

Construcción social de la ocupación artística

El caso de jóvenes artistas del teatro independiente de la Ciudad de México

María Azucena Feregrino Basurto

■ Doi: 10.54871/ct26ps20

Introducción

El trabajo visto como actividad, interacción y relación de sociabilidad, se alimenta de los sentidos que se le conceden desde la individualidad, las redes de vínculos familiares, amicales, barriales y escolares, además de las formas en que la persona que lo ejecuta concibe su futuro en él (expectativas) (Feregrino, 2024). Por lo que, los modos en que las/los agentes interactúan y mantienen distintas posturas y potestades en torno a este, según la influencia histórica, social, económica, política y cultural, suelen facilitar u obstaculizar, en diversos aspectos, la construcción social de la ocupación, de manera deliberada o espontánea.

En esta investigación se parte de pensar a la ocupación como una construcción social situada y dinámica que implica constreñimientos estructurales, interacción entre diversas/os agentes y potencialidades de acción. De tal modo, se asume que en esta construcción:

se conjuntan las restricciones estructurales de los mercados, con las características propias de los sujetos (sexo, edad, etcétera) y sus interacciones con producción de sentido, desde donde se establecen las estrategias instrumentales, pero también afectivas, axiológicas y/o estéticas, como construcción de decisiones-acciones o como entramados de las mismas, que pueden ser personales, familiares y/o comunitarias (De la Garza, 2010 en Pérez-Islas, 2017, p. 90).

En este documento se busca mostrar, a través de la categoría de la Construcción Social de la Ocupación (CSO), las formas en que la ocupación, si bien puede ser resultado de la relación oferta y demanda de trabajo, también involucra a otras condiciones estructurales, elementos subjetivos y de agenciamiento de las y los sujetos que median sus decisiones (Feregrino, 2024; 2023; 2018a). Se propone estudiar el caso de las personas dedicadas al trabajo artístico en el teatro independiente porque, a través de los años, estas actividades han sido valoradas socialmente como actividades que no se consideran trabajos y que, por lo mismo, no originan derechos laborales, incluyendo la remuneración económica. En ese sentido, este grupo laboral suele valorar su actividad a través de códigos subjetivos que, con regularidad, se contraponen con las características de empleos clásicos.

Quienes realizan actividades artísticas valoran ampliamente que su labor les provea de condiciones como libertad e independencia creativa y ocupacional, superior al valor que le dan a la cuestión económica, pues el ethos de estas profesiones se conjuga con la visión romántica del amor al arte. Algunos autores (Neff, Wissinger y Zukin, 2005) establecen que la noción que se construye en torno a la libertad proviene, principalmente —y al menos en teoría—, de la necesidad de trabajar sin supervisión y fuera de un horario fijo y

estándar de trabajo. Lo cual ayuda a legitimar la inseguridad laboral y la subsecuente aceptación de los riesgos asociados a su labor. Incluso, habría que enfatizar que esa misma noción de libertad y sus riesgos despiertan diversas emociones que el grupo laboral relaciona con las actitudes y formas en que la gente joven observa la vida. Pues ellas y ellos significan las “ocupaciones estándar” como de personas adultas —no por una condición etaria, sino como una forma de experimentar la vida— generalmente monótonas, con horarios y jornadas de trabajo estrictas, bajo jerarquías rígidas, con responsabilidades agobiantes, que impiden la autonomía creativa y el placer de realizar la actividad. Es así como el elemento estético-emocional del placer, la diversión y la pasión por el trabajo constriñe fuertemente sus relaciones y organizaciones sociales, incluyendo la laboral. Aunque también están presentes las dimensiones éticas y morales, que se hacen presentes en las formas de significar la ocupación, de construir un nombre y reputación, o de querer llegar con su propuesta a cierto sector de la sociedad.

Los mercados laborales artísticos se distinguen, en gran medida, por el nivel de riesgos e incertidumbre que experimentan. Aunque esto no es exclusivo del mundo del arte, pues los contextos del capitalismo neoliberal, con sus configuraciones políticas y económicas, han marcado profundos cambios en el mercado de trabajo. Como señala Esping-Andersen (2002), la flexibilización, precariedad e informalidad laboral han deteriorado, en general, la calidad de los empleos. En el caso del quehacer artístico, aunado a ello, existe la complejidad de la falta de reconocimiento como actividad productiva, es decir, como trabajo.

Además, como sostiene Bain (2005), en una era posfordista caracterizada por la flexibilización de los mercados laborales globales, a las y los artistas se les exige capitalizar su individualidad de forma distintiva y comerciable bajo un rol cuasi empresarial. En ese sentido, es notable la contraposición y contradicción entre los significados que configuran la ocupación, por un lado, como una actividad

profesional y, por otro, como supuestas acciones aisladas encaminadas a la recreación o a “matar” el tiempo.

En los componentes que integran la regulación —el desarrollo de la actividad, su legitimación—, y en la conformación y asimilación de su lenguaje, intervienen estructuras como contextos, instituciones, reglas, normas ideológicas, leyes y ordenamientos jurídicos, profesionales, escolares, familiares, relaciones laborales, modos de producción, formas de organizar el trabajo, etc. Se involucran aspectos subjetivos como la vocación, los sentidos que se dan a la actividad y al trabajo —a veces románticos, prácticos o una mezcla entre ambos—.

Asimismo, intervienen diversas formas de interactuar, crear relaciones, construir vínculos para la acción y desplegar las agencias. Los procesos de construcción de significados se suscitan bajo una red de relaciones e interacciones sociales que se originan en situaciones particulares, por lo que, en la objetivación de los códigos, los significados no deben pensarse como algo dado (Hernández, 2017). A través de las redes de relaciones sociales se puede observar cómo se configuran las estructuras, subjetividades y acciones específicas (De la Garza, 2012). Por eso se le da especial importancia al vínculo entre la CSO y las configuraciones familiares, donde la participación de sus miembros se ve constreñida por sus capitales culturales, sociales y económicos, y por condiciones inequitativas, desiguales y precarias.

En esos términos, resaltan, sobre todo, diferentes aspectos familiares que suelen influir en el desempeño de sus integrantes en la escuela, en las decisiones ocupacionales, en su inserción en el mercado de trabajo y en el desarrollo de sus trayectorias laborales. Como la posición socioeconómica, la escolaridad y la ocupación de madres y padres, tradiciones culturales, las redes sociales, la importancia concedida a la educación, las expectativas educativas y laborales, su visión del futuro, su valoración del éxito, la cultura del trabajo, los distintos capitales heredados (simbólico, económico, social, cultural, etc.). Igualmente, el apego cultural y tradicional a ciertas ocupaciones, formas de ejecutarlas y significarlas, puede heredarse de

generación en generación. Aunque también existen otras influencias a la hora de elegir una ocupación y mantener un rumbo en la trayectoria laboral, como la de los contextos sociolaborales, la escuela, el barrio, las redes amicales, comunitarias, de vecindad, etc. No obstante, los factores expuestos no anulan las individualidades ni la capacidad de agencia de las personas, ya que pueden tomar —no sin conflicto o resistencia— decisiones lejanas a las costumbres y al consenso familiar. En los términos antes expuestos, en este texto se analiza la construcción social de la ocupación, bajo la influencia de las estructuras, la constitución de subjetividades y las posibilidades de acción.

Enfoque teórico metodológico

La centralidad del trabajo

Para la mayoría de las personas el trabajo, al ser su principal forma de subsistencia, ordena sus días y se vuelve fundamental para obtener cierta estabilidad económica y, en cierta medida, también estabilidad emocional. Como se ha señalado en otras partes (Feregrino y Cadena, 2022), las experiencias ocupacionales cobran centralidad para las y los trabajadores al presentar un vínculo que configura gran parte del tiempo y los espacios de vida. En ese sentido, el trabajo resulta fundamental en la construcción de identidades y en la forma en que se construyen significados en torno a las trayectorias de vida. Finalmente, como señala Bain (2005), el trabajo es fundamental para dar sentido a las personas y a las narrativas que construyen sobre sus propias vidas.

Históricamente, el trabajo ha sido analizado desde su plano objetivo y subjetivo, pero, como menciona De la Garza (2000), en tanto actividad transformadora de la naturaleza es creador o circulador de riqueza y de objetos materiales o inmateriales que satisfacen ne-

cesidades humanas. El trabajo, como las propias necesidades, pueden tener un sustrato objetivo, pero son construcciones sociales también. El trabajo es relación social e interacción con otras personas que “ponen en juego relaciones de poder, dominación, cultura, discursos, estética y formas de razonamiento” (p. 32).

Es de resaltar que el componente económico puede tener una dimensión objetiva y otra subjetiva, además de que no es lo único que lleva a las personas a trabajar. También, existen otras motivaciones, en forma de componentes simbólicos, que implican deseos y expectativas de vida que ubican a las personas socialmente bajo formas específicas de estatus (vividas y anheladas). Por ende, la CSO implica formas de dar sentido a las experiencias previas —familiares e individuales—, al desarrollo de gustos, vocaciones, afinidades, identidades, visiones del futuro, etc.

Las formas en que se manifiesta el trabajo, en que este se entiende y se espera constituyen una CSO conformada dentro de contextos particulares, donde las personas, las interacciones, los tiempos y los espacios concretos configuran dicha construcción. Existen diversas condiciones situadas que conllevan escenarios concretos en la forma en que se configuran diversas relaciones sociales como lo es el trabajo. De tal modo, el concepto de trabajo se vincula con un cierto modo de vida (Pérez-Islas y Urteaga, 2001). Además, la forma en que se experimenta el trabajo puede ser muy diferente dependiendo de sus modos de producción y de su configuración sociotécnica, por lo que en esa experiencia influyen factores como el perfil de quien trabaja, sus calificaciones, la tecnología implicada en el proceso de trabajo, las formas de organizar el trabajo, la cultura organizacional, las relaciones laborales, etc. En suma, si se trabaja o no, cómo se trabaja, en dónde se trabaja, con quién se trabaja, en qué condiciones se trabaja y haciendo qué, son elementos que surgen bajo diferentes códigos (emocionales, éticos, estéticos, morales, cognitivos, etc.) relacionados con la CSO y de las identidades de las personas trabajadoras.

