



**TRABAJO NO CLÁSICO Y CONFIGURACIÓN
PRODUCTIVA EN EL TRABAJO ARTÍSTICO**

María Azucena Feregrino Basurto

50 años

Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

*ediciones
del lirio*

TRABAJO NO CLÁSICO Y CONFIGURACIÓN PRODUCTIVA
EN EL TRABAJO ARTÍSTICO

TRABAJO NO CLÁSICO Y CONFIGURACIÓN PRODUCTIVA EN EL TRABAJO ARTÍSTICO

María Azucena Feregrino Basurto



Trabajo no clásico y configuración productiva
en el trabajo artístico

© María Azucena Feregrino Basurto

Primera edición: octubre de 2023, Ciudad de México, México

Derechos reservados para todas las ediciones en castellano

© Universidad Autónoma Metropolitana
Prolongación Canal de Miramontes Núm. 3855
Ex Hacienda San Juan de Dios
Alcaldía Tlalpan, 14387, Ciudad de México, México

Unidad Iztapalapa
Consejo Editorial de la División de Ciencias Sociales
y Humanidades
Av. Ferrocarril San Rafael Atlixco Núm. 186
Col. Leyes de Reforma Primera Sección
Alcaldía Iztapalapa
C.P. 09310, Ciudad de México, México

Derechos reservados para todas las ediciones en castellano

© Ediciones del Lirio, S.A. de C.V.
Azucenas 10, Col. San Juan Xalpa, Alcaldía Iztapalapa
C.P. 09850, Ciudad de México
www.edicionesdellirio.com.mx

ISBN Ediciones del Lirio: 978-607-8930-45-6

ISBN UAM: 978-607-28-2942-8

IBIC: HPX

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Este libro ha sido dictaminado positivamente por pares académicos ciegos y externos a través del Consejo Editorial de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM-I, se privilegia con el aval de la institución coeditora.

Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o cualquier otro idioma.



Rector General

José Antonio De los Reyes Heredia

Secretaría General

Norma Rondero López

Coordinadora General de Difusión

Yissel Arce Padrón

Directora de Publicaciones y Promoción Editorial

Freja Innna Cervantes Becerril

UNIDAD IZTAPALAPA

Rectora

Verónica Medina Bañuelos

Secretario

Javier Rodríguez Lagunas

Director de la División de Ciencias Sociales y Humanidades

José Régulo Morales Calderón

Coordinadora General del Consejo Editorial

de Ciencias Sociales y Humanidades

Alicia Lindón Villoria

Comité Editorial de Libros

Pablo Castro Domingo

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

Pedro Castro Martínez

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

Carlos Alberto Ríos Gordillo

Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco

Nora Nidia Garro Bordonaro

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

Gustavo Leyva Martínez

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

Alicia Lindón Villoria

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

José Manuel Valenzuela Arce

El Colegio de la Frontera Norte-Tijuana

El manuscrito de este libro ingresó al Comité Editorial de Libros del Consejo Editorial de Ciencias Sociales y Humanidades, para iniciar el proceso de arbitraje doble ciego por parte de especialistas externos en la Sesión de Primavera 2022, celebrada el 20 de julio de 2022 y quedó aprobado para su publicación el 31 de abril de 2023.

En memoria de Enrique de la Garza Toledo

Gracias por creer en mí y en la fuerza de
mi voz, sobre todo, gracias por darme
las herramientas para crear este espacio
catártico en medio de la desolación.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.	11
-----------------------	----

Capítulo I.

PLANTEAMIENTO CONFIGURACIONISTA DEL ARTE 25

Elementos de la configuración	25
<i>¿Por qué configuración y no sistema?</i>	26
El arte como trabajo.	32
<i>Trabajo no clásico y mercado de trabajo ampliados</i>	32
<i>Agentes que intervienen en el proceso de trabajo</i>	38
Notas para el estudio de la actividad artística.	42
<i>El papel de los contextos</i>	50
Convenciones, control y constreñimientos	56

Capítulo II.

