

Sobre el Observatorio Teatral de la UNAM

Juan Meliá⁷³

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

DOI: 10.64890/8.9

Introducción

En un país donde las prácticas escénicas son tan diversas como sus geografías y contextos sociales, el Observatorio Teatral de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) surgió como un espacio imprescindible para el análisis, la documentación y la reflexión crítica del quehacer teatral. Fue creado en 2020 por la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, a través de la Dirección de Teatro, con la intención de mapear, investigar y dialogar con las múltiples realidades del teatro en México, desde una mirada situada, interseccional y documental, visibilizando tanto sus retos estructurales como las múltiples realidades que atraviesan el ecosistema teatral mexicano.

Sus antecedentes se encuentran en el impulso académico y artístico de la UNAM por generar pensamiento crítico en torno a las artes escénicas, así como en la necesidad urgente de articular información,

73 En colaboración con Angélica Moyfa García, cooperante intelectual y coordinadora del Observatorio Teatral.

debates y políticas culturales en un país donde el trabajo teatral, pese a su vitalidad, ha sido históricamente fragmentado e invisibilizado. El Observatorio Teatral ha operado como un nodo articulador entre creadoras y creadores, instituciones, investigadoras, gestores y comunidades, ofreciendo estudios, cartografías, publicaciones, conversatorios y coloquios que dan cuenta tanto de los desafíos estructurales como de las potencias creativas del teatro contemporáneo.

El Observatorio Teatral ha desarrollado dos estudios nacionales, “Operación de los espacios escénicos en México (2021-2022)”, con información de 105 espacios, y “La vida y situación de los proyectos escénicos en México (2022-2023)”, con información de 201 proyectos. También se realizó “Públicos de Teatro UNAM”, en el que se encuestó a más de 600 personas y está en proceso de socialización, y “Condiciones laborales en la escena teatral nacional”, actualmente en construcción.

Su pertenencia a una red de alcance nacional e internacional, así como su compromiso con una mirada plural y situada, permitirán ampliar la comprensión entre las tensiones, avances y posibilidades del sector teatral en el contexto mexicano, y también como un interlocutor clave en el campo de los observatorios culturales iberoamericanos. En un momento en el que las preguntas por la sostenibilidad, la representación, la política de los cuerpos y las condiciones laborales del arte escénico son cada vez más urgentes, el Observatorio Teatral de la UNAM se suma a la plataforma estratégica para la generación de conocimiento colectivo y transformación cultural.

Contenedor-contenido. Análisis de la sostenibilidad actual de los espacios escénicos y obras teatrales mexicanas

La configuración de la realidad de una disciplina artística se compone de una serie de elementos diversos que hacen de su operación un tejido complejo, pues transita entre procesos de formación, lo *amateur*, lo académico, lo profesional y la cultura popular, además de que está conformado por el trabajo de diferentes generaciones y el vínculo con los públicos.

En ese contexto, una disciplina artística como la teatral pareciera difícil de asir, de estudiar, ya que se suma su carácter efímero, pero sin aquella puesta en común de las problemáticas que se habitan dentro de ella, todo lo realizado queda en una posible lectura accidental. Lo preocupante es que la vida de y en dicha disciplina no puede transcurrir como un accidente.

El leernos a profundidad debe convertirse en una aspiración gremial y comunitaria, así como es nuestra responsabilidad estudiar periódicamente su estado para mejorar sus condiciones, ampliar posibilidades, sostener la vida de los proyectos escénicos de manera cotidiana, mejorar las condiciones laborales de los integrantes de la comunidad, así como multiplicar y atender a los públicos. Sin programas y acciones que estudien y posibiliten lo anterior, el ejercicio y la vida de lo teatral están condenados a operar desde la supervivencia y no hacia la construcción y fortalecimiento de programas y proyectos relevantes.

Lo anterior es una batalla preciosa, aunque es paradójico que se deba hacer así, dentro de una disciplina que diariamente nos enseña que la vida de lo escénico se construye una y otra vez en comunidad, sea desde y hacia los procesos artísticos, pero también hacia el devenir

colectivo de la asistencia regular a los espacios escénicos, su crítica e investigación, así como los procesos formativos que acompañan a lo teatral como estructura que nutre y sustenta a la disciplina.

Quiero resaltar que el teatro tiene la particularidad, desde casi todas sus etapas, de ser un accionar colectivo. Se nutre de diversos núcleos que se unen para formar un todo que incluye a creadores, gestores, elencos, públicos, personal de taquillas y de accesos. Lo explica mucho mejor el maestro Eugenio Barba al confesar el secreto de la duración de compañías o proyectos: “Depende de las personas que lo componen, de su autodisciplina, de su energía, de su saber hacer, de su flexibilidad, es decir, del alma que impregna las relaciones de trabajo, de su rebeldía silenciosa, de sus valores incorporados” (Barba y Savarese, 2021, p. 47). Dicha colectividad se define como un actuar común que, sin vasos comunicantes entre ellos, tornan lo necesario en accidente, y disminuyen las posibilidades de que la disciplina teatral se mantenga como necesaria en nuestra sociedad.

Esta característica en su génesis se debilita de manera constante a partir de acciones que dividen lo gremial, lo asociativo. Esto se torna claro al reflexionar y observar la convivencia entre los diferentes modelos de operación tanto en los espacios escénicos como en los proyectos teatrales en nuestro país, lo que conduce a un modelo de modelos difícil de describir y más difícil todavía de habitar. En el afán de establecer un proceso de lectura de esta particular convivencia, hemos tratado de encontrar, a partir de los estudios desarrollados dentro del Observatorio Teatral de Teatro UNAM, varias constantes que articuladas y vinculadas nos ayuden a hacer el intento de mostrar las fortalezas y los vacíos que constituyen la vida cotidiana de la disciplina teatral en México. ¿Cuál es el planteamiento sobre el que quiero reflexionar entonces? Me

centraré particularmente en la desconexión entre el entorno que constituye la vida cotidiana de las artes escénicas mexicanas y las maneras de operación que conforman la creación, producción, presentación y circulación de las obras teatrales en nuestro país.

Para articular lo anterior, planteo el análisis desde dos figuras básicas en lo teatral: los espacios donde acontece el hecho escénico y las obras teatrales que en ellos se representan. Ambas son instituciones en sí mismas que dependen una de otra, tanto para gestar y crear discursos artísticos como para impulsar la industria cultural e integrar y posibilitar la cohesión de un gremio amplio con las necesarias condiciones laborales. En primer lugar, me he planteado encontrar qué vasos comunicantes acontecen entre dichas figuras para analizarlas desde su temporalidad de programación; en segundo, las formas de sustento y sostenimiento de ambas; en tercero, valores como el personal que trabaja en ellas y sus condiciones laborales, la necesaria acción de acercamiento y oferta hacia los públicos; y, por último, la participación colectiva en acciones gremiales, comunitarias y asociaciones. Dicha lectura presupone que entre ambos esquemas existan claras formas de organización, pero como observaremos, no son de cotidiana lectura y menos de real articulación.

En nuestra vida cotidiana, hemos podido analizar las lecturas de nuestros procederes, apoyos y vacíos a partir de la inconformidad y no sobre datos claros. Lo teatral puede y se ha medido desde temáticas que se relacionan con la asistencia a espectáculos escénicos, como hace periódicamente el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) a través del Módulo sobre Eventos Culturales Seleccionados (Modecult)⁷⁴

74 <https://www.inegi.org.mx/programas/modecult/>

desde 2016. También a través de los informes anuales proporcionados por las diferentes instituciones públicas especializadas en la materia que, prioritariamente, nos ofrecen cifras de funciones desarrolladas, público atendido, y en algunos casos contados, de los recursos públicos invertidos. También podemos conocer los montos proporcionados desde lo federal, lo estatal y municipal, destinados a la creación, producción, puesta en temporada y circulación de obras.

Como mencionaba anteriormente, la pregunta que nos mueve en Teatro UNAM es clara: ¿cómo ayudamos a generar una lectura del estado de nuestra disciplina que nos genere un acercamiento a la realidad de la operación más cercana a la diversidad de los hábitos, modelos y vacíos que confrontan en su día a día profesional las, los y les creadores escénicos de nuestro país?

Por lo anterior creamos el Observatorio Teatral en 2020, en donde hemos desarrollado los dos estudios mencionados anteriormente sobre la operación de los espacios escénicos en México y la vida y situación de los proyectos escénicos en México. Estamos en proceso de dos estudios más: el tercero es un estudio de caso sobre los públicos asistentes a Teatro UNAM y el cuarto es un estudio nacional sobre las condiciones laborales en la escena teatral nacional.