La diversidad de trabajos hace necesario hablar de la complejidad de los espacios en donde se realiza (Feregrino, 2018b), como parte

cardinal del proceso de trabajo y de la construcción de identidades amplias, donde no hay mecanismos, reglas, normas o convenciones suficientes para determinar el proceso de trabajo ni las condiciones en las que se desarrolla y provee, sino que constriñen a las personas para darle sentido a todo ello y estar dispuestas a aceptar, negociar, resistir, rechazar y/o organizarse para la acción.

El trabajo no solo se configura en el espacio de la producción, sino también en el de la reproducción, pues en diversas actividades se pierden las barreras entre ambos, situación que provoca un entramado espacial con una configuración particular. El trabajo puede coexistir en los trabajadores con otros espacios de experiencia, como el espacio de la reproducción externa al trabajo, relativa a la familia, el ocio, el tiempo libre, las relaciones de amistad, parentesco, la vida en el barrio, etc. (De la Garza, 2000). Esto, a pesar de que, como se ha revisado en otros textos (Feregrino y Félix, 2024), las sociedades capitalistas han planteado una separación entre el trabajo de reproducción social y el de producción económica, asumiendo que la reproducción está restringida al hogar y la producción a los espacios públicos e, incluso, que uno es trabajo de mujeres y otro de hombres.

En la liminalidad se suscitan diversos intercambios simbólicos que no solo afectan la percepción y significados que se le da a la condición espacial, sino también a las acciones concretas que ocurren en ella y de lo que se considera trabajo y no trabajo. Así, las experiencias laborales y no laborales mantienen condiciones objetivas y subjetivas que se entrelazan para caracterizar y dar sentido a la actividad de las personas en los espacios de producción y reproducción.

El lugar que ocupa el trabajo en la vida de las personas está condicionado por diversos factores como la posición social, el origen étnico, las condiciones familiares, el ciclo vital, la edad y el género, ya que proporcionan un marco específico de condiciones estructurales, subjetividades y posibilidades para la acción. Particularmente, “[l]as posiciones que ocupan las personas integrantes del núcleo familiar en los procesos de producción y reproducción, dentro y fuera del

ámbito doméstico, y la representación del lugar que le corresponde a cada quien” suelen estar constreñidas por estos componentes (Feregrino y Cadena, 2022, p. 4). Así, la CSO se alimenta de vínculos solidarios, afectivos, jerárquicos o de poder que conducen a diferentes formas de significar la actividad laboral.

Cómo entender la construcción social de la ocupación

La ocupación se aborda como una construcción social situada que surge bajo la interacción de diferentes personas con capacidad de agencia y genera significados en la situación concreta, pero que se enmarcan en estructuras que limitan su actuar (De la Garza, 2011, en Feregrino, 2018a).

La CSO involucra a la cultura —pensada como códigos objetivos para dar sentido (De la Garza, 2012)—, y la subjetividad —como proceso específico de construir significados (De la Garza, 2012)—. Esos códigos que se objetivan mediante la cultura son de orden heterogéneo (morales, éticos, emocionales, cognitivos, estéticos, etc.) y se presentan en distintos niveles de abstracción y profundidad, sin que llegue a predominar uno sobre otro, bajo relaciones duras y blandas (De la Garza, 2012). De tal forma, la objetivación de códigos conforma estructuras —que los condicionan, pero no los determinan— mediante las cuales los sujetos sociales construyen significados (Hernández, 2017).

La movilización de códigos de significación implica un proceso dinámico en el que se da sentido a la acción concreta a partir de gustos, sentimientos, valores, prejuicios, etc., que no están libres del despliegue de poder, conflicto y hegemonía y que, en conjunto, producen configuraciones particulares (Retamozo, 2009).

La configuración subjetiva da sentido a la situación concreta, en tanto explicar, decidir, relacionada con las praxis. La formación de Configuraciones subjetivas para dar sentido no es un proceso sistémico deductivo sino de construcción, estas construcciones pueden darse a través de procesos rutinarios de formación de configuraciones

pero también a través de procesos que inicien una reconfiguración de la subjetividad misma. Sin embargo, las capacidades de creación de configuraciones en la coyuntura aunque no es determinístico tampoco es completamente voluntario, los significados y códigos acumulados presionan a dar determinados sentidos, las estructuras del mundo externo también constriñen, de forma de hablarse de espacios de posibilidades en la coyuntura concreta de construcción de configuraciones subjetivas. La premisa de que no todo puede ser pensado en cualquier coyuntura adquiere ahora una dimensión no voluntarista pero tampoco determinista. Las praxis se pueden volver sobre las subjetividades y las estructuras presionado a su reconfiguración. Estas reconfiguraciones pueden implicar asimilación de nuevos códigos, emergencia de otros que estaban sumergidos, rejerarquizaciones, polisemias y cambios de intensidad significativa (De la Garza, 2000, pp. 20-21).

La identidad juega un papel central en la construcción de la ocupación, en tanto forma específica de constitución de subjetividad que conlleva sentidos de pertenencia, conformados mediante la cultura, los signos, la memoria, el lenguaje, el estilo de vida, los modelos de comportamiento, los mitos fundacionales compartidos por el grupo social, las idealizaciones colectivas, etc. (De la Garza, 1997; De la Garza, Gayosso y Moreno, 2009).

De acuerdo con De la Garza, Gayosso y Moreno (2009), la identidad se plantea como un sentido de pertenencia colectivo y de conformación de un nosotros imaginario que moviliza códigos comunes y formas recurrentes en el plano que constituye ese nosotros: “la identidad es un fenómeno social y en esa medida interesa la del mí, pero no individualizado sino transformado en ‘nosotros’” (pp. 37-38). No obstante, “la formación de identidades es también un problema de poder, las negociaciones intersubjetivas normalmente no se dan entre iguales e implican presiones e imposiciones en el ámbito de la subjetividad” (p. 39). En ese sentido la construcción de configuraciones identitarias se muestra en toda su complejidad, fuera de

procesos lineales y coherencia sistémica, dotada también de contradicciones y disputas.

Las identidades pueden nacer bajo distintas interacciones dentro y fuera del ámbito laboral (familia, escuela, barrio, etc.), al igual que puede constituirse en trabajos en los que no se depende de la relación capital-trabajo.

(...) las relaciones sociales de producción no determinan las identidades y subjetividades mecánicamente, ni los sujetos son productos inmanentes de las contradicciones de las nuevas condiciones de acumulación del capital, pero tampoco es posible ignorar la estructuración de relaciones sociales donde se desarrolla la asignación de sentido y las acciones, y de cómo estas últimas impactan en nuevas estructuraciones. Espacio éste, a su vez, que adquiere determinada estructuración y que es percibido, vivido y experimentado por sujetos que le dan un sentido específico (Kessler, 2000, en Retamozo, 2009, pp. 114-115).

La construcción de la trayectoria ocupacional involucra diversos aspectos como las motivaciones, las vocaciones, las decisiones, los significados y los intereses que mantienen una relación cercana con la identidad. En su caso, en las identidades que giran en torno a la ocupación influyen también las expectativas culturales difundidas de cada sociedad, las expectativas específicas del grupo ocupacional y las de la familia, quienes establecen criterios específicos en relación con el tipo de éxito esperado (Carper y Becker, 1957). Como se ha planteado previamente, en la CSO interviene una compleja configuración que da sentido a las decisiones laborales a través de diversos componentes como el género, la edad, la localización geográfica, las características de la familia de origen, la clase, el origen étnico, etc., que se expresan en forma de motivos, expectativas, intereses y significados que se construyen en lo individual, lo familiar y lo colectivo.

Las CSO es cambiante a lo largo de la vida. Los vínculos sociales alimentan las decisiones tomadas en tiempos y espacios que dan contenido y sentido a las trayectorias ocupacionales, bajo procesos

discontinuos, cambiantes, complejos y diversos, susceptibles a contradicciones e incompatibilidades que afectan la movilidad ocupacional. Desde ahí, se configura la forma en que se conceptualiza, se significa y resignifica al trabajo, su retribución, la experiencia al ejecutarlo, su valoración objetiva y subjetiva y sus identificaciones.

La identidad ocupacional se construye principalmente, mediante la relación con las instituciones laborales, las universitarias o de formación formal o informal, la interacción con pares, la familia, las relaciones afectivas y de cuidado, etc. En la construcción social de la ocupación, componentes como los significados de cuidado, los ciclos de vida, las transiciones familiares, las relaciones sociales y afectivas constriñen las decisiones tomadas en la construcción de las trayectorias ocupacionales y de vida de las personas. En donde los vínculos solidarios, jerárquicos o de poder están cruzados por elementos éticos, morales, cognitivos, emocionales e, incluso, estéticos que dan cabida a diversas formas de significar el ejercicio de la actividad (Feregrino y Cadena, 2022).

En términos analíticos, se plantea al trabajo desde una visión ampliada que representa interacción social inmediata o mediata con objetos materiales y simbólicos, que mantiene dimensiones objetivas y subjetivas, por lo que todo trabajo implica construcción e intercambio de significados (De la Garza, 2007). Mientras la CSO se comprende como interacción entre múltiples agentes, situadas y situados en estructuras que los condicionan sin caer en determinismos. Por lo que las diversas interacciones, significados que se le dan a la acción y los elementos estructurales que la potencializan o limitan, posibilitan o dificultan la construcción de la ocupación. A su vez, se establece como una construcción de los sentidos que se le da al trabajo, a la persona como trabajadora y a las consideraciones de su pasado, presente y futuro en el trabajo. Misma que se alimenta de valores, formas de razonamiento cotidianas, componentes cognitivos, éticos, emocionales, morales, estéticos, etc.

