

Recomiendo de manera particular la consulta del archivo de **Tablas cruzadas**, un extenso análisis que permite adentrarnos profundamente a las diferentes temáticas al comparar cada una de las respuestas al cuestionario, a partir de ocho conceptos básicos, lo cual nos ofrece una diagnóstico claro de tendencias por región del país, los modos de operación desde lo público y lo privado, las razones del impulso para poner en marcha la creación de los proyectos, el público al que van dirigidos los proyectos escénicos, la realización de giras o circuitos, el rango de costos de entrada a los espectáculos, los acuerdos formales con quienes participan en los proyectos, así como la consideración sobre la calidad de vida al ejercer la profesión.

En una primera lectura, y utilizando el archivo de Tablas cruzadas principalmente, encontramos entre los datos que nos reflejan,

tendencias que certifican nuestros modos operativos y al tiempo otros resultados que considero deben preocuparnos por ser claras muestras de debilidades y costumbres que no suman a los valores gremiales, ni dan seguridad ni estructura a nuestra vida teatral profesional, ni a nuestra cotidianidad como disciplina en sus diferentes líneas de trabajo.

Para empezar la revisión de los resultados, me gustaría llamar la atención hacia el bloque de preguntas y datos que abarcan las razones y procesos creativos que sostienen nuestros proyectos teatrales, lo que abarca los cinco primeros capítulos del cuestionario. Por ejemplo, en la pregunta, ¿Cuáles son las razones artísticas que detonaron la creación del proyecto escénico?, encontramos que los motivos principales, sobre todo en procesos detonados desde las Compañías, Colectivos, o Grupos; se generan principalmente a través de procesos de búsqueda, por interés temático y por dinámicas ligadas a la experimentación, aunque es de destacar que en las Casas productoras baja el interés por procesos de búsqueda y experimentación y tiene una franca inclinación hacia lo temático⁴. Además en la siguiente pregunta ¿Cuál fue el motivo que detonó el poner en marcha la creación del proyecto escénico?, destacan en particular las respuestas que indican que fue por el interés común de una Compañía, Grupo o Colectivo, versus el interés personal en el caso de las Casas productoras. Con lo anterior observamos claramente la diferencia de criterios entre el desde dónde nacen las obras, sea a partir de equipos constantes o por los modelos de conformación de los mismos más pasajeros enfocados a proyectos específicos y/o temporales⁵.

El siguiente dato sobre el que me gustaría ahondar es sobre los textos escénicos producidos. Principalmente en nuestro país la dramaturgia escenificada, durante el periodo que abarca el estudio, fue la dramaturgia de creación nacional en un porcentaje

⁴ 2o. Estudio: La vida y situación de los proyectos escénicos en México. Archivo Tablas cruzadas: Pregunta 11, tablas cruzadas de la 6 a la 13).

⁵ 2o. Estudio. La vida y situación de los proyectos escénicos en México. Archivo Tablas cruzadas (Pregunta 12, Tablas cruzadas 14).

del 83.6% de las puestas en escena. Cuando fue utilizada dramaturgia de ámbito internacional, lo cual abarcó el 7.2% de nuestras obras, los países que más representación tuvieron fueron: España (18%), Estados Unidos (15.9%), Canadá (11.8%), Francia (8.8%), Chile (7.2%), Argentina (5.7%), e Inglaterra (4.5%). Es importante mencionar que dentro de la encuesta se podía también contestar cuando la dramaturgia fuese escrita desde un ámbito mixto entre nacionales e internacionales, y el porcentaje realmente apareció alto con un 9.2%⁶.

También es destacable que en relación a las puestas en escena con dramaturgia nacional, las procedencias de las, los y les autores estuvo realmente repartida como se puede ver en los siguientes datos: Ciudad de México (29.2%), Centro Occidente (22.1%), Centro (15.2%), Noreste (12.1%), Sur (11.9%), Noroeste (6.2%), lo anterior muestra una selección de autores cercanos a los propios estados mayor de lo que se podría pensar⁷. Donde si existe todavía un fuerte desbalance es en el ámbito de género, se observa que el 61.3% de las obras presentadas están escritas por hombres y el 36.2% por mujeres, y un porcentaje del 0.9% indicado como No binario. Este modelo aumentó en el caso de las obras presentadas por Casas productoras que sube al 72.6% de obras escritas por hombres; en cambio se transforma radicalmente en las obras producidas por Equipos de trabajo donde subieron al 72.8% las escritas por mujeres⁸.