LA FAMILIA EN LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LA OCUPACIÓN 61

Mercados laborales cambiantes.	61
La familia como espacio de (re)producción social	71
Familia, escuela y trabajo	74
Trayectorias ocupacionales, de lo familiar a lo individual	77

Capítulo III.

ANTECEDENTES Y CONTEXTOS DE LA FLEXIBILIZACIÓN LABORAL 89

Transiciones desde el modelo de sustitución de importaciones	89
Desmantelamiento del Estado social	93
Reestructuración productiva y flexibilización laboral.	97
<i>Del fordismo a las NFOT, límites de los modos de producción.</i>	103
Las configuraciones flexibles del trabajo artístico	114

Capítulo IV.

LOS INICIOS DE LA PRECARIZACIÓN EN LA FORMA DE ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO 121

Modos de producción fordista en el espectáculo	122
El teatro como origen del modo de producción del <i>star system</i>	124
Producto y carácter industrial	140
La tecnología como apreciación subjetiva.	145
Las consecuencias económicas de la estandarización	149
El hecho mítico y el éxito profesional	155
La dificultosa transición entre circuitos heredada del <i>star system</i>	159

Capítulo V.	
EL AMOR AL ARTE, UNA MODALIDAD DE RESISTENCIA	
A LAS NUEVAS FORMAS DE ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO 163	
Mitos y estereotipos en la identidad ocupacional163
<i>El teatro y los prejuicios sobre lo comercial</i>164
<i>Contra valores burgueses.</i>167
<i>El deber ser de las profesiones artísticas</i>171
Formas de organización flexibles del trabajo178
<i>Una muestra de la flexibilización: el trabajo por proyectos</i>188

Capítulo VI.	
¿QUIÉNES SON LAS EGRESADAS Y LOS EGRESADOS DE LA	
LICENCIATURA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO? 197	
Caracterización de la licenciatura197
Composición familiar y vivienda200
Motivaciones para estudiar la LLDYT: familia, escuela y redes202
Postura de la familia frente a la elección profesional209

Capítulo VII.	
CONSTRUCCIÓN DEL PERFIL PROFESIONAL 215	
Sobre sus identificaciones215
El paso por la universidad: aportaciones y críticas221
El valor del servicio social233
¿Para qué titularse?243
Tipos de trabajos en los que se insertan255
<i>Teatro independiente.</i>256
<i>Instituciones públicas dedicadas a la gestión de la cultura</i>266
<i>Docencia</i>270
<i>Producción desde el ámbito privado</i>272
<i>Otras ocupaciones</i>278
Una mirada hacia el futuro.281

Capítulo VIII.	
LA CONFIGURACIÓN BOHEMIA DEL AMOR AL ARTE 285	
La gesta del amor al arte287
Trabajo por amor al arte, ¿trabajo gratuito?290
Invertir para trabajar295

REFERENCIAS301
-----------------------	------

INTRODUCCIÓN

A lo largo de los años, la concepción del arte ha estado impregnada de valoraciones, prejuicios y mitologías que han demeritado su condición como trabajo productivo y contribuido a su precarización. Este libro se centra en el estudio del quehacer artístico con el aparato analítico del Trabajo No Clásico (TNC) propuesto por Enrique de la Garza Toledo (2007), que lo caracteriza como una actividad con componentes simbólicos, estéticos, emocionales y éticos, en cuyo proceso productivo colaboran e interactúan una variedad de agentes y el público.

El enfoque teórico utilizado se articula con una propuesta epistémico-metodológica configuracionista que entiende el trabajo artístico inmerso en estructuras, subjetividades y potencialidades para la acción, enmarcadas en contextos históricos, políticos, económicos y sociales que han mantenido fuerte influencia en las condiciones laborales en el ámbito artístico. En esta investigación se atiende a la forma en que los modos de producción fordistas y las llamadas Nuevas Formas de Organización del Trabajo (NFOT) han impactado en la conformación de los procesos productivos que rigen en la industria del espectáculo, el arte y la cultura, así como en la relación cercana que la actual forma de entender el trabajo artístico mantiene con el auge del *star system* cinematográfico y los medios de comunicación masiva.