El planteamiento de este texto surge a partir de la vinculación de los datos generados en los primeros dos estudios realizados. Es importante mencionar que, desde el Observatorio Teatral de Teatro UNAM, la información de dichos estudios, así como su análisis y discusión posterior, están totalmente abiertos para su revisión y crítica; tenemos la convicción de desarrollar una actualización periódica con la generación de nuevos estudios complementarios. Para el primer estudio se

contó con el análisis de los datos realizado por el docente y gestor cultural Sergio Ramírez Cárdenas. Para el segundo estudio, el análisis fue elaborado por el doctor en Antropología Eduardo Nivón Bolán.

Más allá de hablarles de los datos encontrados en los trabajos desarrollados, me enfocaré en correlacionar ambos estudios, mostrando cómo es absolutamente necesaria la convivencia entre espacios escénicos y proyectos teatrales. Esta afirmación puede entenderse si consideramos que en los datos emanados en el estudio sobre los proyectos escénicos en México, el 45% de las obras de teatro mexicano están pensadas y producidas para desarrollarse en teatro o salas a la italiana. Se suman los espacios escénicos cerrados pero no convencionales como las cajas negras (15%), espacios en herradura (3%) o alternativos (17%). Solo el 14% de las obras del teatro mexicano se concibieron originalmente para espacios al aire libre (Figura 1). La dependencia entre obras y espacios es clara y necesaria.

26. ¿Cuál fue el espacio original donde se escenificó el proyecto?
[Porcentaje]

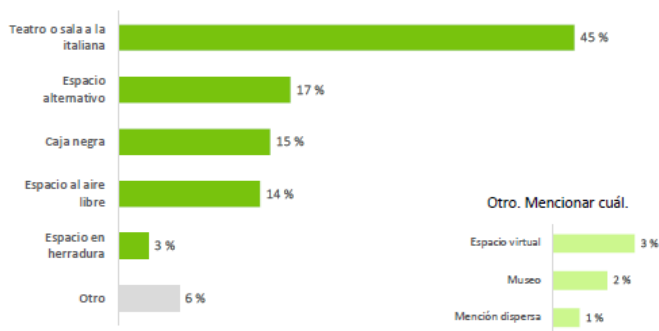


Figura 1. Espacio original donde se escenificó el proyecto.
Fuente: Observatorio Teatral de Teatro UNAM (2023).

Los teatros, los espacios escénicos, tienen la posibilidad de albergar varios tipos de actividades en sus recintos. Aquello les permite a algunos de ellos tener fuentes diversas de sostenimiento económico, por ejemplo, rentas a empresas, escuelas y sus múltiples derivados. Sin embargo, su vocación original es presentar de manera constante obras teatrales, dancísticas, o conciertos musicales y óperas. Nuestro primer estudio fue propuesto a los más de 718 teatros que aparecían en la fecha de desarrollo del trabajo en la plataforma de Sistema de Información Cultural de la Secretaría de Cultura Federal⁷⁵ y pudimos sumar otros 24 foros que aquel listado no incluía. De ese directorio, 105 contestaron de manera efectiva nuestro cuestionario nacional. Por su parte, el segundo estudio, dedicado a conocer en profundidad la vida de los proyectos escénicos en el país que se presentaron en 2022, fue respondido por 201 proyectos teatrales. Ambos estudios fueron desarrollados a través de encuestas en línea, a partir de formularios preprogramados, contando con difusión de alcance nacional y de invitaciones directas vía electrónica.

En mayo de 2024, las cifras totales de asistencia a eventos culturales entre la población de 18 años en adelante, seguían presentando una baja con relación a 2019. Esto con base en el estudio desarrollado desde Modecult en mayo de 2016 (Figura 2), que tiene el propósito de generar información estadística sobre la condición de asistencia de la población que reside en México de 18 y más años de edad a eventos culturales específicos de su localidad.

75 [https:// sic.cultura.gob.mx/](https://sic.cultura.gob.mx/)



Figura 2. Asistencia a eventos de 2023 a 2024.

Fuente: Modecult.

De acuerdo con los datos acumulados en esos estudios anuales, habiéndose ya superado la terrible crisis de la pandemia, en mayo de 2021 solo el 17,3% había asistido a actividades culturales, mientras que en mayo de 2024 ya habíamos alcanzado una recuperación que se dio de manera paulatina hasta llegar a 52,5% de asistencia. Lo que no hay que dejar de mencionar es que todavía estamos abajo de la asistencia marcada en mayo de 2019 cuando se reportó en un 57,8%. También debe aclararse que la disminución de la asistencia a las actividades había sido gradual del 2016 al 2019.⁷⁶

Dentro de ese rango de mejoría gradual pospandémica, es claro que ha habido consecuencias, pero ¿cómo ha afectado específicamente al teatro? ¿Cuál es el estado de la asistencia? En 2024, el teatro tuvo un porcentaje de asistencia del 10,4% con relación a las otras disciplinas, manteniendo la constante de siempre haber estado por debajo de ellas

⁷⁶ Los datos contrastados de manera anual están disponibles para consulta en <https://www.inegi.org.mx/programas/modcult/>

(según cifras del estudio de 2016). También quedó reflejado en los porcentajes generados en 2025 que la disciplina teatral sigue abajo de la asistencia a la proyección de películas o cine (43,6%), conciertos o presentación de música en vivo (26,5%) y exposiciones (13,9%), y un poco arriba de la asistencia a espectáculos de danza (9,3%).

El estudio marca ciertas tendencias que, aunque básicas, nos han dado ya luz sobre algunas constantes como la diferente asistencia entre disciplinas, el impacto de la pandemia en ellas y la recuperación posterior, la comparativa de asistencia por género, la información en relación con los medios de difusión en los que nos enteramos de los eventos culturales, así como los motivos para considerar su asistencia. Se analiza también si haber sido llevados a este tipo de eventos durante nuestras infancias fue un factor para la asistencia cotidiana a actividades culturales en la edad adulta.

Como observaremos más adelante, uno de los conceptos fundamentales para el sostenimiento y la sustentabilidad de los espacios escénicos y de las obras teatrales es la asistencia y, por tanto, los ingresos de la taquilla, que en muchos casos se considera que son su sustento principal. No obstante, no se debe perder de vista las preguntas fundamentales de este texto: ¿qué indicadores nos acercan a la realidad sobre la operación de los teatros y la vida de estos? ¿Cómo vertebrar nuestras diversidades, diferencias y constantes? ¿Cuál es la estructura de los diversos sistemas de sostenimiento de las obras teatrales que se producen en México? Considero necesario encontrar respuestas en lo colectivo porque, como afirma Jazmín Beirak Ulanosky (2024):

Es importante tener palabras para nombrar las cosas y darles sentidos compartidos, pero tanto o más lo es que existan de modo efectivo

marcos en los que esos sentidos se puedan construir colectivamente. Es decir, la cultura no importa solo como campo de construcción de representaciones, sino como campo de construcción de las relaciones para forjar dichas representaciones. (p. 108)

A ello yo añadiría que entre el teatro y sus espacios no solo importan las representaciones, sino el campo íntegro donde construimos las relaciones necesarias para lograrlas.

La vida de los proyectos teatrales en los espacios escénicos (contenedor-contenido)

La correlación contenedor-contenido es imprescindible en nuestra reflexión. Sin la corresponsabilidad entre las partes, los objetivos comunes desaparecen y la necesidad se torna trunca. ¿Pero existe esa necesidad en nuestra disciplina? Si me permiten el símil hacia la industria del zapato, la necesidad no es contar con un contenedor (caja) que proteja los zapatos hasta su venta, sino cubrir la primera necesidad de usar zapatos para poder caminar, la cual se articula en una industria que se mueve entre varios sectores, como el diseño, la manufactura, la comercialización y la venta en diversidad de alcances y formas.

En lo cultural, en lo teatral, la clave es atender la primera necesidad de que arte y cultura son derechos humanos, cuya garantía definen la identidad, la participación, la cooperación, las comunidades y la gobernanza bajo el concepto de “vida cultural” (Observatorio de la Diversidad y de los Derechos Culturales, 1997). En lo escénico, partiendo desde el encuentro entre contenedor-contenido, nos esforzamos en épocas pasadas en definirnos como industria cultural y en conocer las particularidades de nuestro “producto”, utilizándolo en un sentido

más amplio porque al ser cultural lo asociamos al acto creativo, y se consolidó hacia la experiencia vivida, hacia la percepción que desarrollamos sobre dicho consumo cultural. Ese símil con la industria hoy ya lo sentimos rebasado.

La vida de las obras teatrales dentro de los espacios escénicos podemos ponerla en valor a partir de rubros como los siguientes: conocer si los teatros programan solo teatro o también otras disciplinas como la danza, la música u otras; el número de obras y temporadas programadas anualmente, o bien la cantidad de funciones programadas por temporada.

Si comparamos entre los dos tipos de espacios escénicos más comunes en nuestro país —públicos e independientes—, vemos reflejados en los datos las constantes que nos reafirman los diferentes objetivos, responsabilidades, intereses y alcances hacia la programación de las obras teatrales.