Siguiendo la reflexión anterior, ahora enfocándonos a la dirección de las obras, el porcentaje desde el ámbito de género cambia radicalmente, siendo mucho más parejo: el 52% de las obras han sido dirigidas por hombres, el 46.2% por mujeres, y el 1.4% por personas no binarias. Y una de las sorpresas que indican las tablas cruzadas es que desde las obras producidas por Casas productoras dicho porcentaje es todavía mayor hacia las mujeres (mujeres 53.2%, hombres 46.8%). Y en los equipos de trabajo, todavía

⁶ Ibidem. (Pregunta 19, Tablas cruzadas 30).

⁷ Ibidem. (Pregunta 19, Tablas cruzadas 31).

⁸ Ibidem. (Pregunta 20, Tablas cruzadas 34).

es mayor (mujeres 74.1%, hombres 25.9%). Lo sorprendente es que en procesos Colectivos predominan los hombres (hombres 66.6%, mujeres 33.4%) y en los Grupos también (hombres 61.5%, mujeres 38.5%), en estos dos últimos el porcentaje de dirección de los hombres aumenta de manera clara⁹.

Uno de los puntos de interés que emana del estudio confirma una tendencia conocida por todos aunque no atendida, que es la del teatro de sala contra el teatro de calle, así como también el utilizar espacios escénicos a la italiana o frontales, versus espacios no convencionales. Lo vemos claramente ante la pregunta de Espacios originales de escenificación, donde el 44.7% ha sido en teatro o sala a la italiana, contra el espacio al Aire libre 14.3% y Caja negra 15%¹⁰. Y si tomamos en cuenta los formatos, en cuestión de dimensión más recurrente, la tendencia se define hacia formatos de pequeño a mediano formato, con porcentajes que van del 9.2% en gran formato, 50.3% en mediano formato y 40.5% en pequeño formato. Destaca también que las obras de gran formato el 47.1% es realizado por obras impulsadas desde Casas productoras¹¹.

Otro de los datos de profundo interés es el que vincula las obras, su temática y el público al que van dirigidas, desde su concepción y desarrollo. Dado lo anterior y ante la pregunta "¿Cuál es el público específico al que está dirigido el proyecto?", encontramos que a partir de una respuesta de alcance múltiple, hay una franca inclinación por las obras dirigidas hacia los Adultos 73% y hacia las Jóvenes audiencias 63%, en contra de una minoría de obras enfocadas a Infancias 24% y a las Personas de la tercera edad 23%. Sería importante aquí reflexionar las razones de la disminución de obras dirigidas hacia la primera infancia. Una de ellas es claramente la puesta en pausa en dichos años del Programa Nacional de Teatro Escolar desde el ámbito Federal, que

⁹ 2o. Estudio. La vida y situación de los proyectos escénicos en México. Archivo Tablas cruzadas (Pregunta 24, Tablas cruzadas 40).

¹⁰ Ibidem. (Pregunta 26, Tablas cruzadas 41).

¹¹ Ibidem. (Pregunta 28, Tablas cruzadas 51).

era el programa más importante de producción y puesta en escena de obras teatrales para los primeros años¹².

Es de real preocupación la distancia existente entre las compañías, agrupaciones, creadores y hacedores de teatro mexicano con sus modelos de asociación o representación gremial. Ante la pregunta específica sobre el caso, la respuesta nos demuestra un amplio trabajo por desarrollar en dicho sentido. “¿La Compañía, Colectivo, Grupo, Casa productora o Equipo de trabajo, o los integrantes de las mismas forman parte de alguna asociación o representación gremial?” Sí 21.4%, No 78.6%. Al reflexionar sobre la tendencia encontrada, es claro que las formas de representación o asociación son individuales, pero también que no son tan utilizadas como se necesita¹³.