Pese a que esta influencia es comúnmente negada, a partir de nociones displicentes de la industria cultural, el cine ha difundido y naturalizado masivamente las formas de organización del trabajo basadas en la concepción de las personas como estrellas, hermosas, jóvenes y reconocidas, que

también han permeado en la configuración productiva teatral. Históricamente, el vínculo entre el cine y el teatro ha sido de un impacto mutuo, pues la figura de la estrella surge en los escenarios teatrales, trasciende las pantallas cinematográficas y vuelve, con todas sus implicaciones, al espacio teatral que le dio origen.

Aunque el trabajo artístico toma del fordismo la mayor parte del marco del *star system* —como considerar a las personas que lo desempeñan en calidad de recursos reemplazables, aplicar castigos y vetos, entrometerse en su vida privada, etc.—, es bajo las NFOT que dicha actividad ha sido mayormente precarizada y normalizada mediante el uso del trabajo estético y emocional, por lo que se destaca que las formas específicamente tayloristas-fordistas de organización laboral se encuentran, en la práctica, intrincadas con las NFOT. Es decir, que las primeras no se diluyeron por completo para dar paso a las segundas, pues existen componentes de unas y de otras en el trabajo artístico.

Por otro lado, se resalta la forma en que la actividad de creación escénica es experimentada dentro de principios generosos de cuidado, sacrificio y deber social, pero también como fuente de placer, diversión, libertad y autonomía creativa. La noción de “amor al arte” se aborda como un elemento ético-emocional marcado por la inestabilidad, aunque también por la resiliencia, que actúa en detrimento de sus condiciones laborales y de vida, una vez que es aprovechado por agentes externos —entre los cuales se incluye al Estado— para sus propios fines. En ese sentido, la configuración de la organización del trabajo acentúa su frágil situación laboral, al fundarse en proyectos intermitentes de corto plazo, en los que para mantenerse en la actividad es necesario generar una reputación y “un nombre”, mantenerse “vigente” a través de la exposición constante y la reiterada demostración de lealtad a sus contratistas y grupos de trabajo.

Es así como, a partir de una visión configuracionista del arte, se estudia la ocupación no clásica de las creadoras y los creadores escénicos, desde la particularidad del grupo constituido por las personas egresadas de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (LLDYT) que se imparte en la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Mediante 40 entrevistas en profundidad realizadas en el periodo 2019-2022, estas personas narran, desde sus propias voces, la falta

de reconocimiento de su actividad como trabajo, las formas en que el amor al arte precariza y las estrategias que despliegan para hacer frente a un mercado laboral y a modos de producción altamente flexibilizantes.

En el Capítulo I de este libro: “Planteamiento configuracionista del arte”, se detalla la forma en que el trabajo artístico es entendido a lo largo del texto y las razones metodológicas para optar por la noción de configuración. El arte se comprende como una actividad creativa, de producción simbólica, que exige el despliegue de conocimientos, técnicas y habilidades narrativas, corporales y vocales, cuyo objetivo es intercambiar significados mediante la construcción de un lenguaje común, que se codifica y descodifica dentro de cierta configuración de dimensiones estéticas, emocionales, cognitivas, éticas y morales acuñadas en la situación concreta y constreñidas en su actuar por diversas estructuras.

Para el estudio del tema es frecuente establecer una división tajante entre lo que puede llamarse arte y lo que no. En cambio, en esta investigación se propone un análisis de las cuestiones vinculadas con la organización de la relación social del quehacer artístico que, si bien se distancia de las valoraciones orientadas a lo estrictamente estético, toma en cuenta el papel fundamental que estas ocupan en su configuración productiva.