Las reflexiones plasmadas aquí forman parte de un estudio más amplio realizado entre los años 2019 y 2022 sobre las formas de or-

ganización del trabajo de egresadas y egresados de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (LLDyT) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Para ello, entre los años 2020 y 2021, se realizaron 40 entrevistas en profundidad a personas egresadas que, en su mayoría, habitan y se desenvuelven profesionalmente en la Ciudad de México dentro del ámbito del teatro independiente. Se trata de jóvenes creadoras y creadores que, al momento de la realización de la entrevista, tenían edades comprendidas entre los 22 y los 43 años. Todo esto, bajo un planteamiento teórico metodológico configuracionista y entendiendo el quehacer artístico como un trabajo no clásico. Es decir, que se analiza como un servicio de generación de símbolos, con interacciones ampliadas y que se lleva a cabo en espacios no convencionales.

Discusión

Características del trabajo artístico

El trabajo artístico en México —al igual que en gran parte del mundo— se caracteriza por su flexibilidad, inestabilidad, precarización de sus condiciones de trabajo, falta de acceso a derechos laborales, y, en general, derechos económicos y sociales. Como bien plantean Guadarrama, García y Tolentino (2023), el trabajo artístico se distingue por su hiperflexibilidad, discontinuidad, intermitencia y multiactividad. En otras publicaciones (Feregrino, 2021), se ha destacado que, históricamente, este tipo de actividad ha mantenido una cercanía con la informalidad, lo que, en consecuencia, lo ha excluido de los derechos a los que se accede por el empleo. Incluso, sobre este pesan algunas etiquetas que pretenden justificar su situación precaria, como las que apuntan que se trata de una actividad atípica y no productiva (p. 4).

Para la UNESCO (2015, p. 208), distintos factores contribuyen a la precariedad en el sector cultural, como el predominio de trabajos de tiempo parcial, de índole temporal o presuntamente independientes. A ello hay que añadir el trabajo gratuito —o con una paga simbólica, que realizan las y los artistas con tal de seguir ejerciendo su ocupación—, así como los largos periodos de intermitencia entre un trabajo temporal y otro (Feregrino, 2021, p. 4).

Esta inestabilidad y los bajos salarios que predominan en muchas profesiones dedicadas al trabajo artístico (UNESCO, 2015, p. 208) tienen distintos resultados igualmente precarizantes, como la dificultad para acceder a los servicios de salud y la falta de seguridad social (Feregrino, 2021, p. 4). Los empleos eventuales y las intermitencias que hay entre ellos dificultan “generar antigüedad y derechos, incluso a aquellas personas que las ampara un contrato colectivo de trabajo” (Feregrino, 2021, p.16). Estas problemáticas afectan con mayor agudeza a las mujeres, quienes, de acuerdo con la UNESCO (2015), se ven menos beneficiadas por las medidas de protección social y acceden a salarios más bajos.

Una de las formas en que este grupo ejerce su ocupación es mediante el trabajo independiente. Se trata de un esquema que “se acerca más al llamado cuentapropismo o a los servicios profesionales” y “no se encuentra subordinado a las órdenes patronales —al menos en apariencia—” (Feregrino, 2021, p. 4). Sin embargo, es frecuente que esta independencia sea solo nominal y sirva para permitir a la persona empleadora eludir sus responsabilidades. Como se ha señalado en otras publicaciones, “la figura legal del empleador y de la subordinación suelen encontrarse enmascaradas bajo otro tipo de relaciones que facilitan la flexibilización y la evasión de las obligaciones” (Feregrino, 2023, p. 295).

A este panorama se añaden las condiciones especiales bajo las cuales se ejerce el trabajo artístico. Estas involucran jornadas de trabajo extendidas, que rara vez incluyen el pago de horas extra y en las que suele obviarse los tiempos de comida y descanso. El cual, como se ha resaltado en otros documentos (Feregrino, 2021), se refiere a la

posibilidad de realizar una actividad paralela, que también es trabajo, aunque no necesariamente reconocido, tal como las pruebas de vestuario, de maquillaje o el tiempo de estudio o de lectura de textos y diálogos, etcétera. En el mismo sentido, también se identifican rasgos especiales en los espacios en que se desarrolla el trabajo artístico. Pues estos suelen ser no convencionales e involucrar riesgos e incomodidades que adquieren una importancia mayor ante la falta de seguridad social.

Las dificultades y vulneraciones para el trabajo artístico han llevado a la UNESCO a urgir la acción de los Estados. Desde 1980, esta Organización subrayaba la necesidad de “mejorar las condiciones de trabajo y de seguridad social y las disposiciones fiscales relativas al artista, sea o no asalariado” (UNESCO, 1980, p. 157). Ante la cual calificaba “la acción de los poderes públicos” de “necesaria y urgente” con el fin de remediar la situación de estas y estos trabajadores, garantizando sus derechos humanos (UNESCO, 1980, p. 158).

Sin embargo, la atención que Estados como el mexicano ponen en este grupo no ha cambiado sustancialmente a lo largo de las décadas, lo que se ve reflejado en la continuada precariedad bajo la cual ejercen su trabajo. Dos décadas después de emitida su Recomendación Relativa a la Condición del Artista, la UNESCO observaba una respuesta contraria a la deseada, ante la cual expresaba su “preocupación por la disminución de los recursos públicos dedicados a la creación artística” y por la “tendencia creciente en la mayor parte de los sectores artísticos a la precariedad del empleo y la inseguridad de las condiciones de trabajo de los artistas intérpretes” (UNESCO, 1997, párrafos 9 y 44).

En el caso de México, durante los gobiernos del periodo neoliberal hubo poco interés por la promoción de las actividades artísticas. En el mismo sentido, no hubo un esfuerzo por mejorar las condiciones en que se desenvolvían las y los trabajadores artísticos y de la cultura, permitiendo que se acentuaran sus condiciones de precarización. Ello pese a la legislación en materia de cultura surgida en años más recientes de este periodo (Feregrino, 2021, p. 5) y a la

aparente búsqueda del gobierno actual por desmarcarse del neoliberalismo salvaje.

A pesar de que la cultura es considerada por el Estado mexicano —en su documento rector en la materia— como una herramienta para superar la situación de violencia e inseguridad que durante años ha asolado al país, los recursos destinados a este rubro no son congruentes con tal valoración. Pues solo una mínima parte del presupuesto se asigna a las políticas de cultura y un porcentaje considerable de este se dedica a las obras insignia en lugar de la atención de las necesidades identificadas. La incongruencia no solo se da con respecto a la propia valoración del Estado, sino también en relación con los compromisos internacionales.

Por otro lado, es notorio que el Estado no visibiliza en sus políticas la dimensión laboral de las y los trabajadores de la cultura. La mención de este gremio en el Plan Sectorial 2020-2024 resulta tangencial, además de que se enfoca en las necesidades educativas y de profesionalización, dejando de lado los graves problemas relativos a las condiciones laborales que enfrenta este grupo. Como se ha mostrado en otras investigaciones (Feregrino, 2023), trabajadoras y trabajadores culturales como las y los egresados de la LDyT no carecen de oportunidades educativas, por el contrario, complementan su educación formal e informal a través de una gran variedad de rutas; sus problemas son más cercanos a la precariedad y a la falta de empleo asalariado.

La grave situación laboral que enfrentan estas y estos trabajadores no es desconocida por el Estado mexicano, pues ha sido denunciada —a nivel global— por la UNESCO desde los años ochenta, urgiendo a los países miembro a efectuar acciones al respecto. Sin embargo, la desatención hacia este gremio se ha exacerbado desde principios del periodo neoliberal.

En este contexto, las y los artistas de teatro independiente tienen contadas oportunidades para ejercer su actividad de manera remunerada. Algunas de estas pocas son los programas que gestiona la SC y en los cuales se les considera becarios o beneficiarios, invisibi-

lizando su condición de trabajadores. Dichos programas actúan de manera temporal, cubriendo a un limitado número de creadoras y creadores, y otorgando una remuneración que no puede compararse con los salarios y gastos de producción de obras que son mostradas en el marco de las políticas de difusión de la SC.

Al concebir a las y los trabajadores artísticos como becarios, el Estado mexicano puede mostrar que desarrolla políticas exitosas para impulsar la creación artística, sin embargo, esto evita que asuma sus responsabilidades que, como empleador, tendría hacia el gremio. Si bien estos programas pueden mejorar ligera y momentáneamente la situación económica de las y los trabajadores, esta no deja de ser precaria. La invisibilización de su condición de trabajadoras y trabajadores y la constante negociación de sus derechos laborales caracterizan a un grupo que batalla constantemente por integrarse al mercado y que invierte —sin retorno— sus propios recursos en mantenerse ejerciendo su actividad.

El papel del Estado como parte de la precarización estructural

El análisis configuracionista demanda estudiar la condición estructural del arte y la cultura en México, de donde se desprende el teatro independiente. Por lo que es necesario hablar de políticas públicas, procesos de desigualdad, centralización de la infraestructura cultural, falta de presupuesto público e incumplimiento de derechos culturales, entre otros aspectos. Aunque las condiciones federales y gubernamentales no se pueden considerar las únicas fuentes de precarización ni las únicas responsables de su cambio.

En el país, el gasto asignado a la cultura representa un porcentaje mínimo con respecto al total del presupuesto federal, a pesar de que el documento rector de las políticas a este respecto la nombra como una “herramienta de transformación” frente al “deterioro del tejido social y la violencia” (Programa Sectorial de Cultura 2020-2024, 2020). La Secretaría de Cultura (SC) es la institución encargada de diseñar e implementar políticas públicas en esta materia a nivel fe-

deral. Sus principales objetivos, ejes de trabajo y diagnóstico de la situación actual, para los años más recientes, se plasman en el Plan Sectorial 2020-2024, publicado en el Diario Oficial de la Federación (DOF) en 2020. A través de este documento, se propone orientar las políticas de índole cultural bajo una perspectiva de inclusión y derechos humanos, concibiendo la cultura como una ruta para la disminución de la desigualdad y la violencia (Secretaría de Cultura, 2020b).