Por un lado, es notorio que existen teatros que, ya sea por ser de los pocos existentes en algunas ciudades y estados o bien por tener un carácter interdisciplinar, tienen en su vocación primaria programar a la diversidad de disciplinas del espectáculo en vivo, así como posibilitar rentas dirigidas a otras necesidades de encuentro social o académico. Por otro lado, existen pocos teatros en el país que programan exclusivamente la disciplina teatral, incluyendo cualquiera de sus modalidades de presentación, sean temporadas, funciones sueltas, o que reciban obras en circulación internacional, nacional o regional. Dentro de estas dos realidades de programación de los espacios que son habitados por la disciplina escénica —sin contar el teatro de calle, lo *performático* o las intervenciones— encontramos datos que sugieren que en nuestro país existen

muchos más teatros de responsabilidad múltiple hacia la programación que los especializados en una programación específicamente teatral.

En general, los datos que nos ofrece el primer estudio nos demuestran que existe una priorización en los intereses y ámbitos de programación y una inclinación muy similar entre los espacios públicos y los independientes (Figura 3), inclinándose hacia la disciplina teatral (94,3%), en relación con la danza (72,4%) y la música (71,4%). Se confirma la inclinación hacia lo teatral, ya que los siguientes rubros de interés que aparecen sobre otros ámbitos son el *performance* (61,9%), el teatro cabaret (46,7%) y el teatro musical (44,8%). Aquello nos indica una importante presencia de la disciplina teatral en la presente revisión.

17. ¿Cuáles son los intereses y ámbitos de programación?

[Respuesta múltiple. Los porcentajes no suman 100%]



Figura 3. Intereses y ámbitos de programación.

Fuente: Observatorio Teatral de Teatro UNAM (2022).

La lectura del segundo estudio enfocado en la vida de los proyectos escénicos refleja que, en relación con su programación, el 51% de las obras desarrolló un máximo de 20 funciones desde su estreno, y que la menor cantidad de obras, el 24%, son las que logran entrar en el rango de haber ofrecido de 41 a más de 100 funciones, sumando temporadas, funciones sueltas y funciones dadas en procesos de circulación. Ello sucede dentro de un rango de vida de las obras que abarca el 24% que solo llega a mantenerse dando funciones hasta tres meses después de su estreno, el 29%, que logra mantenerse de seis meses a un año y, por último, el 27% que alcanza una temporalidad de hasta tres años de dar funciones.

El último indicador que quisiera sumar en este apartado de la vida de las obras es el número de temporadas desarrolladas por proyecto (Figura 4). De ese modo, el 62% de las obras no ha tenido más de dos temporadas, mientras que las obras que realizaron giras o circuitos durante su actividad alcanzan un 51%.

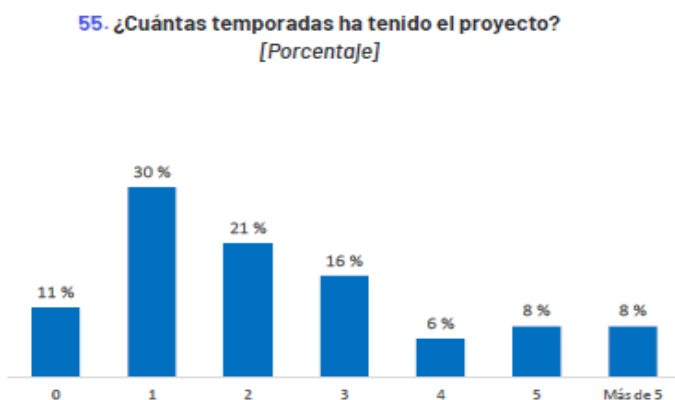


Figura 4. Temporadas que ha tenido el proyecto.
Fuente: Observatorio Teatral de Teatro UNAM (2023).

Las obras que sí lograron acciones de movilidad son aquellas que logran mantenerse vivas en un rango de más de años. Estas desarrollaron el 65,7% de las funciones en gira. Los datos anteriores nos hablan de una diversidad de modelos que refleja desde obras con una duración de vida muy corta —ejemplificadas sobre todo en las que nacen a partir de equipos de trabajo temporales— hasta las que logran superar el promedio nacional de funciones y temporadas. La constante entre las que consiguen esto último es que han sido desarrolladas en su mayor porcentaje en modelos de compañía y casa productora, y quienes llevan a cabo una mayor cantidad de funciones en gira o circuitos son las que se desarrollaron a partir de un colectivo, grupo o compañía.⁷⁷

Regresando a la reflexión iniciada en el primer estudio, también debemos considerar que desde los espacios escénicos los datos señalan que el 46,7% de los teatros desarrolló entre 1 y 100 funciones, frente al 53,3% que alcanzó a presentar de 101 a más de 300 funciones (Figura 5).

77 Conforme al segundo estudio, entiéndase por los siguientes términos: Compañía: equipo de trabajo integrado por personas que llevan tiempo trabajando, creando y construyendo en conjunto sea de manera constituida o no. Colectivo: equipo de trabajo integrado por creadoras y creadores que trabajan, crean y construyen en conjunto y de manera horizontal, pero al mismo tiempo desarrollan otras creaciones de manera independiente. Grupo: creadoras y creadores que eventualmente crean y construyen en conjunto. Equipo de trabajo: integrado por especialistas que se unieron solamente para realizar un proyecto. Casa productora: empresa que gestiona, impulsa, desarrolla y produce proyectos escénicos ya sea de manera colectiva, en grupo o convocando a un equipo de trabajo en específico.

Tabla 78*

		35 - Cantidad de Temporadas programadas durante el 2019: (agrupado)						Total
		Total de casos	0	De 1 a 5	De 6 a 10	De 11 a 20	Más de 20	
Total		105	11.4	38.1	26.7	10.5	10.5	2.9
Ámbito que opera el espacio escénico	Público	71	16.9	33.8	28.2	11.3	7.0	2.8
	Público de operación privada	2		50.0	50.0			
	Privado de operación pública	1		100.0				
	Independiente	31		45.2	22.6	9.7	19.4	3.2

Figura 5. Cantidad de temporadas programadas en 2019.

Fuente: Observatorio Teatral de Teatro UNAM (2022).

En cuanto a la actividad en los espacios escénicos, encontramos que, por un lado, durante 2019 el 64,8% de los teatros programó de 1 a 10 temporadas y que el 10,5% programó más de 20 temporadas. A ello es fundamental sumar que el 59,1% de los espacios programó por temporada de 2 a 10 funciones, y solamente 11,4% programó temporadas de más de 20 funciones. Analizando los datos, partimos de que los espacios escénicos en la mayoría del país, por su necesidad y vocación, no programan exclusivamente temporadas teatrales. Los que sí lo realizan son realmente una minoría, lo que conlleva una vida corta de las obras en temporadas y estas últimas, tanto en espacios públicos como independientes, tienen un promedio en su mayoría de 10 a 20 funciones. Esto condiciona particularmente la vida de las obras en su producción, honorarios, presentación en temporadas y circulación, pero de manera enfática, sobre todo, las condiciona desde la vida, la construcción y la permanencia de los equipos de creadores y especialistas que desarrollan las obras.

Muchos de ellos tienen múltiples trabajos y proyectos simultáneos, lo que se vuelve un factor contra la durabilidad de un proyecto escénico.

Para que una obra se mantenga viva más de dos años y con su equipo integrado, necesita realizar temporadas en varios espacios escénicos, desarrollar circuitos y dar funciones en festivales, lo cual es alcanzado por una minoría.

Sustentabilidad y sostenibilidad

En cuanto a las buenas prácticas enfocadas en encontrar la necesaria sostenibilidad y sustentabilidad de nuestro sector escénico —en el que se generen procesos de mantenimiento y crecimiento tanto en posibilidades como en condiciones y alcances para seguir construyendo en conjunto un ecosistema más sano y articulado—, debemos ser capaces de leer nuestro modelo desde los indicadores de la economía creativa y no solo desde estadísticas vinculadas a la producción y el consumo.

Entre los dos campos estudiados en este texto existen, hacia su posibilidad de sustento, diferentes realidades con relación al conocimiento desde el cual se generan sus ingresos y hacia dónde se inclinan sus gastos. Sin embargo, en todos los casos, es importante manifestar el enorme rango de posibilidades a las que se enfrentan en relación con las enormes diferencias encontradas en sus formas de operación.

Analizar un teatro público de 1500 localidades, radicado en una capital de estado, que presente la totalidad de las disciplinas escénicas en modelo de funciones sueltas, que reciba ingresos vía rentas y tenga soportado con presupuesto anual su operación y nómina, no es lo mismo que analizar las formas de sostenimiento de una sala independiente de 50 localidades, en donde se presenten exclusivamente creaciones emanadas de compañías, grupos y equipos de trabajo no oficiales en esquema de temporadas.