En los siguientes párrafos me enfocaré a analizar las reflexiones sobre los capítulos dedicados a la trayectoria de los proyectos escénicos, así como la difusión y los públicos.

Para acercarnos a conocer la vida de las producciones teatrales mexicanas preguntamos específicamente por la cantidad de funciones que había dado cada proyecto escénico, y las respuestas indicaron que el 51% ha dado entre 1 y 20 funciones. Entre quienes han dado más funciones, el 3% ha dado entre 51 y 60 funciones, y sólo el 9% ha dado más de 100 funciones¹⁴. A los datos anteriores, es importante correlacionarlos con la pregunta específica “A partir del estreno, ¿cuánto tiempo estuvo o ha estado el proyecto escénico vigente, dando funciones?”, en cuyas respuestas se nos aclara que un 24% de las obras permanecen vivas hasta 3 meses, el siguiente 29% hasta 6 meses a un año, y las que más duran alcanzan hasta 2 años el 20% y el 27% hasta 3 años¹⁵. Los anteriores son datos tanto de cantidad de funciones alcanzadas como de

¹² 2o. Estudio. La vida y situación de los proyectos escénicos en México.

Archivo Tablas cruzadas: (Pregunta 31, Tablas cruzadas de la 76 a la 83).

¹³ Ibidem. (Pregunta 49, Tablas cruzadas 107).

¹⁴ Ibidem. (Pregunta 50, Tablas cruzadas 108).

¹⁵ 2o. Estudio. La vida y situación de los proyectos escénicos en México.

Archivo Tablas cruzadas: (Pregunta 51, Tablas cruzadas 109).

vida de las obras, que nos demuestran la necesidad de generar políticas, acciones y decisiones comunes para que lo invertido en creación, dedicación, públicos y producción genere procesos más largos de vida y con mayor cantidad de presentaciones.

Sobre la importante reflexión de en qué tipo de espacios se estrenan las obras teatrales mexicanas, fue importante descubrir que el espacio escénico donde se estrenó el proyecto fue 39.3% el teatro públicos, 42.5% en teatros privados, y solo el 5.5% al aire libre. También se destaca que donde más se estrenó proyectos al aire libre fue en la zona sur del país (11.7% de sus estrenos), y que donde más se estrenó en espacios privados e independientes fue en la zona centro del país, con el 61.2% de sus estrenos¹⁶.

En la misma línea de reflexión de la pregunta anterior, pero enfocándonos ahora a las decisiones de programación, se observa que conviven bastante a la par tanto procesos de selección por convocatoria (20.3%) como por curaduría por selección directa en instituciones públicas (23.5%), por otro lado, en relación a otros modelos de programación de los proyectos escénicos para su estreno, pero ya con porcentajes más bajos aparecen: el contar con un espacio propio (15.0%), el rentar un espacio escénico privado 12.7%, o por selección directa de un espacio escénico independiente/privado (10.7%). Y para finalizar el proceso de contratación directa para presentación en un espacio al aire libre cuenta con un 4.5% de porcentaje de participación, lo que certifica que el trabajo de teatro de calle está siendo poco respaldado en nuestro país¹⁷.

Un indicador importante sobre las posibilidades de vida de los proyectos escénicos son aquellos datos que nos muestran las funciones que han podido desarrollar en el modelo de giras o circuitos. Al indagar sobre dicho accionar en la vida de las obras encontramos que el 51.4% sí dio funciones y el 48.6% no dio funciones en gira. Al adentrarnos a conocer las claves de dicho proce-

¹⁶ Ibidem. (Pregunta 53, Tablas cruzadas 110).

¹⁷ Ibidem. (Pregunta 54, Tablas cruzadas 111).

der observamos que los modelos o estructuras organizativas que permitieron mayor circulación de las obras fueron Grupo 63.5%, Colectivo 62.5%, Compañía 56.1%; los que menos Casa productora 18.5% y Equipos de trabajo 26.5%. Es claro que los modelos de integración de los participantes en las obras ayudan o no, al mantenerlas más tiempo vivas y a posibilitar la circulación de las mismas. También es importante destacar que las funciones en gira o circuito que han desarrollado los proyectos escénicos que contestaron afirmativamente, que el 65% de las mismas desarrollaron de 1 a 2 funciones en gira, y solo un 18% de las obras ha desarrollado más de 5 funciones en gira. Y el año en donde se tiene un aumento en la circulación de obras escénicas en el país es el 2022 en donde el 43% de las obras manifestó haber circulado, contra el 2021 que solo lo manifestó el 21%¹⁸.