Entre sus objetivos prioritarios, este Plan propone reducir la desigualdad en el acceso a los derechos culturales; fortalecer el papel de la cultura en la economía; y enriquecer las expresiones culturales y creativas del país (Programa Sectorial de Cultura 2020-2024, 2020). El gran alcance que pretenden tener estos propósitos contrasta con el gasto limitado destinado a esta secretaría. Pues en 2024, dentro del Presupuesto de Egresos de la Federación (PEF), se asignó un total de 16.754.896.906 pesos mexicanos al Ramo 48 Cultura (Calendario de Presupuesto autorizado al Ramo 48 Cultura para el ejercicio fiscal 2024, 2023).¹ Este representa apenas el 0,066% del Producto Interno Bruto (PIB) del último trimestre de 2023² y constituye solo el 0,185 % de la totalidad del PEF para el año 2024.³

El contraste también es notorio con los compromisos adquiridos por el Estado mexicano en la Declaración Final de la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales y Desarrollo Sostenible (MONDIACULT) de 2022, de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). En esta, los Estados miembro acordaron fortalecer la financiación de la cultura y aumentar progresivamente el presupuesto asignado con el fin de satisfacer las necesidades emergentes del sector cultural (UNESCO, 2022, pá-

¹ Este se encuentra distribuido entre las distintas áreas de operación de la SC y otros órganos desconcentrados y organismos descentralizados, como el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).

² Considerando el PIB a precio de mercado para el cuarto trimestres de 2023 (25.214.967 millones de pesos mexicanos).

³ De un total de 9.066.045.800.000 pesos mexicanos.

rrafo 12). Este aumento progresivo se ha observado poco en México, pues en el presupuesto para 2023 fue del 5,96 % con respecto al año anterior (Calendario de Presupuesto autorizado al Ramo 48 Cultura para el ejercicio fiscal 2022, 2021); sin embargo, debe considerarse que la inflación anual en 2022 fue de 7,82 %. Por su parte, el aumento para el presupuesto de 2024 fue de 5,21 % (Calendario de Presupuesto autorizado al Ramo 48 Cultura para el ejercicio fiscal 2023, 2022),⁴ ante una inflación anual de 4,66 % para 2023 (Instituto Nacional de Estadística y Geografía [INEGI], 2024).

En cuanto a la forma en que se distribuyen los recursos asignados a la cultura, la organización civil Fundar, Centro de Análisis e Investigación, A.C. señala que hay una inequidad significativa que actúa en contra de los espacios destinados a la cultura en las distintas entidades del país y prioriza los proyectos insignia de la administración en curso. Esto fue mostrado por la organización en su análisis del presupuesto para 2023:

El 1,18 % de los recursos proyectados se destinaría al programa de Apoyos a la Cultura, uno de los pocos programas que distribuye recursos a las entidades federativas para fortalecer y mejorar su infraestructura. Esto contrasta con la situación del programa con que se financia el Proyecto Integral del Complejo Cultural Bosque de Chapultepec en la Ciudad de México, que ha sido criticado por diversos sectores y que concentraría el 23,05 % de los recursos asignados a la SC (Castaño y Benumea, 2022, p. 6).

En cuanto al diagnóstico de la situación actual, el Plan Sectorial 2020-2024 reconoce un acceso diferenciado y discriminatorio a la cultura y sus distintas formas de producción. Respecto a ello, plantea la necesidad de una visión incluyente del ejercicio de los derechos culturales y de impulsar la creación artística mediante becas y acciones para difundir su obra. Sostiene además que el sector debe

⁴ El gasto asignado al Ramo 48 Cultura en el PEF 2022 fue de 15.028.490.017 pesos mexicanos, mientras que el de 2023 fue de 15.925.050.769 pesos mexicanos.

avanzar hacia “nuevos modelos de financiamiento e inversión pública y privada” (Plan Sectorial 2020-2024, 2020).

Los objetivos para la política pública cultural establecidos por la SC pretenden dar respuesta a las problemáticas encontradas por el diagnóstico. Así, se busca, por ejemplo, reducir la desigualdad en el ejercicio de los derechos culturales mediante una estrategia de mejoramiento de las condiciones de la infraestructura cultural pública, atendiendo las particularidades regionales (Plan Sectorial 2020-2024, 2020). Se reconoce que esta infraestructura —como los planes, programas y recursos asignados a este rubro— se ha centralizado históricamente en la capital mexicana, por lo que debe buscarse un desarrollo equitativo.

Una muestra de esta situación, centrada en el rubro del teatro, es el hecho de que hasta 2023 existían 727 espacios para el ejercicio de la actividad teatral en el país, siendo la Ciudad de México la entidad que concentraba la mayoría de ellos (Sistema de Información Cultural (SIC), s.f.; Datos Abiertos de México, 2018).⁵ En la capital mexicana había 161 teatros; el 22,14 % del total nacional. Además, la centralización se repetía a menor escala también en la Ciudad. Pues de las 16 demarcaciones en las que se divide políticamente esta entidad —llamadas alcaldías— una de ellas, la alcaldía Cuauhtémoc, concentraba el 42,86 % de los teatros de la capital, e incluso casi el 10 % de teatros del país (con 69 espacios teatrales).

Esta distribución desigual significa que para 2023 había un teatro por cada 57.205 habitantes en la capital mexicana, mientras que en el país en general esta relación era de un recinto por cada 173.223 habitantes —para una población de 126.014.024 habitantes, de acuerdo con el último censo realizado (INEGI, 2020)—. Cabe mencionar que el número de teatros registrados antes de la pandemia de COVID-19 no cambió significativamente en relación con 2023⁶ y que los cam-

⁵ El conjunto de datos revisado (y en el cual se basa el propio Sistema de Información Cultural de la Secretaría de Cultura) fue publicado en 2018, aunque ha tenido actualizaciones, siendo la más recientemente consultada la correspondiente a 2023.

⁶ Se encontró una diferencia de 13 teatros en total, en favor del 2023.

bios encontrados parecen deberse más a errores o duplicaciones en el registro de la SC que a una evaluación de los daños causados por la emergencia.

La necesidad de evitar la centralización de la cultura ha quedado plasmada en los compromisos de MONDIACULT, en los que se establece como meta “una mayor equidad, equilibrio geográfico y representatividad de patrimonio en todas las regiones” (UNESCO, 2022, párrafo 9). En estos se plantean además objetivos relevantes para las y los trabajadores de la cultura y las y los artistas, como la necesidad de fortalecer sus derechos económicos y sociales (UNESCO, 2022, párrafo 10) y de impulsar el desarrollo de los sectores culturales y creativos en favor de la economía creativa (UNESCO, 2022, párrafo 18).

El Plan Sectorial 2020-2024 presenta dos objetivos relevantes para quienes participan en la creación artística: consolidar la labor educativa de la SC para dar opciones de formación y profesionalización a este gremio; y fortalecer la participación cultural en la economía nacional, estimulando y profesionalizando las industrias culturales (Plan Sectorial 2020-2024, 2020). Las estrategias derivadas de estos objetivos se centran en acciones formativas y educativas, sin considerar la dimensión laboral de estas/os artistas.

Así, aunque aborda parte de las necesidades de estas personas, el Plan no reconoce plenamente su dimensión de trabajadoras y trabajadores. Si bien incluye entre sus estrategias a las y los “trabajadores de la cultura”, las acciones propuestas en relación con ellas y ellos se orientan a la capacitación y profesionalización de sus labores para mejorar la oferta de servicios culturales; es decir, a la difusión del patrimonio (Plan Sectorial 2020-2024).

Acceso al mercado laboral

Como se ha visto previamente, el mercado laboral de las y los trabajadores artísticos en México se caracteriza por su alta dependencia hacia los recursos que el Estado distribuye de manera insuficiente. Ejemplo de ello son quienes se dedican a las artes escénicas de ma-

nera independiente y financian su actividad mediante redes familiares y amicales, u otras actividades laborales ajenas a su formación o tangencialmente afines. Incluso al acceder a los recursos estatales, el panorama no suele modificarse, pues estos no alcanzan a cubrir los costos de producción y los salarios de quienes integran sus grupos de trabajo.

En lo que respecta a los medios que el Estado facilita, estos pueden ser tan exiguos como un espacio de representación asignado durante un periodo limitado bajo una serie rígida de condicionantes. Más allá de ello, es común que se enmascare la relación laboral que puede generarse entre instituciones públicas y quienes trabajan de forma individual o grupal. De manera que las primeras evaden sus responsabilidades al contratar a los segundos y al reducir la remuneración propia derivada del trabajo a retribuciones que apenas y podrían nombrarse como tales, como los gastos de alimentación durante los días de trabajo o a la entrega de un diploma con valor curricular.

Por otra parte, es notorio que el acceso a este mercado laboral no está mediado por habilidades o credenciales adquiridas en la educación formal. Pues la posesión de un título universitario —o incluso técnico— no es un requisito para distintos campos del trabajo artístico, como es el caso de la creación escénica. Ello a pesar de la oferta educativa profesionalizante que existe en el país, pues la actividad se puede llevar a cabo sin haber recibido ningún estudio formal, por lo que el grado educativo no es una condición que provoque una mejora en las condiciones laborales ni en la forma en que se compite en el mercado de trabajo (Feregrino, 2021).

En programas universitarios como la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (LLDyT) se encuentra que las y los egresados de esta carrera siguen algunas vertientes generales en su inserción en el mercado laboral. Por un lado, están quienes se emplean en áreas ajenas a su formación universitaria, así sea de manera temporal. Por otra parte, es común que, para ejercer su profesión, muchas y muchos de ellos opten por realizar diversas actividades. Empleos —asa-

lariados o no—que les permiten sostener su actividad teatral. Pues esta última, más allá de no llevar consigo una remuneración económica, llega a implicar inversión de recursos propios o familiares.