Tampoco podemos analizar los procesos de sostenimiento que mantienen en operación a la Compañía Nacional de Teatro, contra los desarrollados por una casa productora o un grupo formado por recién egresados. Sus posibilidades, necesidades y alcances son totalmente diferentes. Para cada uno de ellos debemos ser capaces de generar políticas, programas y procesos claros, así como formas de analizar y conocer su estado. Toca encontrar aquellos indicadores que nos permitan conocer de manera transversal los necesarios vasos comunicantes entre espacios escénicos y obras (Figura 6).

Comparativo de ingresos en los espacios escénicos [anual]

Espacios públicos			Espacios independientes	
Teatros	Ingresos		Teatros	Ingresos
33.8 %	1 - 30 %	Taquilla	58.1 %	1 - 30 %
2.8 %	51 - 90 %		25.9 %	31 - 100 %
9.8 %	1 - 20 %	Patrocinios	32.3 %	1 - 20 %
8.5 %	1 - 40 %	Participación en convocatorias nacionales	42 %	1 - 40 %
16.9 %	1 - 40 %	Rentas	51.6 %	1 - 40 %
9.8 %	1 - 40 %	Por actividad académica	45.2 %	1 - 50 %
28.1 %	1 - 30 %	Renta actividades no artísticas	22.6 %	1 - 30 %

Figura 6. Comparativo de los ingresos en espacios escénicos.

Fuente: Observatorio Teatral de Teatro UNAM (2022).

La enorme diferencia que encontramos en el análisis de los espacios escénicos radica principalmente en que la fuente principal de financiamiento de los teatros públicos es la propia institución a la que pertenecen, que no solo sostiene su operación, sino que los financia para sus actividades y difusión. Entre sus ingresos anuales directos más altos se encuentran los generados vía taquilla: el 33,8% de los teatros contestó que los ingresos alcanzan un porcentaje que se mueve entre el 1% y el 30%; el segundo nivel de ingresos para el 28,1% de esos espacios se da a partir de rentas para actividades no artísticas en un porcentaje del 1% al 30%. En cuanto a las categorías en las que menos recursos consiguen, está la participación en convocatorias nacionales, donde solo el 16,9% señala que consigue entre el 1% y el 40% de su ingreso.

En cambio, entre los espacios independientes cuya preocupación es mayor hacia la necesidad y diversidad de posibles ingresos, los números indican el enorme esfuerzo que deben realizar. Sus ingresos directos más altos también se encuentran en la taquilla: el 25,9% de los espacios encuentra un ingreso del 31% al 100% de su presupuesto anual. Sus otros ingresos son los logrados por la participación en convocatorias nacionales, donde el 42% de los espacios consigue un recurso anual de entre el 1% y el 30%; y a través del desarrollo de actividades académicas el 45,2% de los independientes recibe del 1% al 50% de sus recursos.

Si se analizan los rubros hacia los cuales se realiza una mayor inversión de recursos, utilizando la diferenciación entre espacios públicos e independientes, también son notorias las diferentes preocupaciones e intereses. Podemos observar que el 48% de los teatros institucionales destina entre el 1% y el 40% de sus egresos hacia el rubro de operación. Hacia la producción de obra, el 23,9% de los teatros aporta entre el 1% y

el 40% de sus recursos. Para el pago de personal fijo y mantenimiento su inversión también es alta. En cambio, para el desarrollo de proyectos especiales y residencias su inversión es baja.

Pasando ahora a los egresos de los espacios independientes, observamos que el 71% de los teatros hace una alta aportación hacia los gastos operativos con un egreso de entre el 1% y el 40%. En cuanto al pago del personal fijo, el 64% de los teatros realiza una inversión de entre el 1% y el 40% (Figura 7).

Comparativo de egresos en los espacios escénicos [anual]

Espacios públicos			Espacios independientes	
Teatros	Egresos		Teatros	Egresos
48 %	1 - 40 %	Operación	71 %	1 - 40 %
33.9 %	1 - 40 %	Personal fijo	64 %	1 - 40 %
23.9 %	1 - 40 %	Producción de obras	59.2 %	1 - 40 %
32.4 %	1 - 40 %	Honorarios participantes	67.8 %	1 - 40 %
18.3 %	1 - 20 %	Proyectos escénicos	51.7 %	1 - 20 %
42.3 %	1 - 20 %	Mantenimiento	74.2 %	1 - 20 %
42 %	1 - 30 %	Difusión	80 %	1 - 30 %

Figura 7. Comparativo de egresos en los espacios escénicos.

Fuente: Observatorio Teatral de Teatro UNAM (2022).

Respecto a las producciones que son presentadas en aquellos espacios, también existe una mayor inversión que desde los espacios públicos. Lo

observamos tanto en los pagos hacia la producción de obra como hacia el pago de honorarios de participantes, incluso en el necesario gasto de difusión. Con el fin de tener una observación transversal que permita visualizar un conjunto mayor, se analizarán los ingresos y egresos en los proyectos escénicos nacionales. Entre los más de doscientos responsables de obras que contestaron la encuesta encontramos que los proyectos se produjeron en un 42,7% con recursos económicos y en un 54,9% con recursos económicos y en especie. La estructura de los equipos de las casas productoras fue desde donde se produjeron las obras con mayores recursos económicos: la totalidad de lo invertido fue de 56,2%; desde los equipos de trabajo hubo un 53,2%. En cambio, los modelos que contaron con menos recursos económicos para producir sus obras fueron los de grupo y los de colectivo, aunque estos sí lograron generar un proceso que sumó recursos económicos y en especie en más del 65% de los casos.

En cuanto a la información sobre el tipo de recurso con el que se produjo el proyecto escénico, es decir, la posibilidad de contar con recursos económicos y recursos en especie en el país, se halló que usar ambos es realmente un hábito incorporado en las zonas centro (70,3%) y noroeste (71,0%). En cambio, en la Ciudad de México solo el 48,5% de los proyectos fue producido de esa forma (Figura 8).

TABLA 183*				
		Total de casos	77.- ¿Cuál fue el tipo de recurso originalmente el proyecto escénico?	
			Recursos económicos	Recursos en especie
Total general		201	42.7	1.2
Zona donde se estrenó el proyecto escénico	Zona Centro: Guerrero, Hidalgo, Estado de México, Morelos, Oaxaca, Puebla y Tlaxcala	17	29.7	
	Zona Centro Occidente: Aguascalientes, Colima, Guanajuato, Jalisco, Michoacán, Nayarit, Querétaro, San Luis Potosí y Zacatecas	36	39.9	2.0
	Zona Sur: Campeche, Chiapas, Quintana Roo, Tabasco, Veracruz y Yucatán	33	36.4	3.0
	Zona Noroeste: Baja California, Baja			

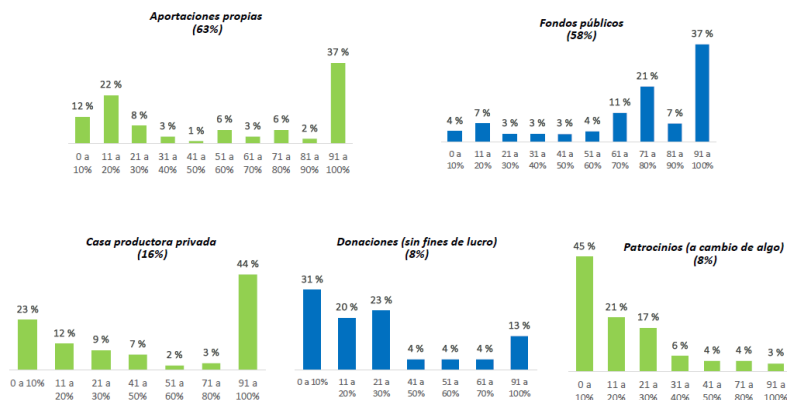
Figura 8. Tipo de recurso con el que se produjo originalmente el proyecto escénico. Fuente: Observatorio Teatral de Teatro UNAM (2023).

La procedencia de los recursos económicos que sustentaron las obras indica una dependencia importante de los fondos públicos (63%), así como de aportaciones propias (63%) para sostener los proyectos. Esta dualidad es una realidad constante en nuestro proceder, dejando atrás las inversiones que se desarrollan directamente desde las casas productoras (16%) o que se consiguen vía donaciones (8%) y patrocinios (8%).⁷⁸

Se observa también que el porcentaje de aportación de fondos públicos es mayor desde lo federal (50,8%) que desde lo estatal (25,0%) y lo local (10,4%). Asimismo, el 11,5% de los proyectos encontraron apoyo en fondos mixtos (Figura 9).

⁷⁸ La pregunta específica en la que se sustenta esta información permitía respuestas múltiples, por lo que suman más del 100%.

78. Si el recurso con el que se produjo originalmente el proyecto escénico fue económico, indicar de dónde provino y cuál fue el porcentaje:*
[Porcentaje]



Se preguntó al 88% que se produjo con recursos económicos. Al permitir respuestas múltiples, los porcentajes suman más del 100%

Figura 9. Origen del recurso económico.