Hacia la reflexión vinculada a la difusión y el contacto con los diversos públicos destaca la pregunta sobre el indicar cuál o cuáles fueron los medios o plataformas que se utilizaron para la difusión para el estreno y primera temporada del proyecto escénico, y entre las respuestas posibles es importante mencionar un poco estructurado proceso de Programas de fidelización de públicos, como se demuestra en que solo el 10.6% de las obras tuvieron dicha posibilidad; así como es claro que la difusión de las obras teatrales se desarrolla principalmente vía redes sociales (93%), periódicos digitales (54.5%) y radio (51%), los medios más económicos entre los existentes¹⁹.

Y siguiendo con la información enfocada a actividades complementarias hacia los públicos, nos encontramos que el 54.2% de las obras desarrolló conversatorios con el público en el marco de las temporadas, pero solo el 15.6% realizó mesas redondas y 8.7% desarrolló conferencias. Es notorio que los conversatorios con los

¹⁸ 2o. Estudio. La vida y situación de los proyectos escénicos en México.

Archivo Tablas cruzadas: (Pregunta 57, Tablas cruzadas 113).

¹⁹ Ibidem. (Pregunta 69, Tablas cruzadas 150).

públicos se desarrollaron principalmente en las obras generadas desde los modelos de Compañía y Grupo²⁰.

En relación a los capítulos enfocados a reflexionar sobre recursos económicos que sostienen los proyectos, y a partir de las condiciones laborales en cuyos entornos están desarrollados, me llama particularmente la atención lo manifestado ante la pregunta “¿La producción realizó los pagos correspondientes a derechos de autor ya sea de obra dramática o en música?” Pago de derechos de autor, en donde la respuesta manifiesta que el 44.5% de las obras no realizó pagos correspondientes a los derechos de autor, sea por obra dramática o en música. Derecho desde donde se sostiene la creación tanto de los textos como de las composiciones. Lo anterior demuestra una informalidad importante que todavía debe ser superada en nuestra operación cotidiana. Se destaca en los datos que el pago de derechos aumenta claramente en aquellos proyectos en donde la producción firmó contratos o acuerdos formales de colaboración con las y los integrantes del proyecto escénico. En donde se firmaron acuerdos, el porcentaje de pago de derechos de autor aumenta al 84.6%. Y por regiones del país, donde se paga más los derechos de autor es en la CDMX (donde un 65% si pago derechos) y donde se paga menos es en las Zonas Sur y Noroeste con un 53% de obras donde no se pagaron derechos²¹.

En esta línea de reflexión sobre las condiciones de producción de las obras, encontramos también que sólo el 18.3% de los espacios escénicos aportaron recursos económicos a las producciones, lo cual coloca a los espacios escénicos principalmente como programadores y no productores. Esto queda más claro cuando a la pregunta de si los espacios escénicos donde fueron estrenados los proyectos aportaron recursos para Honorarios a creativos, se arroja un resultado de que esto únicamente sucedió en

²⁰ 2o. Estudio. La vida y situación de los proyectos escénicos en México.

Archivo Tablas cruzadas: (Pregunta 72, Tablas cruzadas 172).

²¹ Ibidem. (Pregunta 90, Tablas cruzadas 245).

un 13.2%²². En nuestro primer estudio, donde preguntamos directamente a los espacios escénicos tanto públicos como privados del país, este dato ya había quedado claro, cuando más de 44% de los mismos contestó que no aportaban ningún porcentaje a la producción de las obras que se presentaban en sus escenarios y un 42% de los mismos, también contestó que de su presupuesto anual no destinaban recursos para el pago de honorarios de los participantes en las obras programadas en su espacio²³.