Como parte de sus políticas públicas, el Estado mexicano —principalmente a través de la SC— facilita algunas posibilidades de autoempleo, enmarcadas en los objetivos de promoción de la creación artística y difusión de la cultura. En el caso del teatro, periódicamente se presenta en distintos recintos públicos una cartelera que, aunque se forma con varios mecanismos, se nutre del teatro independiente. Mediante convocatorias abiertas, las instituciones culturales del gobierno llaman a las compañías teatrales a presentar propuestas de montajes que se someterán a concurso. Si ganan, estas se programan durante una temporada con beneficios materiales o económicos que no se equiparan con los costos de producción y sueldos involucrados en las obras.

De esta manera, las instancias de gobierno se benefician al ostentarse como productoras o patrocinadoras de los montajes teatrales, sin adquirir las responsabilidades laborales derivadas. Aun así, para el teatro independiente, estas convocatorias representan algunas de las pocas rutas disponibles para el autoempleo. A ello se añade que las obras presentadas a estos procesos deben estar, en su mayoría, en fases avanzadas de producción; o sea, que las compañías deben haber cubierto ya los costos de una gran parte del proceso, quizás la más riesgosa por no tener asegurado un resultado ni una retribución. Todo lo cual suele conseguirse mediante los esquemas de multiactividad en que las y los artistas escénicos se encuentran insertos, o a través de las redes familiares.

A estas convocatorias se suman las becas para la formación o la creación artística que tanto los gobiernos locales como el federal emiten periódicamente. Si bien muchas de ellas no pueden considerarse como apoyos para el autoempleo, pues se enfocan en los procesos formativos, representan una de las formas a través de las cuales las y los artistas escénicos consiguen dedicarse a su quehacer mientras aseguran el sustento económico.

Las principales oportunidades para el autoempleo que las y los artistas obtienen del Estado son administradas por la SC —a través del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (SACPC)—, aunque los gobiernos locales tienen también una participación menor. El financiamiento directo del Estado para la realización de proyectos escénicos puede obtenerse a través de tres convocatorias públicas, vigentes durante el último gobierno federal (2018-2024). Estas son el programa México en Escena-Grupos Artísticos (MEGA); el programa Fomento a Proyectos y Coinversiones; y el programa de Apoyo a Proyectos para Niños, Niñas y Jóvenes. Mientras el primero se orienta exclusivamente a agrupaciones escénicas, el resto se abre a una variedad de disciplinas artísticas entre las que se desarrolla el teatro.

Distintos obstáculos se identifican en el acceso a estas vías de financiamiento. Por ejemplo, la necesidad de que la compañía postulante tenga carácter de persona moral en el caso del programa MEGA. Esto significa que los grupos deben estar conformados como organizaciones o asociaciones civiles reconocidas por el gobierno (Secretaría de Cultura, 2022), lo cual implica demostrar una estabilidad que no todas las agrupaciones artísticas pueden alcanzar. En el mismo sentido, el programa se dirige a compañías que hayan acumulado más de cinco años de trabajo, quedando excluidos los grupos de reciente creación. De este modo, el apoyo resulta una apuesta segura para el gobierno federal, pues los grupos participantes han demostrado su viabilidad durante cuando menos un lustro y han transitado solos por sus primeros años, de mayor incertidumbre. Además, se pide a las y los participantes que cubran el 10 % del valor del proyecto mediante aportaciones propias —en efectivo o en especie— o la coinversión de terceros.

Si bien este programa demuestra una vocación de buscar la sostenibilidad de las compañías a lo largo del tiempo, evita involucrarse en los procesos de gestación de nuevas compañías y apuesta solo por aquellas que han conseguido sostenerse con sus propios recursos. Ello contrasta con Recomendaciones emitidas por la UNESCO (1976,

párrafo 10, inciso iv) como la Relativa a la Participación y la Contribución de las Masas Populares en la Vida Cultural en la cual se insta a los Estados a favorecer políticas de investigación que permitan a las y los artistas y grupos realizar actividades artísticas, orientadas a la renovación, sin la obligación de tener éxito.

Otros programas de la SC, como el de Fomento a Proyectos y Coinversiones, sí permiten la participación de grupos no necesariamente registrados como asociaciones civiles y se dirigen a una variedad más amplia de participantes en los procesos de creación artística y gestión cultural (SACPC, s.f.). Sin embargo, su financiamiento dura solo un año —a diferencia de MEGA, que a lo largo de sus convocatorias ha emitido apoyos más largos—, no incluye proyectos exclusivamente de creación, ni permite la continuidad para la mayoría de los proyectos que subvenciona, es decir, que no puede realizarse más de una temporada del mismo montaje mediante el mismo programa.

Otra de las rutas que el Estado mexicano ofrece a las y los artistas escénicos para ejercer su actividad es la de las compañías teatrales estatales. Estas se conforman como grupos escénicos de composición relativamente estable, cuyo trabajo de creación responde a las políticas y líneas establecidas por las instituciones públicas a las que se encuentran adscritas. A pesar de una evidente relación laboral, a quienes componen estas compañías no se les considera trabajadoras y trabajadores del Estado, sino beneficiarios de un programa de residencia artística. En este caso, existe una compañía estatal de nivel federal —la Compañía Nacional de Teatro (CNTeatro)— y otras pertenecientes a algunas de las 32 entidades federativas.

A nivel federal, la SC emite periódicamente convocatorias para el Programa de Residencias Artísticas en Grupos Estables, entre los cuales se encuentra la CNTeatro. Donde actores y actrices con distintos grados de experiencia pueden formar parte de ella. Aunque es requisito que el elenco estable de la compañía se renueve, al menos en un 20 %, cada dos años (Secretaría de Cultura, INBAL y FONCA, 2020c). Una vez dentro del elenco, cuentan con posibilidad de renovación y de cambio de categoría, de acuerdo con esta, se establece

el número de veces en que pueden renovar y la duración máxima de pertenencia a la que pueden aspirar. Además, dado que nominalmente se trata de una beca y no de una relación laboral formal, las personas seleccionadas suscriben un convenio, en vez de un contrato, donde ambas partes establecen compromisos.

Aunque este programa representa una oportunidad de trabajo estable para quienes acceden a él, las y los beneficiarios constituyen un número reducido. Ejemplo de ello es que en la convocatoria de 2020 la CNTeatro recibió 350 solicitudes y otorgó solo 14 nuevas residencias (Secretaría de Cultura, 2020a). En el mismo sentido, desde 2008 y hasta 2020 solo asignó un total de 109 nuevas residencias (FONCA, 2008 y 2009; Secretaría de Cultura, 2010; 2012; 2014; 2016; 2018; 2019; y 2020c). A estas contadas oportunidades se añaden las provistas por las entidades federativas para integrarse en sus propias compañías estatales de teatro. Sin embargo, estas no generan una diferencia significativa, pues solo cinco estados (Aguascalientes, Hidalgo, Nayarit, Nuevo León y Sinaloa) cuentan con este tipo de agrupaciones, mientras que cinco más contaron en el pasado con grupos similares y en otras tres han existido iniciativas para su creación.

Configuración situada: el caso de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (LLDyT)

La LLDyT fue el primer programa de su tipo en dedicarse a la formación de profesionales del teatro en México (1959) y, durante este tiempo, se ha convertido en uno de los programas universitarios de enseñanza teatral con más prestigio en el país. La población de ingreso y egreso del programa está conformada principalmente por mujeres jóvenes —representan más de dos terceras partes—, quienes habitan y trabajan en la Ciudad de México, sobre todo, en el ámbito del teatro independiente. La LLDyT es un programa que, de acuerdo con las personas entrevistadas, promueve un entendimiento del trabajo artístico idealizado y romantizado, “por amor al arte”, es decir, como actividad generosa que no persigue un fin económico,

sino un engrandecimiento espiritual y creativo (Feregrino, 2020, p. 14), y de paradigmas tradicionales que descuidan otras propuestas, prácticas, formas de trabajo, poéticas y estéticas nacionales e internacionales por la rigidez de sus estructuras. La institución de formación profesional desarrolla identificaciones ocupacionales específicas, transferidas a través de convenciones, que forman parte de la toma de decisiones sobre la obra artística, sus modos de producción, comercialización, circulación y consumo. Por dar un ejemplo, el trabajo mediado por la tecnología y/o con intereses comerciales, por lo regular, no se plantea como opción debido a una visión prejuiciada que lo impregna de estigmas negativos. Además de que la precariedad en la que se estudia se toma como un componente resiliente que rige al quehacer artístico.

Tales condiciones suelen restringir la búsqueda y acceso de sus egresadas y egresados a un mercado de trabajo más amplio y que, además, limita el conocimiento y exigencia de sus derechos laborales. La imagen romántica y desinteresada de la/el artista, materialmente hablando, suele agudizar un rechazo simbólico de los valores burgueses, en tanto el estereotipo cultural establece ideales ocupacionales orientados al desarrollo de la persona libre de ambiciones económicas, pero con significativas aspiraciones de trascendencia (Feregrino, 2023).

El quehacer del grupo laboral analizado representa un trabajo simbólico, estético que exige conocimientos, técnicas y habilidades narrativas, corporales y vocales especializados, que se observan mediante componentes estéticos, emocionales, éticos y cognitivos (Feregrino, 2020). En su mayoría se configura bajo una organización del trabajo independiente, autogestiva y por proyecto. “[L]as formas de organización del trabajo artístico privilegian la gestión por proyectos para poder hacer frente, a través de la flexibilidad laboral, a los gustos y deseos cambiantes de quienes consumen y a la fuerte competencia que existe para responder a sus demandas” (Feregrino, 2022, p. 309).