Fuente: Observatorio Teatral de Teatro UNAM (2023).

Los rubros para los que los presupuestos anteriores destinaron principalmente recursos fueron producción (76%), realización (71%), honorarios a creativos (60%) y difusión (57%). En los rubros que menos se invirtió fue en renta de teatros (15%) y en pago a asesores (11%). Una vez estrenados, el 72% de los proyectos escénicos contaron con recursos económicos para la nómina de creadores escénicos y mantenimiento de las funciones, y ese recurso provino principalmente de ingreso de taquilla con un 57%.

El vaso comunicante de contenedor-contenido encontrado de forma más clara en los estudios se vincula a la producción de las obras y al aporte que se hace desde los espacios escénicos para aquellas obras.

Así, se observa que solo el 18% de los teatros contribuyó con recursos económicos a las producciones, apostando en un 48% por celebrar convenios de porcentaje de taquilla.

La correlación entre espacios escénicos y las obras que en ellos habitan es intrínseca a la disciplina teatral en un alto porcentaje. Se torna más clara cuando se aprecia la poca inversión que se desarrolla desde los espacios escénicos hacia el pago de producciones, así como hacia el pago de honorarios de los participantes en las temporadas y funciones. En cambio, el aporte hacia los proyectos por la vía de los recursos operativos proporcionados es muy alto (Figura 10) y se enfoca particularmente en proporcionar equipo técnico (71%), personal técnico (67%), personal de atención al público (58%) y difusión (54%).

88. ¿Qué aportó el espacio donde fue estrenado el proyecto escénico?

[Respuesta múltiple, no suma 100%]

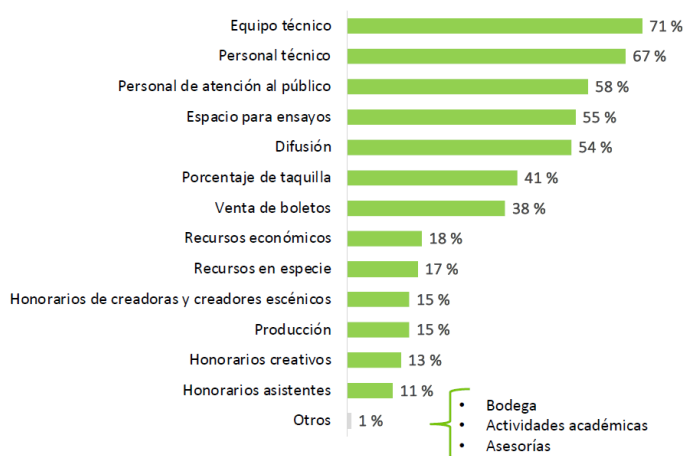


Figura 10. Aportes de los espacios escénicos.

Fuente: Observatorio Teatral de Teatro UNAM (2023).

De ese modo, el vínculo de sustentabilidad entre las partes debe fortalecerse hacia el ámbito de la producción y hacia los honorarios de los participantes.

Vinculación con públicos

Cuando anteriormente ponía en cuestión la relación contenedor-contenido en las artes escénicas, tuve como detonador la reflexión sobre la participación, la mediación, la fidelización y el contacto con los diversos públicos, los actuales y los potenciales. Este análisis, particularmente a partir de las asistencias en los múltiples modelos de espacios escénicos, es complejo debido a los objetivos de los espacios de ámbito público y de los independientes, pero también por las diferencias en los formatos, la cantidad de localidades disponibles y la ubicación, ya sea en capitales, municipios o centros culturales.

Las diferencias que se encontraron en el primer estudio señalan que entre los espacios escénicos existe una mayor cantidad de formatos de mediano tamaño en contraste con los pequeños y los grandes. Asimismo, los mínimos de localidades disponibles se encuentran en menos de 100 personas, hasta llegar a unos máximos de más de 800 personas. Los espacios escénicos que se encuentran en capitales de Estado abarcan el 75% y los ubicados en centros culturales solo son el 43,8% (Figura 11).

Tabla 52*

		19.- Indique cuáles son las dimensiones del foro o escenario:				
		Total de casos	Chico	Mediano	Grande	Total
Total		102	44.1	45.1	10.8	100.0
Ámbito que opera el espacio escénico	Público	69	31.9	53.6	14.5	100.0
	Público de operación privada	2	50.0		50.0	100.0
	Privado de operación pública	1	100.0			100.0
	Independiente	30	70.0	30.0		100.0
Pertenece o no pertenece a la capital	Si pertenece a la capital	76	40.8	47.4	11.8	100.0
	No pertenece a la capital	26	53.8	38.5	7.7	100.0
Región	Centro	18	44.4	38.9	16.7	100.0
	CDMX	41	41.5	46.3	12.2	100.0
	Norte	26	53.8	34.6	11.5	100.0
	Sur	17	35.3	64.7		100.0
Dimensiones del foro	Chico	45	100.0			100.0
	Mediano	46		100.0		100.0

Figura 11. Dimensiones del foro o escenario.

Fuente: Observatorio Teatral de Teatro UNAM (2022).

Lo anterior puede generar una lectura confusa sobre la asistencia a los teatros. Por ello, con el fin de analizar la vinculación con los públicos me centraré en las acciones realizadas en los espacios escénicos, la diversidad del personal con el que se cuenta para la difusión de sus actividades, y si contaron con presupuesto para desarrollar las estrategias necesarias.

Ante la pregunta de si los espacios escénicos contaban con programas de fidelización, mediación o formación de públicos, tuvimos una respuesta clara: sí con el 38,1% y no con el 61,9%. Entre los que respondieron que sí, es mayor el porcentaje que realiza esas acciones entre los espacios de ámbito independiente (41,9%) que los de ámbito público (35,2%). El interés en desarrollar dichas actividades es mayor todavía en aquellos espacios escénicos que cuentan con una compañía, grupo, colectivo o productora propia (un 54,8%), en oposición a las que no tienen ese modelo (un 27%).

En cuanto a las actividades complementarias dirigidas al contacto con el público en los proyectos escénicos, el 37% de las obras no ejecutó ninguna actividad en esa línea; entre los que sí las realizaron, hubo conversatorios con el público (54%), mesas de reflexión (16%) y conferencias (9%). Aquellas actividades se llevaron a cabo en mayor medida en las obras que fueron gestadas desde el interés común de una compañía, grupo o colectivo (62,4%), así como por las que participaron en una convocatoria de fondos públicos para producción (60,5%). También se encuentra un indicador de querencia hacia el desarrollo de dichos procesos de mediación en obras dirigidas a adultos (54,6%) y a jóvenes (54,6%).

En el ámbito de la actividad vinculada a la difusión de las obras, existen dos factores fundamentales que diferencian a espacios y obras en su operación. En primer lugar, llama la atención que desde los espacios escénicos se muestra que el 76,1% destinó solamente del 0 al 10% a difusión y promoción, así como que el 14,3% invirtió entre el 11 y el 30%. En contraste, en los proyectos escénicos el 57% contó con presupuesto para difusión y relaciones públicas, siendo los modelos donde se presenta mayor inversión en dicho apartado los contruidos desde el ser compañía (64,2%) o el ser casa productora (91,8%).

Sumado a ello, se detecta una preocupación por contar con personal contratado que se dedique a labores de difusión. Desde los espacios escénicos podemos ver que en el 43,6% de los espacios públicos laboran de dos a más de tres personas en difusión y audiencias, mientras que en el 74,2% de los espacios independientes trabajan entre una y dos personas para la misma actividad. De ese modo, los espacios públicos cuentan con personal contratado de manera permanente para esta

acción en mucho mayor número; no obstante, desde los independientes se desarrollan más actividades destinadas a la mediación.

Es claro que estamos ante el reto constante de generar procesos de formación y mediación de públicos. Debe preocuparnos que, por un lado, el 59% de las obras que participaron en la encuesta manifestó que no conocen la cantidad de público que han atendido; asimismo, el 22% de los espacios donde se escenificaron no se involucró en la difusión.

Para dimensionar la problemática que hoy enfrenta la disciplina teatral con relación a las asistencias, los datos estadísticos generados en el Modecult (Figura 12) indican que, durante mayo de 2016, el 28% de los asistentes concurrió a actividades culturales en nuestro país. Hasta la fecha actual, se ha manifestado una tendencia a la baja con respecto a los años prepandémicos, con lecturas generadas desde mayo de 2019 que marcan una asistencia del 21,4%. El punto más bajo de asistencia fue en plena pandemia, en mayo de 2021, con un índice de asistencia del 2,8%. Lo más preocupante radica en que, hasta el momento de redacción de este texto, solo hemos podido recuperar el 50% de los asistentes a la disciplina teatral que teníamos en 2019, como se recoge en el estudio de mayo de 2024, con un 10,4% de participación en relación con las otras disciplinas estudiadas.