En relación a la formalización de procesos de trabajo es también notorio la franca distancia que todavía tenemos con el asentar en documentos el modelo de trabajo ha desarrollar, como se observa en la respuesta a la pregunta ¿La producción firmó contratos o acuerdos formales de colaboración con las y los integrantes del proyecto escénico, en las que estableció obligaciones y beneficios? La respuesta fue clara en relación a una todavía corta formalización vía contratos, lo cual afirmaron sólo un 24.4% de las producciones. Es importante mencionar que en relación a regiones del país, el Sur (14.4%) y el Noroeste (11.3%) resultaron como las zonas geográficas del país donde menos se formalizan contratos y acuerdos. Donde más se firmaron fue en la CDMX con el 36.7% y en relación a estructuras o modelos de trabajo donde se firman más contratos es en las Casa productores el 61.7% y en los Colectivos el 26.4%²⁴.

Continuando con el análisis de las condiciones laborales a la pregunta sobre si contaron con un pago de ensayos del proceso de creación y montaje, dirigidos a las y los creadores escénicos, solamente un 25.6% de las obras generaron pago de ensayos, lo cual sigue siendo una tarea pendiente en nuestro modelo. Dicho porcentaje aumenta claramente en los casos de obras impulsadas por Casas productoras (51.4%) y Equipos de trabajo (30.1%),

²² Ibidem. (Pregunta 88, Tablas cruzadas 233 y 235).

²³ 1er. Estudio. Operación de los Espacios Escénicos en México. (Preguntas 8.2 y 8.3, Tablas cruzadas 22 y 23). <https://teatrounam.com.mx/pdf/01-tablas-cruzadas.pdf>

²⁴ 2o. Estudio. La vida y situación de los proyectos escénicos en México. Archivo Tablas cruzadas: (Pregunta 91, Tablas cruzadas 247).

y es claramente más bajo en los casos de Compañías (28.5%), Colectivos (2.8%) y Grupos (16.7%)²⁵.

Al momento de la construcción del cuestionario del presente estudio, nos pareció fundamental abrir la reflexión común sobre cómo mejorar nuestra práctica y convivencia tanto en lo laboral como en los procesos de trabajo en conjunto. Por lo que en el capítulo de cierre del diagnóstico nos enfocamos a analizar nuestro estado de bienestar. A la pregunta “¿Al ejercer tu actividad profesional, consideras que tienes una buena calidad de vida?”, la respuesta más destacada fue el No en un 50.9%. Dicho porcentaje vinculado a una mala calidad de vida aumenta claramente en las zonas Centro (64.6%) y Centro Occidente (76.4%), sin contar a la Ciudad de México. Las razones más mencionadas desde los proyectos escénicos que aseguraron NO contar con buena calidad de vida fueron: la Inestabilidad 68.3%, Carga laboral excesiva 10.0%, Múltiples trabajos 8.5%, Falta de seguridad social 6.7%. Entre los que manifestaron SI tener una buena calidad de vida, las razones esgrimidas más destacadas fueron: Estabilidad económica 41.6%, Sustentabilidad 28%, y el Crecimiento profesional 8.3%²⁶. Donde se considera que se tiene una mayor calidad de vida es claro que se menciona en las obras que se desarrollan desde Casas productoras 74.2%, ante las que se desarrollan como Grupo 57.2% o Equipos de trabajo 74.7%, quienes mencionan que no tienen una buena calidad de vida.

Siguiendo en la misma línea de reflexión y como respuesta a la pregunta concreta “¿Qué acciones consideras necesarias en nuestro modelo para enfrentar la precariedad laboral y mejorar nuestras prácticas?”, la respuestas más destacadas indican un mayor interés hacia el desarrollo de Políticas culturales 31% (La zona del país desde donde más se piden es la CDMX con el 38%); las Remuneraciones justas 18.0% (La zona del país desde donde más se piden es la zona Noroeste con el 49%); el Financiamiento

²⁵ Ibidem.(Pregunta 93, Tablas cruzadas 250).

²⁶ 2o. Estudio. La vida y situación de los proyectos escénicos en México. Archivo Tablas cruzadas: (Pregunta 101.1, Tablas cruzadas 259).