Dentro de una configuración de trabajo volátil, cada contratación por proyecto genera una valoración de las habilidades de quienes ofertan su trabajo, además de la decisión de volver, o no, a contratar a la misma persona según el nivel de satisfacción de la valuación previa. Por lo que, en la organización por proyectos se opta por la formación de equipos que colaboran periódicamente y que han sido probados en responsabilidad y lealtad a través del hacer reiterado y la reputación de quienes participan en ellos. Además, como plantea Menger (2001), al ser la demanda fluctuante y el éxito imprevisible, es necesario reorganizar rápidamente los factores de producción a través de la flexibilidad laboral. Es así como la reputación de las personas dedicadas al trabajo artístico es tan importante para la parte empleadora, ya que mediante ella se generan vínculos que dan por seguros ciertos hábitos de contratación y de desempeño de un número limitado de personas; lo cual, a la larga, representa una garantía. En contraste, la generación de esas relaciones recurrentes origina, a su vez, una fuerte segmentación del mercado laboral que aumenta sus grados de incertidumbre (Feregrino, 2022, p. 310).

En mi trabajo como productora, el trabajo es colaborativo, siempre, y como muy... Se trata de ser coloquial. Con sus restricciones, pero se trata de hacer como que todos somos amigos, y que sí lo somos. Es un trabajo colaborativo el trabajo de producción teatral. Y el trabajo de la escena mexicana es un trabajo de jerarquía. O sea, para con el lado artístico y eso también, desde el día uno de la carrera, el director decide y todos los demás acatamos y obedecemos de acuerdo a la parte artística. Igual a la parte de producción, el productor decide de acuerdo al tiempo, el dinero y la pertinencia y todos acatamos de acuerdo como a esos dos mandos generales que es el productor general y el director artístico, en el lado administrativo y en el lado creativo. Y bajo esas dos batutas, todo el trabajo hacia todos los demás es de pares, en equipo y colaboración (Entrevista FN, comunicación personal, 20 de mayo de 2020).

Dado que existen pocas barreras al ingreso de la ocupación vinculadas con los estudios y la profesionalización, se mantiene también una fuerte disputa entre las muchas personas de perfiles y trayectorias disímiles que pretenden competir en el mercado de trabajo. Mientras las dificultades económicas constriñen todavía más su permanencia. Existe una brecha derivada de la disparidad entre los costos de producción y los ingresos percibidos, de ahí su necesidad de contribuciones públicas y privadas. Por lo regular, como se ha visto previamente, sus recursos provienen de becas, convocatorias, financiamientos, fideicomisos y estímulos de diversas instituciones gubernamentales que son escasos y aportan en periodos muy cortos. Por esto, las redes familiares, amicales y solidarias son de las principales fuentes de recursos económicos y en especie de las producciones del teatro independiente.

[E]n el caso específico del teatro en México, actualmente, es que para poder subsistir económicamente necesariamente uno tiene que o entrar al circuito comercial, que es eso, como OCESA, el Teatro Insurgentes, toda esta onda, donde no importa tanto la experimentación artística ni la libertad creativa, sino lo que importa es justo como responder a cierto público meta a cierto estudio de mercado. Entonces pues las libertades creativas no son las más. Son medios muy acotados. La otra opción que hay, que yo veo, es como justo entrar como a cierto circuito institucional, donde sí hay como cierta libertad creativa y sí hay esta libertad de experimentación y todo, pero sí te obligan necesariamente a ser parte. O sea, como que creo que sí hay una regulación muy fuerte de qué discursos entran y qué discursos no, en la medida en la que el Estado es el que da las becas, ¿no? Entonces, al Estado dar las becas, como que justo yo siento que se legitima a sí mismo como un Estado que apoya a las nuevas expresiones artísticas, que apoya la libertad de expresión, que apoya la experimentación y ese tipo de cosas. Y de la misma forma legitima..., pero lo cierto es que las becas no alcanzan para todos y entonces se empiezan a crear como ciertos cotos de poder y ciertos círculos y lue-

go no es la cosa más transparente del mundo y también, no sé, como que creo que, si el arte que tú haces habla bien o mal del Estado, al Estado le importa poco. Lo importante es que lo estés haciendo bajo su tutela. Entonces esto como que se puede problematizar mucho. Yo en el fondo creo que no tiene nada de malo pedir apoyos institucionales ni pactar con el circuito como tal. De suyo no creo que sea algo malo porque tampoco creo que sea una discusión moral, pero lo que sí creo que es complejo, en el medio contemporáneo, es que no exista un teatro enteramente independiente, ¿no? O sea, independiente de las instituciones o independiente de las lógicas del mercado, no existe. Que sólo pasa en México. O sea, tú ves en Colombia, en Argentina, en Uruguay, en Chile, hay teatros independientes, que realmente viven de su público. Tienen otro tipo de lógicas de producción y no dependen del Estado y en México yo creo que eso es muy poco (Entrevista SF, comunicación personal, 03 de abril de 2020).

Las familias de este grupo laboral tienen diferentes composiciones, pero, en general, cuentan con, al menos, uno de los padres/madres y hermanas/os, quienes suelen tener estudios de licenciatura, así sean trancos. Si bien, no se observa un antecedente directo de la familia en actividades profesionales artísticas, sí muestran un gran gusto e interés por actividades y expresiones artísticas y culturales. La mayoría manifiesta haber desarrollado el gusto por las artes en etapas tempranas de su vida estimulado por su entorno familiar y escolar. En este último se destaca la presencia de profesoras normalistas quienes facilitaron sus primeros acercamientos al arte.

En cuanto a la familia, es frecuente que, como se verá más adelante, a pesar de existir desacuerdos por las elecciones ocupacionales de sus hijos/as, sean las madres quienes den más soporte económico y moral a este grupo de jóvenes. Además de que son ellas el mayor referente a sus acercamientos al arte y la cultura en su etapa de la niñez. Tanto en el ámbito escolar como en el familiar se encontró que la transmisión de intereses, preferencias, conocimientos y habilidades

relacionados con la literatura y las artes escénicas a edad temprana fue crucial para su orientación vocacional.

Las expectativas de la familia en torno a la educación y la ocupación para este grupo laboral son altas. La mayoría reportó no haber tenido dudas sobre cursar una carrera universitaria y que era algo que prácticamente se daba por hecho en su entorno familiar. La decisión del área y la licenciatura a cursar fue totalmente informada para las y los jóvenes, habiendo consultado fuentes especializadas para fundamentarla, además de haber tenido acceso a orientación vocacional. Aunque la decisión final fue motivada más por su gusto y vocación por el teatro. Sin embargo, muchas de las familias estuvieron en desacuerdo a la hora de elegir su ocupación.

Mi papá, como en un momento de enojo, me dijo “a mí me hubiera gustado que fueras ingeniero”. Pero cuando entré a trabajar con [este director] y vio que en el elenco estaba [un actor famoso], eso le dio tranquilidad. Sin embargo, cuando se enfermó, sí no estaba tan... Pues no sé, no tenía tanta certeza de mi futuro. Creo que murió sin tener la certeza. Estaba muy orgulloso de mí. Me consta, porque después sus clientes me llamaban y me decían ah, tu papá, te quería mucho, hablaba mucho de ti, pero me encargó con mucha gente de mi familia y yo tenía ya veintisiete años. Y mi hijo cuidenlo y... Entonces creo que no tenía la seguridad de que fuera yo a sobrevivir (Entrevista EP, comunicación personal, 29 de febrero de 2020).

La posición socioeconómica de las familias no suele ser holgada y, en muchos casos, se espera que cuando las y los hijos estudien una carrera tengan movilidad social que beneficie a su conjunto. Por ello, muchas veces surge una fuerte decepción al ver coartadas sus expectativas y, más aún, al tener que aportar para el desarrollo de la actividad y la subsistencia de las y los jóvenes artistas. Aunque, también, el gasto en afecto es fundamental a la hora de mostrar apoyo solidario. Así, las relaciones afectivas igualmente forman parte de la CSO (Feregrino y Cadena, 2022), en tanto los afectos y ethos apren-

didados en su núcleo presentan un rol protagónico en las decisiones ocupacionales de las personas (Feregrino y Cadena, 2019).

Las familias son quienes continuamente hacen el papel de productor/a —y de su principal público—, en especial, al inicio de la construcción del nombre y la trayectoria de este grupo laboral.

(...) uno se traía de su casa la vajilla, el cuadro, el sillón, etcétera. Yo recuerdo que en una escenificación que hicimos, siendo yo estudiante, y trabajaba también Alejandra Zea, que la señora Zea fue a la función y de repente gritó “¡mi jarrón!” porque ahí estaba, en la escenografía (Entrevista AW, comunicación personal, 25 de noviembre de 2021).

Aportan para su manutención mientras estudian y también al egresar por la falta de autosuficiencia económica, que a veces puede durar muchos años después de haber concluido sus estudios, ya sea por no contar con empleo o porque este sea precario. Aunque en muchos casos las familias pudieron no estar de acuerdo con la elección vocacional de sus hijas e hijos por considerar que no es posible vivir de esta profesión o por prejuicios relacionados a la actividad; como en el caso de las mujeres, a quienes se les reprocha la exhibición y uso de su cuerpo como parte de su trabajo.

Las condiciones precarias de trabajo (desprotegido, informal, inseguro, esporádico, con largos periodos de desocupación, jornadas extendidas, bajos ingresos o nula remuneración y reconocimiento como trabajo) son observables en la necesidad de obtener recursos a través de redes solidarias, en forma de ayudas, trueques, donaciones o, igualmente, la contribución de otro trabajo gratuito.