Comparativo de asistencia a la disciplina teatral

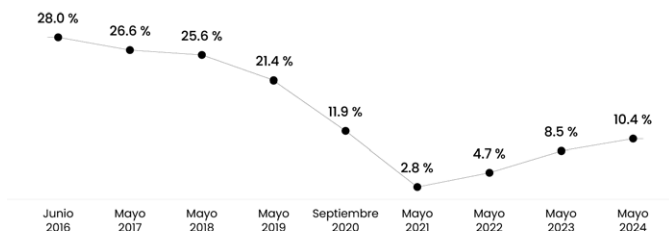


Figura 12. Comparativo de asistencia a la disciplina teatral. Gráfica incluida en el Módulo Sobre Eventos Culturales Seleccionados (Modocult).

Esos datos deberían preocuparnos y más si los comparamos con lo que está sucediendo en otras latitudes, porque así nos encontraremos frente a la constante de la disminución de públicos hacia las artes escénicas. En el último estudio de Estadísticas de Participación Cultural en Europa (IETM, s/f) se destacan varias tendencias clave, como que desde 2015 la participación cultural ha disminuido en todos los países, excepto en España; en algunos, la participación cayó más de veinte puntos. Ese estudio, al igual que el desarrollado en nuestro país, analiza tres tipos de actividades: el cine, los espectáculos en vivo y las visitas a lugares culturales. La disminución más pronunciada se registró en la asistencia a espectáculos en vivo, cuando en 2015 era la actividad más popular en trece países. Se encontraron también constantes como que la participación en las actividades culturales ha aumentado entre los jóvenes, pero ha disminuido entre los mayores de 65 años. También sigue siendo una constante que, a mayor educación, mayor participación en actividades culturales.

Asociación y representación gremial

Un factor importante por analizar es el grado de trabajo conjunto y representación gremial con el que convivimos en nuestra operación (Figura 13). En la encuesta sobre espacios escénicos, el 68% de encuestados contestó como espacios escénicos de ámbito público y el 31,4% lo hizo como de ámbito privado. Su participación en asociaciones o redes especializadas es realmente baja.

Tabla 75*

		33.- ¿El espacio escénico forma parte de alguna(s) asociación(es) o red(es) especializada(s)?			
		Total de casos	Si	No	Total
Total		105	30.5	69.5	100.0
Ámbito que opera el espacio escénico	Público	71	19.7	80.3	100.0
	Público de operación privada	2	50.0	50.0	100.0
	Privado de operación pública	1		100.0	100.0
	Independiente	31	54.8	45.2	100.0
Pertenece o no pertenece a la capital	Si pertenece a la capital	79	32.9	67.1	100.0
	No pertenece a la capital	26	23.1	76.9	100.0
Región	Centro	19	15.8	84.2	100.0
	CDMX	43	44.2	55.8	100.0
	Norte	26	34.6	65.4	100.0
	Sur	17	5.9	94.1	100.0

Figura 13. Grado de trabajo conjunto y representación gremial.

Fuente: Observatorio Teatral de Teatro UNAM (2022).

Solo el 33,6% del total de los espacios que respondieron la encuesta forma parte de asociaciones o redes; esa participación es más baja entre los espacios escénicos públicos (19,7%) que en los privados (54,8%). De esa forma, se percibe una necesidad mayor de colaborar gremialmente desde la independencia. En relación con la dimensión regional, los espacios escénicos pertenecientes a asociaciones o redes especializadas se concentran particularmente en la Ciudad de México (44%) y la zona norte del país (34%), a diferencia del centro (15%) y el sur (5,9%) donde la participación es mínima. Además, aumenta la participación en asociaciones cuando los espacios escénicos están ubicados en capitales.

En relación con lo anterior, se obtuvo datos sobre si los proyectos escénicos en México —sean creados por compañías, colectivos, grupos, casas productoras, equipos de trabajo o los integrantes de esta— forman parte de alguna asociación o representación gremial (Figura 14).

TABLA 107*					
		Total de casos	49.- ¿La Compañía, Colectivo, Grupo, Casa productora o Equipo de trabajo, o los integrantes de las mismas forman parte de alguna asociación o representación gremial?		Total
			Sí	No	
Total general		201	21.4	78.6	100.0
Zona donde se estrenó el proyecto escénico	Zona Centro: Guerrero, Hidalgo, Estado de México, Morelos, Oaxaca, Puebla y Tlaxcala	17	41.4	58.6	100.0
	Zona Centro Occidente: Aguascalientes, Colima, Guanajuato, Jalisco, Michoacán, Nayarit, Querétaro, San Luis Potosí y Zacatecas	36	6.1	93.9	100.0
	Zona Sur: Campeche, Chiapas, Quintana Roo, Tabasco, Veracruz y Yucatán	33	32.2	67.8	100.0
	Zona Noroeste: Baja California, Baja California Sur, Sinaloa y Sonora	8	11.3	88.7	100.0
	Zona Noreste: Chihuahua, Coahuila, Durango, Nuevo León y Tamaulipas	15	36.8	63.2	100.0
	Ciudad de México	88	17.3	82.7	100.0
	Otros (Fuera del país, virtual)	4		100.0	100.0
Estructura o modelo bajo la cual se desarrolló la obra	Compañía	104	23.6	76.4	100.0
	Colectivo	25	23.6	76.4	100.0
	Grupo	24	10.7	89.3	100.0
	Casa productora	19	18.5	81.5	100.0
	Equipo de trabajo	25	19.5	80.5	100.0
	Otro. Mencionar cuál	4	50.1	49.9	100.0
Rango mínimo de costo de boletos que ha tenido el proyecto escénico en sus diferentes temporadas o funciones	0 a 30 pesos	66	16.3	83.7	100.0
	31 a 50 pesos	32	32.7	67.3	100.0
	51 a 100 pesos	65	21.6	78.4	100.0
	101 a 250 pesos	25	26.2	73.8	100.0
	251 a 500 pesos	13	6.2	93.8	100.0
Rango máximo de costo de boletos que ha tenido el proyecto escénico en sus diferentes temporadas o funciones	0 a 30 pesos	34	14.3	85.7	100.0
	31 a 50 pesos	2	47.2	52.8	100.0
	51 a 100 pesos	34	33.6	66.4	100.0
	101 a 250 pesos	93	20.5	79.5	100.0
	251 a 1000 pesos	35	18.2	81.8	100.0
	Más de 1000 pesos	3		100.0	100.0

Figura 14. Pertenencia a alguna asociación o representación gremial.
Fuente: Observatorio Teatral de Teatro UNAM (2023).

Solo el 21,4% de los más de doscientos proyectos que respondieron participan en ellas. Su participación cambia regionalmente, contrario a lo sucedido en los espacios escénicos: las regiones donde se aprecia mayor participación son la zona centro (41,1%) y la zona noreste (38,8%), quedando muy atrás la Ciudad de México (17,3%) o la zona centro occidente (6,1%).

Para conocer mejor a aquellos que participan en menor medida en los procesos gremiales, existen datos que sostienen que, a mayor costo de los boletos, menor voluntad de asociación. Esto indica que los proyectos de costos intermedios tienen una mayor preocupación por formar parte de asociaciones. Lo mismo sucede con las obras que fueron ejecutadas desde el modelo de compañías o colectivos, pues tuvieron una mayor participación en las asociaciones que aquellas que nacieron desde casas productoras o equipos de trabajo. La reflexión colectiva, así como el desarrollo de proyectos conjuntos, se ejemplifica en los datos anteriores. Se identifica una comunidad no cohesionada, pero sobre todo no comunicada entre sí, trabajando desde nichos o regiones, sin vocación hacia la cohesión disciplinar.

El indicador de participación en asociaciones o representaciones gremiales también se puede relacionar con la pregunta específica del segundo estudio sobre si al ejercer su actividad profesional consideran que tienen una buena calidad de vida. El 51% de los proyectos contestó que no y el 49% que sí. Destaca que, entre quienes consideraron que no tienen una buena calidad de vida, solo el 18,5% forma parte de asociaciones. El 24,4% de quienes consideran que sí tienen una buena calidad de vida son parte de procesos de encuentro gremial.

Esta lectura permite ver una desconexión entre las partes que conformamos el todo de las artes escénicas mexicanas, ya que ni dentro de los espacios escénicos ni dentro de la comunidad que construye y presenta los proyectos escénicos existe el hábito establecido de conformarnos en comunidad desde lo grupal, de dialogar o confrontarnos, o de construir entre pares. Tampoco se busca dimensionar y reflexionar juntos acciones, políticas, condiciones laborales, tabuladores y, sobre todo, trabajar juntos para intentar mejorar el estado actual de nuestra vida cotidiana en la disciplina teatral.