15% (La zona del país desde donde más se piden es la CDMX con el 22.7%); la Profesionalización del gremio 10.8% (La zona del país desde donde más se piden es la Zona Centro con el 38.6%); y por último la Seguridad Social 10.2% (La zona del país desde donde más se piden es la Zona Centro Occidente con el 20.4%)²⁷.

Me gustaría cerrar esta primera lectura de los resultados del segundo estudio con un tema fundamental en relación a nuestra convivencia a partir de la pregunta realizada de si durante la vida de la obra se vivió, sufrió o aconteció alguna situación de violencia, fuera laboral, colectiva o personal. El 19% de los proyectos escénicos contestó que sí, y las situaciones más repetidas en dichos casos fueron: Violencia laboral (4%), Inequidad (3%), Discriminación (2%), Acoso sexual (2%), Violencia psicológica (2%), Intimidación (1%), Racismo (1%), en la posible respuesta de Otros: Contaminación del ambiente laboral (2%), Violencia laboral por parte del equipo técnico (1%) y Violencia psicológica por parte del equipo técnico (1%). Es claro que nos encontramos ante un importante reto de transparencia, atención y seguimiento en los procesos por construir y atender códigos de ética y de género, tanto institucionales como gremiales, para sostener nuestra convivencia y modelo en los rangos precisos²⁸.

Considero importante también el que estudios como el presente puedan utilizarse comparándolos o cruzando información con otros estudios de interés. Por ejemplo utilizando información actual del INEGI, ya que es fundamental dimensionar que en nuestro país, la asistencia a las actividades culturales en general y en relación al teatro en particular, todavía no se alcanzan las mismas cifras previas a la pandemia, según los números reportados por el INEGI en el Módulo sobre Eventos Culturales Seleccionados (MODECULT)²⁹, cuya última actualización fue publicada el el 20 de

²⁷ 2o. Estudio. La vida y situación de los proyectos escénicos en México.

Archivo Tablas cruzadas: (Pregunta 102, Tablas cruzadas 260).

²⁸ Ibidem. (Pregunta 103, Tablas cruzadas de la 270).

Archivo Tablas cruzadas: (Pregunta 101.1, Tablas cruzadas 259).

²⁹ Módulo sobre Eventos Culturales Seleccionados (MODECULT - INEGI).

Última actualización: 20 de julio de 2023. <https://www.inegi.org.mx/programas/modecult/>

julio de este año. Si bien se ha crecido en asistencia en relación al 2022, el 48.7% de la población considerada (personas de 18 años en adelante), asistió a algún evento cultural según esta última medición, estamos todavía por debajo, comparándolo con el 2019, en donde asistió un 57.8%. El teatro sigue debilitado en relación a la asistencia, comparado con la ida a cines (42.3%), a conciertos musicales (21.3%) y a exposiciones (11%) en museos. La asistencia a espectáculos de danza (7.5%) y a obras de teatro (8.5%) son las disciplinas menos frecuentadas y el rango de edad del público que más asiste al teatro se mueve entre los 18 y los 34 años (49%). Lo anterior nos enfrenta a un enorme reto colectivo si tomamos en cuenta que un porcentaje alto de nuestro teatro vive de la taquilla, como podemos observar en la respuesta dada en nuestro actual estudio, donde se muestra que más del 57% de las obras teatrales mexicanas durante el periodo analizado, sostuvo el pago de honorarios de la nómina de creadores escénicos y el mantenimiento de las funciones, vía los ingresos de taquilla; y que el costo promedio más utilizado en los boletos a venta se mueve en el rango de los 101 a 250 pesos en un porcentaje del 48%. En otras palabras, tenemos menos público, un alto porcentaje de sostenimiento vía taquilla, el rango etario de mayor asistencia es el de menor poder adquisitivo y los costos de boletos son relativamente bajos; la trampa perfecta.