Sí, sí, lo acepto [el trabajo gratuito] y sí va a pasar. Y sí lo he hecho, por ejemplo. También he evitado hacerlo unas veces. O sea, sí he dicho, sí he dicho muchas veces no. Por más que tenga muchas ganas, sí, obviamente, ha habido veces que digo no. Por esta idea de no, o sea, ¿cómo voy a hacer esto sin que me paguen? Nada más por amor al arte, pero también, otro lado también ha sido porque pues a veces la vida ya ni siquiera te da. Que dices no, pues, aunque yo quisiera,

no voy a poder hacerlo. Y si es de a gratis, no pues no. Pero, o sea, yo entiendo que pase. No debería de ser así, no debería de pasar, pero también pienso que, si no pasa, si menos artistas lo hacen, sí siento que corre el peligro de que cada vez más se empeore como el interés por las artes. O sea, es algo... Puede tomarse mucho a discusión esto, a lo mejor, pero siento que también mucha gente, muchos colegas que hacen muchas cosas por amor al arte, son gente que resiste, que está resistiendo y que está haciendo una labor muy noble y también, incluso, yo diría un sacrificio por los otros. Porque, es lo que te digo, muchas veces, a mucha gente no le llegaría el arte si no fuera por estos artistas que lo hacen sólo por el amor al arte (Entrevista ZZ, comunicación personal, 15 de febrero de 2020).

Lo cual lleva a una cadena de precarización más amplia que incluye a la familia, las/los amigos, las/los pares, otras redes de ayuda, etc. También se advierten al tener que acceder a múltiples trabajos que les ayuden a sobrevivir y mantenerse en la ocupación, pero que no necesariamente se relacionan con su formación profesional, pues son actividades que no exigen el despliegue de habilidades o conocimientos complejos, como animar fiestas o eventos publicitarios, producir y/o vender diversos productos de manera informal, trabajar en cafeterías, etc. (Feregrino, 2020, p. 19).

Su identidad está muy arraigada a su ocupación como artistas, por lo que, según refieren, no les gustaría acceder a otro tipo de trabajos que no les diera la posibilidad de seguir ejecutando su actividad y aportar en algo a la sociedad.

El sentido social, siempre digo que es así, lo que nos caracteriza como generación. Siempre estamos proponiendo e investigando y buscándole a los problemas sociales y siempre tratando de buscar soluciones a todo. Sobre todo, me he dado cuenta de que las obras que hemos estado presentando estos pequeños colectivos que se han formado y nosotros tienen que ver con nuestra sociedad y con nuestras propuestas de solución para los problemas sociales. Entonces yo siento que como generación nos hemos distinguido mucho por eso

¿no? (...) En cuanto a violencia de género, de racismo, de discriminación hacia grupos minoritarios y demás. Entonces siempre siento que nuestras obras tienen muchísimo sentido social (Entrevista SM, comunicación personal, 31 de marzo de 2020).

En general, las actividades que realizan cumplen no solo con el objetivo de la sobrevivencia económica y de mantenerlas/os en la ocupación, sino que, también, procuran que les dé libertad para ocupar su tiempo y espacio como ellas y ellos prefieran.

[T]engo mucha autonomía y tengo mucha responsabilidad también y mucha confianza en general. Yo no... Yo sé que tengo que presentar dos informes a Efit teatro, que es tal cual un informe sobre el proceso de actividades, pero yo en general me organizo e incluso tengo horario libre, actividades libres. Yo sé que mi fecha de entrega es el veintidós del tal y yo veré cómo organizo los colaboradores, mis calendarios, los ensayos, absolutamente todo en el momento en el que a mí me parezca pertinente y de acuerdo a ello también tengo un flujo definido de recursos. Hay tanto para esto, tanto para esto, tanto para esto, y yo los utilizo con libre albedrío y libre ejercicio de profesión, igual que mi tiempo. Yo no tengo horario de entrada de trabajo ni un horario de salida. Tengo una oficina y esa oficina está acondicionada con todo lo que yo necesito, si necesito hacer juntas o lo que sea, pero yo igual puedo hacer toda mi dirección de producción desde mi casa, desde mi computadora o desde Acapulco, si no es necesario que esté presencialmente, y trabajamos, y creo que en general la comunidad teatral trabaja bajo... bajo la libertad creativa.

Conclusiones

La construcción social de la ocupación plantea la posibilidad de analizar el mercado de trabajo más allá de la relación entre la oferta y la demanda para pensar, así, en códigos que permiten dar sentido a la

actividad de trabajar a partir de diversos condicionantes y contextos que acotan las decisiones de las personas. En donde la movilización de códigos que plantean la CSO debería pensarse a partir de una serie de dimensiones como: 1) Los contextos, coyunturas y aspectos socioculturales; 2) las condiciones del mercado de trabajo en general; 3) las características objetivas (leyes, normas y reglamentaciones, configuración sociotécnica, relaciones laborales, condiciones de trabajo, etc.); 4) las características subjetivas de la ocupación concreta (valoración social, vocación, identidades, ideologías, cosmovisiones, solidaridades, conflictos, resistencias, antagonismos, formas de resiliencia, etc.); 5) las características propias de los sujetos (edad, sexo, género, origen étnico, condiciones socioeconómicas, tipo de familia de origen, escolaridad, modos de vida, etc.); 6) las características y tradiciones familiares en el estudio y la escolaridad; 7) los sentidos y significaciones que se le dan al estudio, a la escuela y a la escolaridad en lo individual y en las relaciones colectivas que se forman en la familia, la escuela, los grupos ocupacionales, organizaciones gremiales, el barrio y comunidades diversas; la posible relación y transición escuela-trabajo; 8) las motivaciones y necesidades de la personas y grupos ocupacionales para trabajar, incluyendo las expectativas, aspiraciones, vocaciones, visión del futuro y concepciones del éxito y la felicidad; 9) los sentidos y significaciones que se le dan al trabajo, al empleo y a la ocupación en lo individual y en las relaciones colectivas o grupales que se forman en la familia, la escuela, los grupos ocupacionales, organizaciones gremiales, el barrio, comunidades diversas, etc.; 10) los antecedentes de la familia y las tradiciones familiares en la ocupación; 11) la experiencia y trayectoria laboral (formal e informal); 12) la agencia y las potencialidades de acción.

Estas dimensiones permitirían explicar la realidad situada de grupos laborales y sus procesos de dar sentido a sus decisiones con respecto a la ocupación en una coyuntura concreta. En el caso del análisis realizado en este documento, podría resaltarse la dimensión del amor al arte desde la que se moviliza este grupo laboral. Además de la importancia de la construcción de la reputación y de redes

para acceder a empleos por proyectos. Especialmente, se privilegia el trabajo colaborativo, en donde las propias familias juegan un papel preponderante como soporte y producción del mismo. Por último, la dimensión ética y social que se le concede al trabajo muestra una elección particular en el tipo de empleo al que deciden acceder y permanecer.

En ese mismo sentido, se plantea que existen diferentes influencias a la hora de elegir una ocupación y mantener un rumbo en la trayectoria laboral, como la de los contextos sociolaborales, la escuela, el barrio, las redes amicales, comunitarias, de vecindad, pero, sobre todo, se enfatiza el papel que en ello tiene la familia. Igualmente, se resalta que el apego cultural y tradicional a ciertas ocupaciones, formas de ejecutarlas y significarlas, puede heredarse de generación en generación. No obstante, se destaca que estos factores no anulan las individualidades ni la capacidad de agencia de quienes integran la familia, ya que pueden tomar —no sin cierto conflicto— decisiones lejanas a sus costumbres y al consenso de este núcleo. De esa manera, se analiza, por un lado, la relación entre la familia, la escuela y el trabajo y, por el otro, la influencia de la vocación y la identidad de las personas con respecto a las características de su ocupación. Esto último, sobre todo, cuando surge desde la marginalidad, como suele ser el caso de las personas que realizan actividades artísticas de forma profesional.

Bibliografía

Bain, Alison (2005). Constructing an artistic identity. *Work, employment and society* 19 (1), pp. 25-46.

Calendario de Presupuesto autorizado al Ramo 48 Cultura para el ejercicio fiscal 2024. Diario Oficial de la Federación. 15 de diciembre

de 2023 (México). https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5711629&fecha=15/12/2023#gsc.tab=0

Calendario de Presupuesto autorizado al Ramo 48 Cultura para el ejercicio fiscal 2023. Diario Oficial de la Federación. 16 de diciembre de 2022 (México). https://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5674796&fecha=16/12/2022#gsc.tab=0

Calendario de Presupuesto autorizado al Ramo 48 Cultura para el ejercicio fiscal 2022. Diario Oficial de la Federación. 16 de diciembre de 2021 (México). https://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5638636&fecha=16/12/2021#gsc.tab=0

Carper, James y Becker, Howard (1957). Adjustments to Conflicting Expectations in the Development of Identification with an Occupation. *Social Forces* 36 (1), pp. 51-56.

Castaño, Paulina y Benumea, Iván (2022). *Cultura y Presupuesto Público. Desigualdad y centralización de la infraestructura cultural*. México: Fundar, Centro de Análisis e Investigación, A.C.

Datos Abiertos de México (05 de enero de 2018). Espacios Culturales - Directorio - Teatros. Datos Abiertos de México. <https://datos.gob.mx/busca/dataset/espacios-culturales--directorio--teatros>

De la Garza, Enrique (2012). La metodología marxista y el configuracionismo latinoamericano. En: De la Garza, Enrique y Leyva, Gustavo (Eds.). *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales* (pp. 229-255). México: FCE; UAM.

De la Garza, Enrique (2007). Hacia un concepto ampliado de Trabajo [ponencia]. Seminario sobre Trabajo, Relaciones Laborales y Regulación. Buenos Aires.

De la Garza, Enrique (2001). Subjetividad, cultura y estructura. Iztapalapa. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* (50), pp. 83-104.

De la Garza, Enrique (2000). Introducción. El papel del concepto de trabajo en la teoría social del siglo XX. En De la Garza, Enrique (Coord.). *Tratado latinoamericano de sociología del trabajo* (pp. 14-35). México: El Colegio de México; Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales; Universidad Autónoma Metropolitana; Fondo de Cultura Económica.