Es importante mencionar que en procesos en los que las acciones van hacia modelos de asociación en procesos de participación individual, contamos con un mayor involucramiento que en los procesos de asociación desde lo colectivo, como podemos observar en la Asociación Nacional de Actores (ANDA),⁷⁹ que tiene a la fecha 8917 socios vigentes en todas sus especialidades (teatro, televisión, cine, doblaje *stunt*, carpa y circo). Ello tiene referencia no solo en la Ciudad de México, sino que se cuenta con secciones y delegaciones en el interior del país, donde se agrupa a todos los estados con los siguientes niveles de participación: Monterrey, 1,6%; Guadalajara, 2,74%; Veracruz, 0,46%; Tijuana, 0,52%; Mérida, 0,34%; Ciudad Juárez, 0,19%; y Acapulco, 0,22%. Dentro de la especialidad en teatro se cuenta con 3639 socios vigentes, lo que demuestra la voluntad y la necesidad de asociación cuando lo que en conjunto se logra es defender los derechos humanos, económicos, sociales y culturales de los trabajadores del arte escénico (ANDA, 2019).

79 Los datos están disponibles en <https://laanda.org.mx/quienes-somos/>

Calidad de vida

Como en diversos estudios internacionales, la preocupación por la calidad de vida de quienes trabajan en lo escénico es constante. Se vuelve urgente crear códigos de buenas prácticas entre los distintos participantes y procedimientos del ámbito, incorporando estos conceptos en los análisis sobre su realidad y alcance.

Al contrastar los dos estudios en relación con los niveles de la calidad de vida que se logra al trabajar en el ámbito escénico, se nos presentan varias posibilidades de lectura. En el primero, enfocado a los espacios escénicos, no se preguntó específicamente sobre si se consideraba que allí se tenían condiciones laborales que generaran una buena calidad de vida, pero sí se analizaron las formas de contratación del personal, así como las prestaciones otorgadas.

Los resultados fueron claros con relación a los procesos de contratación y a las prestaciones con las que cuenta el personal, a partir del total de los 105 casos estudiados. Llama la atención el hecho de que existe un porcentaje bajo de espacios escénicos cuyo personal cuenta con una contratación permanente, solo un 21,9%; por su lado, el contratado de manera temporal alcanza solo el 10,5%. Lo anterior indica que en la mayoría de los espacios se cuenta con un modelo mixto de contratación (67,5%) en el que conviven el personal permanente y el temporal, estos últimos sin prestaciones laborales.

Si lo analizamos más de cerca, encontramos que la realidad es diferente entre los dos modelos de operación. En los espacios públicos se cuenta con personal permanente en un 25,4% y con un 5,6% del personal en contratación temporal; en cambio, en los independientes el permanente solo alcanza el 16,1%, mientras que el temporal abarca el 22,6% (Figura 15).

Tabla 10*

		6. Especifica el tipo de contratación que tiene el personal que labora en el espacio escénico:				
		Total de casos	Permanente	Temporal	Mixto	Total
Total		105	21.9	10.5	67.6	100.0
Ámbito que opera el espacio escénico	Público	71	25.4	5.6	69.0	100.0
	Público de operación privada	2			100.0	100.0
	Privado de operación pública	1			100.0	100.0
	Independiente	31	16.1	22.6	61.3	100.0

Figura 15. Tipo de contratación que tiene el personal que labora en el espacio escénico. Fuente: Observatorio Teatral de Teatro UNAM (2022).

En la mayoría de los espacios se convive, por tanto, con personal en contratación en modelo mixto, tanto permanentes como temporales. Esta realidad genera incertidumbre y tensión en el quehacer cotidiano de la operación, con múltiples problemas que abarcan las relaciones sindicales, los diversos modelos de contratación, o los tiempos de pagos hacia trabajadores temporales.

Con respecto a las prestaciones laborales con las que cuenta el personal que labora de manera permanente en los espacios, destaca el contraste existente entre quienes sí tienen seguridad social (52,4%) y aguinaldo (55,2%), y los pocos que cuentan con servicio de gastos médicos mayores (3,8%), seguro contra accidentes para el personal técnico (6,7%) y fondo para el retiro (29,5%).

La diferencia presente entre las prestaciones recibidas por el personal que labora de manera permanente en los espacios públicos y quienes lo hacen en los independientes es francamente alta (Figura 16). Se percibe una mayor discrepancia en el rubro de seguridad social (públicos, 66,2%; independientes, 19,4%) y en quienes sí cuentan con fondo de retiro (públicos 39,4%, independientes, 6,5%).

Tabla 40*

10. ¿Cuál o cuáles son las prestaciones laborales con las que cuenta el personal que labora de manera permanente?								
		Seguridad Social	Aguinaldo	Servicio de gastos médicos mayores	Seguro contra accidentes para el personal técnico	Fondo de retiro	Otros	Ninguna de las anteriores
Total		52.4	55.2	3.8	6.7	29.5	10.5	14.3
Ámbito que opera el espacio escénico	Público	69.0	66.2	2.8	8.5	39.4	15.5	1.4
	Público de operación privada		50.0			50.0		
	Privado de operación pública				100.0			
	Independiente	19.4	32.3	6.5		6.5		45.2

Figura 16. Prestaciones laborales con las que cuenta el personal que labora de manera permanente.

Fuente: Observatorio Teatral de Teatro UNAM (2022).

Lo anterior refleja una urgencia por generar prestaciones laborales adecuadas hacia una mayor cantidad de trabajadores de nuestro sector, ya sea que laboren en los espacios públicos o en los independientes.

En el segundo estudio nos enfocamos directamente en conocer si los proyectos escénicos consideraban tener una buena calidad de vida al ejercer su actividad profesional. Se halló una respuesta balanceada entre quienes no lo consideran así (51%) y los que sí (49%) (Figura 17). Las razones que esgrimen quienes afirman no contar con buena calidad de vida son principalmente las siguientes: inestabilidad (68%), carga laboral excesiva (10%) y trabajos múltiples (8%). En cambio, quienes consideran que sí cuentan con una buena calidad de vida lo atribuyen a la estabilidad económica (42%), a la posible sustentabilidad (28%) y al crecimiento personal (8%).

101. ¿Al ejercer tu actividad profesional, consideras que tienes una buena calidad de vida?
[Porcentaje]



101.1 ¿Por qué?
[Porcentaje]



Figura 17. Calidad de vida.

Fuente: Fuente: Observatorio Teatral de Teatro UNAM (2022).

En el mismo estudio, a la pregunta de si se han sentido no respetados o incomprendidos en su quehacer por quienes programan los espacios escénicos, festivales o circuitos, la respuesta no estuvo tan balanceada. Una mayoría, que alcanzó el 59% del total, contestó afirmativamente y las razones principales fueron la precariedad laboral (24%), la indiferencia (21%), la falta de transparencia (18%) y los prejuicios (14%).

Al cotejar ambos estudios, se percibe que la incertidumbre y la precariedad laboral se encuentra instalada en nuestro modelo, tanto en el personal que labora en los espacios escénicos como en quienes participan en los proyectos escénicos.

En comparación con el estudio de 2024, llevado a cabo por Freelancers Make Theatre Work (Reino Unido),⁸⁰ se observa una situación similar de incertidumbre y desafíos en la calidad de vida. El 38% de los trabajadores autónomos reportó un deterioro en su salud mental, pese a que el 54% pertenece a organizaciones gremiales. Además, el 16,7% duda si continuar en el ámbito teatral, destacando problemas como trato injusto, el *bullying* y el acoso.

Conclusiones

El modelo de operación en las artes escénicas en México atraviesa una crisis estructural, marcada por la falta de autodiagnóstico y herramientas para diseñar políticas culturales eficaces. Persisten enfoques homogéneos que ignoran la diversidad de contextos, prácticas y necesidades regionales, lo que empobrece el análisis y limita el crecimiento

⁸⁰ Se pueden revisar los resultados en <https://freelancersmaketheatrework.com/bigfreelancer-survey/2024report/>

colectivo del sector. Es fundamental reconocer la pluralidad de modelos teatrales y promover acciones que puedan cohesionar a la comunidad escénica, más allá de diferencias institucionales o creativas.

Uno de los retos clave es alinear los intereses de los espacios escénicos con los de las obras teatrales, lo cual implica extender la vida útil de las producciones, mejorar las condiciones laborales y fortalecer la articulación entre creadores, gestores y públicos. Este esfuerzo debe responder al crecimiento del número de compañías y escuelas teatrales, así como a la disminución del público asistente y la escasez de espacios dedicados exclusivamente al teatro. En ese contexto, resultan valiosas las reflexiones internacionales como las del informe “Fair Pay in the Arts” (IETM, s/f) que propone seis líneas de acción: hacer de la equidad un criterio, asignar presupuestos sostenibles, aumentar la conciencia, unir al sector, repensar las reglas y ofrecer liderazgo. Estos principios, que parten de la unión, la narrativa compartida y la redistribución, son también pertinentes para el caso mexicano y pueden alimentar un replanteamiento crítico y colectivo de nuestro ecosistema teatral.