Si bien lo anterior es preocupante, es innegable también que la tendencia a la recuperación en las asistencias a las actividades culturales en nuestra época pospandémica sigue una tendencia global, como podemos encontrar por ejemplo en España donde “El cine y las artes escénicas pierden un 40% de asistentes e ingresos desde la pandemia: sólo se mantiene la música en directo. Los datos de 2022 en el último anuario estadístico de la SGAE muestran que la recuperación se mantiene lejos de las cifras de 2019”³⁰. Es claro que el ritmo de recuperación de las asistencias es

³⁰ Koch, Tommaso. (2023, 24 de octubre). “El cine y las artes escénicas pierden un 40% de asistentes e ingresos desde la pandemia: solo se mantiene la música en directo”. El País <https://elpais.com/cultura/2023-10-24/el-cine-y-las-artes-escenicas-pierden-un-40-de-asistentes-e-ingresos-desde-la-pandemia-solo-se-mantiene-la-musica-en-vivo.html>

de preocupación, así como también el conocer si algún grupo de edad o social ha disminuido radicalmente la no asistencia a las actividades artísticas y en particular a las escénicas.

Hace unos días leí un artículo titulado “El embargo a la empatía” (The Embargo on Empathy) escrito por Jumana Manna para *Hyperallergic*³¹, sobre el conflicto palestino-israelí y las diferentes posturas internacionales. El embargo de la empatía es un concepto que si lo aplicamos a nuestro modelo de vida, creación, producción, sostenimiento, participación, crítica e investigación teatral, podría decirse que tiene debilidades claras en los puntos donde deberíamos operar como gremio, como colectividad. Los ejemplos dados, como corta y débil representación y participación en asociaciones gremiales, falta de firma de contratos, ausencia de pago de derechos de autor, pocos aportes para las producciones desde los espacios escénicos (sobre todo de los públicos), nos hablan de tareas de vida en común, en colectivo, en los que todavía procedemos de manera muy laxa o poco responsable, por tanto poco empáticas.

Por último, considero que todavía nos falta mucho por aprender y por desarrollar en relación a los procesos de recolección de información, a las formas de incentivar participación de las personas que integran nuestra comunidad desde el más amplio de los sentidos, también en relación al elegir las temáticas por estudiar y el cómo definir cuestionarios y líneas de investigación, así como metodizar diferentes procesos de análisis de los resultados para ampliar las líneas de pensamiento en el procesamiento de los comportamientos, sucesos y datos para aportar herramientas útiles a las generaciones venideras.

No quisiera dejar de lado que, el contar con los resultados y el presente diagnóstico, el difundirlo también de manera amplia y el diseminar la información, tiene como aspiración primera y última que, al conocerlos, al saber de voz directa de nuestra comunidad

³¹ Manna, Jumana. 2023, 1 de noviembre. The Embargo on Empathy. *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/854193/the-embargo-on-empathy/>

nuestras fortalezas y debilidades, nuestras heridas y deseos, se pueda vislumbrar un mejor modelo común, así como los caminos, estrategias, políticas y acciones, que puedan coadyuvar a lograrlo. Haciendo referencia a la cita mencionada al principio de este texto, el desarrollar la empatía necesaria como comunidad y desde nosotros hacia públicos, gestores y políticas, sólo podemos lograrlo si somos capaces de vernos y sentirnos unos a otros ante un espejo fidedigno y verdadero para construimos una memoria de lo vivido en nuestra época actual e implantar de manera común la duda, a través de un diagnóstico sobre nuestro modelo de múltiples paradigmas, obligando a repensarnos, lo cual siempre invita a reconstruirnos para convivir en un ecosistema más consciente, mejor articulado, con oportunidades reales y con una verdadera participación colectiva. ■

Juan Meliá

Gestor cultural quien encabeza la Dirección de Teatro UNAM. Artista visual, académico y gestor cultural especializado en artes escénicas, con estudios en Arquitectura y Comunicación. En el ámbito cultural se ha desempeñado en cargos tanto públicos como en iniciativas independientes, entre los que destacan: Director de Difusión Cultural de la Universidad de Guanajuato, Director General del Instituto Cultural de León, Guanajuato, en el que participó como uno de los iniciadores del Festival Internacional de Arte Contemporáneo (FIAC), así como socio-fundador de la Galería de Arte Contemporáneo Arte3, Coordinador Nacional de Teatro INBAL y Secretario Ejecutivo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de la Secretaría de Cultura Federal.