De la Garza, Enrique (1997). Trabajo y mundos de vida. En: Zemelman, Hugo y León, Emma (Coords.). *Subjetividad: umbrales del pensamiento social* (pp. 75-91). Barcelona: Anthropos; México; Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM.

De la Garza, Enrique; Gayosso, José y Moreno, Saúl (2008). La querrela de las identidades. En: De la Garza, Enrique y Neffa, Julio (Coords.) *Trabajo, identidad y acción colectiva* (pp. 9-42). México: Plaza y Valdés; Clacso.

Esping-Andersen, Gosta. (2002). *Why we need a new welfare state*. New York: Oxford University Press.

Feregrino, Azucena (2024). Estrategias y toma de decisiones en la construcción de la ocupación de egresadas y egresados universitarios. El caso de estudiantes de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (UNAM). En: Mata, Luis (Coord.). *La actual condición juvenil precaria. Experiencias y trayectorias juveniles en México, Argentina y Costa Rica* (pp. 60-95). México: Seminario de Investigación en Juventud, UNAM.

Feregrino, Azucena (2023). *Trabajo no clásico y configuración productiva en el trabajo artístico*. México: UAM; Ediciones del Lirio.

Feregrino, Azucena (2022). Experiencias laborales en el marco de las NFOT. Informes académicos por actividad profesional de egresadas y egresados de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (UNAM). *Tendencias* 23 (2), pp. 303–328.

Feregrino, Azucena (2021). La batalla detrás del escenario: de la precariedad a la emergencia. *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales, Nueva Época* 1 (2), pp. 1-29.

Feregrino, Azucena (2020). Exigencias estético-emocionales en el mercado de trabajo del teatro independiente. Una mirada desde las y los egresados de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo* 4 (8). <https://ojs.ceil-conicet.gov.ar/index.php/lat/article/view/724>

Feregrino, Azucena (2018a). Construcción social de la ocupación en el trabajo de arte urbano. *Tendencias. Revista de la Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas de la Universidad de Nariño* XIX (2), pp. 182-200.

Feregrino, Azucena (2018b). Espacio y “trabajo no clásico” en los trabajadores performáticos de teatro de calle de la ciudad de México. *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana* (25), pp. 44-59.

Feregrino, Azucena y Félix, Patricia (2024). Transgresión de los límites del trabajo: producción y reproducción. En: Celis, Juan Carlos (Coord.). *Nuevo Tratado Latinoamericano de Sociología del Trabajo* (pp.1-26). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Feregrino, Azucena y Cadena, Yutzil (2022). Familia y sentidos de cuidado en la configuración de trayectorias ocupacionales. El caso de profesionistas egresados de la UNAM. *Revista Latinoamericana de*

Antropología del Trabajo 6 (14). <https://ojs.ceil-conicet.gov.ar/index.php/lat/article/view/1046>

Feregrino, Azucena y Cadena, Yutzil (2019). Trayectorias de trabajo informal, género y espacio público en la Ciudad de México. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo* (5). <https://ojs.ceil-conicet.gov.ar/index.php/lat/article/view/551>

Fondo Nacional para la Cultura y las Artes [FONCA] (2009). Compañía Nacional de Teatro. Segunda Emisión 2009. Acta de Selección. Fonca en línea. https://foncaenlinea.cultura.gob.mx/resultados/arch_res.php

Fondo Nacional para la Cultura y las Artes [Fonca] (2008). Compañía Nacional de Teatro. Primera Emisión 2008. Acta de Selección. Fonca en línea. https://foncaenlinea.cultura.gob.mx/resultados/arch_res.php

Guadarrama, Rocío; García, Rosa y Tolentino, Hedald. (2023). Precariedad laboral en México. Artes escénicas durante la pandemia. *Revista Mexicana De Sociología* 85 (3), pp. 755–781.

Hernández, Marcela (2017). Las configuraciones y estrategias productivas de relaciones laborales y sindicales en grandes corporaciones en México. En: De la Garza, Enrique y Hernández, Marcela. *Configuraciones productivas y relaciones laborales en empresas multinacionales en América Latina* (pp. 89-136). México: UAM-I; Gedisa editorial.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía [INEGI] (09 de enero de 2024). Índice Nacional de Precios al Consumidor (INPC) [Comunicado de prensa número 8/24]. https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2024/inpc_2q/inpc_2q2024_01.pdf

Instituto Nacional de Estadística y Geografía [INEGI] (2020). Subsistema de Información Demográfica y Social. Censo de Población y Vivienda 2020. <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/>

Menger, Pierre (2001). Artists as workers: Theoretical and methodological challenges. *Poetics* 28 (4), pp. 241-254.

Neff, Gina; Wissinger, Elizabeth y Zukin, Sharon (2005). Entrepreneurial Labor among Cultural Producers: 'Cool' Jobs in 'Hot' Industries. *Social Semiotics* 15 (3), pp. 307-34.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO] (28-30 de septiembre de 2022). UNESCO World Conference on Cultural Policies and Sustainable Development – MONDIACULT 2022. Final Declaration. https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2022/10/6.MONDIACULT_EN_DRAFT%20FINAL%20DECLARATION_FINAL_1.pdf

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

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO] (1997). Congreso Mundial sobre la Aplicación de la Recomendación Relativa a la Condición del Artista. Declaración final. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000109018_spa

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO] (1980). Recomendación relativa a la condición del artista. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114029_spa.page=153

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO] (26 de noviembre de 1976). Recomendación

relativa a la Participación y la Contribución de las Masas Populares en la Vida Cultural. http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13097&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Pérez-Islas, José (2017). *La ruptura del acceso a la vida adulta. Trayectorias y significados juveniles en la familia, la escuela y el trabajo* [Tesis de Doctorado]. Universidad Autónoma Metropolitana.

Pérez-Islas, José y Urteaga, Maritza (2001). Los nuevos guerreros del mercado. Trayectorias laborales de jóvenes buscadores de empleo. En: Pieck, Enrique (Coord.). *Simposio latinoamericano, los jóvenes y el trabajo: la educación frente a la exclusión social* (pp. 355-399). Ciudad de México: UIA; IMJ.

Programa Sectorial Derivado del Plan Nacional de Desarrollo 2020-2024, Secretaría de Cultura [Programa Sectorial de Cultura 2020-2024], Diario Oficial de la Federación, 30 de julio de 2020 (México). <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/563292/PSC-DOF.pdf>

Retamozo, Martín (2009). Orden social, subjetividad y acción colectiva. Notas para el estudio de movimientos sociales. *Aithenea Digital. Revista de pensamiento e Investigación social* (16), pp. 95-123.

Secretaría de Cultura [SC] (2022). Programa de estímulos a la creación artística, reconocimientos a las trayectorias y apoyo al desarrollo de proyectos culturales. México en Escena-Grupos Artísticos (MEGA). Convocatoria 2022. https://foncaenlinea.cultura.gob.mx/archivosbases/bases_MEGA_2022_5355.pdf

Secretaría de Cultura [SC] (15 de julio de 2020a). El INBAL y el Fonca presentan ganadores al Programa de Residencias Artísticas en Grupos Estables 2020 para la CNT [Comunicado]. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-inbal-y-el-fonca-presentan-ganadores-al->

programa-de-residencias-artisticas-en-grupos-estables-2020-para-la-cnt?tab=

Secretaría de Cultura [SC] (03 de junio de 2020b). La Secretaría de Cultura presenta su Programa Sectorial 2020-2024 [Comunicado]. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/la-secretaria-de-cultura-presenta-su-programa-sectorial-2020-2024?idiom=es>

Secretaría de Cultura [SC] (2020c). Resultados de la Convocatoria 2020. Programa de Residencias Artísticas en Grupos Estables. Compañía Nacional de Teatro (CNTeatro). <https://foncaenlinea.cultura.gob.mx/resultados/resultados/resultados.php?directo=4810>

Secretaría de Cultura [SC], Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura [INBAL] y Fondo Nacional para la Cultura y las Artes [FONCA] (2020c). Programa de Residencias Artísticas en Grupos Estables (CNTeatro - CEPROMUSIC). https://foncaenlinea.cultura.gob.mx/archivosbases/bases_cepmmc_2020_5276.pdf

Secretaría de Cultura [SC] (2019). Resultados de la Convocatoria 2019. Programa de Residencias Artísticas en Grupos Estables (Extraordinaria). Compañía Nacional de Teatro (CNTeatro). <https://foncaenlinea.cultura.gob.mx/resultados/resultados.php>

Secretaría de Cultura [SC] (2018). Resultados 2018. Compañía Nacional de Teatro (CNTeatro). <https://foncaenlinea.cultura.gob.mx/resultados/resultados.php>

Secretaría de Cultura [SC] (2016). Resultados 2016. Compañía Nacional de Teatro (CNTeatro). Sexta emisión. <https://foncaenlinea.cultura.gob.mx/resultados/resultados.php>

Secretaría de Cultura [SC] (2014). Resultados. Compañía Nacional de Teatro (CNTeatro). Quinta Emisión 2014. <https://foncaenlinea.cultura.gob.mx/resultados/resultados.php>

Secretaría de Cultura [SC] (2012). Compañía Nacional de Teatro (CNTeatro). Cuarta Emisión 2012. Resultados. <https://foncaenlinea.cultura.gob.mx/resultados/resultados.php>

Secretaría de Cultura [SC] (2010). Compañía Nacional de Teatro. Resultados. <https://foncaenlinea.cultura.gob.mx/resultados/resultados.php>

Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales [SACPC] (s.f.). Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales (FPCC). <https://sistemacreacion.cultura.gob.mx/fomento-a-proyectos-y-coinversiones-culturales-fpcc/>

Sistema de Información Cultural [SIC México] (s.f.). Teatros. <https://sic.cultura.gob.mx/index.php?table=teatro>