Más que buscar culpables, se trata de asumir la responsabilidad común de transformar el modelo vigente. En este sentido, el Observatorio Teatral de la UNAM representa una herramienta clave: una plataforma universitaria que impulsa el pensamiento crítico, la documentación rigurosa y el análisis del campo escénico. Sin embargo, enfrenta retos importantes: la falta de datos sistematizados, la fragmentación del sector, la escasez de recursos y la débil vinculación con tomadores de decisiones.

Para consolidar su impacto, el Observatorio debe reforzar sus estrategias de articulación, ampliar su proyección hacia redes iberoamericanas

y públicos no académicos, y profundizar una lectura crítica, situada y plural del teatro contemporáneo. Como propone Boaventura de Sousa Santos (2006), urge construir una “sociología de las ausencias” que visibilice lo que ha sido históricamente invisibilizado. Esa es, precisamente, la tarea pendiente y la potencia transformadora que el Observatorio puede y debe asumir hoy.

Bibliografía

- Asociación Nacional de Actores (ANDA) (2019). Quiénes somos. Disponible en: <https://laanda.org.mx/quienes-somos/>
- Barba, E. y Savarese, N. (2021). *Diccionario de antropología teatral*. Ciudad de México: Colegio de Michoacán / Paso de Gato.
- Beirak Ulanosky, J. (2024). *Cultura ingobernable: de la cultura como escenario de radicalización democrática y de las políticas culturales que lo fomentan*. Buenos Aires: RGC Libros, Tránsit Projects.
- De Sousa Santos, B. (2006). *La Sociología de las Ausencias y la Sociología de las Emergencias: para una ecología de saberes*. Buenos Aires: Clacso.
- International Network for Contemporary Performing Arts (IETM) (s/f). Cultural Participation in Europe. Disponible en: <https://www.ietm.org/en/news/cultural-participation-in-europe>
- Observatorio de la Diversidad y de los Derechos Culturales (7 de mayo de 1997). Los Derechos Culturales. Declaración de Friburgo. Université de Fribourg. Disponible en: <https://www.unifr.ch/ethique/fr/assets/public/Files/declaration-esp3.pdf>
- Observatorio Teatral de Teatro UNAM (2022). Primer estudio: operación de los espacios escénicos en México. Disponible en: <https://teatrounam.com.mx/teatro/entradateatro/trabajos-del-observatorio-teatral-teatrounam/>

Observatorio Teatral de Teatro UNAM (2023). Segundo estudio: la vida y situación de los proyectos escénicos en México. Disponible en: <https://teatrounam.com.mx/teatro/entradasteatro/observatorio-teatral-segundo-estudio/>

Laura Elena Román García
María de Lourdes Becerra Zavala (Coords.)

OBSERVATORIOS CULTURALES EN AMEROIBÉRICA

MIRADAS LOCALES Y REGIONALES EN PATRIMONIOS, CIUDADANÍAS Y ARTES

TOMO 2



Miradas locales y regionales: patrimonios, ciudadanías y artes

El sector cultural viene siendo moldeado por datos casi siempre cuantitativos y contruidos desde miradas externas: cantidad de asistentes, recursos erogados, infraestructuras inauguradas. Cifras que justifican lo ya hecho y vuelven invisible aquello que las políticas culturales dicen perseguir.

Este segundo tomo discute esa herencia y propone otra cosa: indicadores propios, densos, situados, contruidos desde el territorio y con metodologías horizontales, capaces de sostener una igualdad discursiva con la ciudadanía.

Reúne observatorios e investigaciones de México, Bolivia, Argentina, Costa Rica y España organizados en dos secciones. La primera, sobre patrimonios, ciudadanía y legislación, va de la antropología histórica en Veracruz al patrimonio arqueológico boliviano leído en clave decolonial, de un proyecto de ley en Río Negro a las políticas públicas que fracasan en Villa Inflamable. La segunda, sobre condiciones de los sectores artísticos y sus territorios, recorre el impacto socioartístico en Costa Rica, la difícil medición del trabajo artístico en la Argentina, las industrias musicales de Euskadi, el Observatorio Teatral de la UNAM y el primer observatorio regional de arte urbano y grafiti de América Latina.

OBSERVATORIOS CULTURALES EN AMEROIBÉRICA

MIRADAS LOCALES Y REGIONALES: PATRIMONIOS, CIUDADANÍAS Y ARTES

LAURA ELENA ROMÁN GARCÍA
MARÍA DE LOURDES BECERRA ZAVALA
COORDINADORAS



**OBSERVATORIO
DE POLÍTICAS
CULTURALES
UACM**



**Observatorio de
Políticas Culturales**



Universidad Veracruzana
Coordinación Universitaria de Observatorios



Becerra Zavala, María de Lourdes

Observatorios culturales en ameroibérica. Miradas locales y regionales en patrimonios, ciudadanías y artes / María de Lourdes Becerra Zavala ; Laura Elena Román García ; Compilación de Laura Elena Román García ; María de Lourdes Becerra Zavala. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : RGC Libros, 2026.

Libro digital, PDF - (Cuadernos de investigación ; 12)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-6776-22-8

1. Estudios Culturales. I. Román García, Laura Elena II. Román García, Laura Elena, comp. III. Becerra Zavala, María de Lourdes, comp. IV. Título.

CDD 306

DOI: 10.64890/8

Equipo RGC:

Nicolás Sticotti,

Emiliano Fuentes Firmani y

Leandro Vovchuk

Diseño de interior y tapa: Ana Uranga B. | melasa diseño

Corrección: Sebastián Spano

1° edición, 2026

www.rgcediciones.com.ar

© 2026 RGC - Redes de Gestión Cultural

Todos los derechos libres de ser compartidos.



Índice

Introducción	7
Laura Elena Román García y María de Lourdes Becerra Zavala	

Temas para el diseño de políticas: patrimonios, ciudadanía y legislación

Observatorio de Políticas Culturales de la Facultad de Antropología de la Universidad Veracruzana, sus influencias teóricas, trayecto y práctica	25
Felipe Galán López y Federico Colín Arámbula	

El Observatorio de Patrimonio Cultural Arqueológico de Bolivia	47
Jimena Portugal Loayza	

El proyecto de Ley n.º 325/2013. Reflexiones acerca del devenir de las políticas culturales en Río Negro	82
Jorge Rebolledo	

Entresijos de la política pública. Villa Inflamable: cuando la ciudadanía es el “otro”. Estudio de caso del Observatorio de Ciudadanía Cultural (OBCIC-UNDAV)	107
Laura Ferreño	

Condiciones de sectores artísticos y territorios

Arte y Cultura: un observatorio para la difusión, impacto y dignificación del sector creativo desde Costa Rica	144
Fraisa Alvarado Calvo, Esteban Barquero Hernández, Tatiana Rodríguez Mejía y Enid Zúñiga Murillo	

El trabajo artístico y el desafío de su medición. Dificultades y estrategias en los relevamientos realizados en la Argentina en 2024.....	172
--	------------

Karina Mauro

Cartografías musicales y ciudades inteligentes: hacia una observación transdisciplinar de las industrias culturales en Euskadi.....	197
--	------------

Norberto Bayo

Sobre el Observatorio Teatral de la UNAM	229
---	------------

Juan Meliá

Mapas de la disidencia en construcción. Fundamentos para el Primer Observatorio Regional de Arte Urbano y Grafiti en América Latina	270
--	------------

Said Dokins y María Fernanda López Jaramillo

Biografía de autores	312
-----------------------------------	------------

Observatorios que participaron de este proyecto.	314
--	------------

OBSERVATORIOS CULTURALES EN AMEROIBÉRICA

Observar los fenómenos culturales y sus políticas en nuestros territorios no es un acto neutral. Sobre esa premisa se levanta el proyecto Observatorios culturales en Ameroibérica, una obra en dos tomos que reúne las voces de quienes producen conocimiento sobre la cultura en América Latina y España: directoras, investigadores y equipos de más de veinte observatorios universitarios, gubernamentales y de la sociedad civil.

De Bogotá a Valencia, de México a Buenos Aires, estas experiencias comparten un mismo problema y respuestas muy distintas: cómo generar información rigurosa e incidir sobre las políticas, los derechos, los trabajos y los consumos culturales en un campo marcado por la fragmentación de los datos, la discontinuidad institucional y la desigualdad estructural.

El primer tomo, "¿Qué hacen los observatorios culturales?" coordinado por María Cecilia Báez y Pablo Cardoso, reconstruye trayectorias, metodologías y capacidades de incidencia. El segundo tomo, "Miradas locales y regionales: patrimonios, ciudadanías y artes" coordinado por Laura Elena Román García y María de Lourdes Becerra Zavala, desciende a lo local y lo regional para discutir cómo se construyen los indicadores con los que se mide -y se distorsiona- la vida cultural.

Un proyecto que invita a revisar no sólo cómo observamos la cultura, sino también qué hacemos visible -y qué dejamos fuera- cuando la observamos.



www.rgcediciones.com.ar