En esta primera parte se muestra la importancia de la ampliación del campo de análisis de la actividad artística para analizarla en toda su complejidad como configuración, donde hay cabida para la contradicción y se hace visible el potencial para la acción. Para ello, se toma como punto de partida una concepción de trabajo ampliada, que lo entiende como una relación social con dimensiones objetivas y subjetivas. Mientras el aparato analítico del TNC facilita el análisis de los servicios artísticos, la producción simbólica y las actividades en las que se difuminan o se traslapan los límites entre trabajo y no trabajo. Esta noción propone un contraste con el trabajo estándar —que experimentó una variedad de cambios a consecuencia de la caída del Estado de bienestar—, para lo cual se centra en los trabajos simbólicos, interactivos, de construcción e intercambio de significados. En estos, quien trabaja involucra su subjetividad y requiere la participación del cliente. Un ejemplo paradigmático de tales actividades es precisamente la creación escénica, en la que el vínculo con el público juega un papel crucial para el desarrollo de su proceso de trabajo. El Estado y su aparato guberna-

mental son igualmente partícipes de dicho proceso, en tanto representan fuentes de financiamiento y se encuentran a cargo de las estructuras legales que regulan esta ocupación. Sin embargo, se distinguen de una posible red cooperativa al responder a sus propios intereses, no necesariamente concordantes con los del gremio (Becker, 2008).

De tal forma, el centro de este estudio se ubica en las formas en que el quehacer artístico se desarrolla como trabajo, tomando en cuenta los aspectos que lo distinguen de otros campos laborales. Entre ellos destacan el título “arte” como medio indispensable para exigir recursos y ciertas ventajas derivadas de la distinción; las reglas prácticas no formalizadas que influyen en la interacción y la creación (producción); el papel de las pautas de prohibición y descalificación que generan, a su vez, otras normas formales o informales —como las que desacreditan a los mundos del arte considerados comerciales—; los diferentes agentes involucrados y su nivel de agenciamiento.

En el Capítulo II: “La familia en la construcción social de la ocupación”, se aborda el papel de esta estructura que subsana el vacío en materia social dejado por el Estado que, si bien no determina a las personas, sí las constriñe en gran medida. Se plantea que, en América Latina, las funciones que debe ejercer el núcleo familiar son múltiples, como la protección que brinda ante las crisis económicas y sociales de sus integrantes —en un marco de carencia de políticas públicas adecuadas— y las prácticas organizativas que les permiten llevar a cabo proyectos individuales y colectivos. Sin embargo, es común que las familias desempeñen estos papeles desde una situación de pobreza, desempleo y sin partir necesariamente de una planificación consciente, sino más bien solidaria.

Con el objetivo de estudiar la relación entre la familia de origen y la construcción social de la ocupación, se pone el foco en la primera como organización social que interviene en las dimensiones reproductivas y productivas de las sociedades. Para ello, se parte de mostrar la forma en que los cambios en el mercado laboral, en las últimas décadas del siglo xx, se dieron acompañados de una serie de transformaciones en las configuraciones sociales. La incorporación de las mujeres en ese mercado y la disminución de su dedicación exclusiva a la familia —ya se venía observando desde la década de 1960— no obedeció de forma plena a un cambio cultural, puesto

que los trabajos reproductivos mantuvieron su patrón tradicional. De este modo, dicha inserción se considera secundaria, pues —en un prejuicio que subsiste hasta nuestros días— se niega a las mujeres el rol de proveedoras —así sea el papel que, de hecho, ocupen en sus familias— y se les relega, en gran parte, a empleos flexibles y precarios que les permitan cumplir con el peso de la doble jornada y aportar a la economía familiar, supuestamente, de forma complementaria.

Algo similar sucede con el ingreso de las y los jóvenes en el mercado laboral, dado que el imaginario social los concibe siempre a la luz de los estereotipos relacionados con su condición familiar y de su ciclo reproductivo. Asimismo, se asume que deben cumplir un ciclo —el de la madurez— que inicia con la pertenencia a la familia y termina con la inserción en el mercado de trabajo y la conformación de la familia propia. Sin embargo, la dependencia de la familia de origen no termina, necesariamente, una vez alcanzada la supuesta etapa final de dicho ciclo. Los periodos cada vez más largos de permanencia en el núcleo familiar y la postergación de la salida de la escuela se ven relacionados con la dificultad para obtener un empleo de calidad —o cualquier empleo—. La situación que atraviesan las juventudes en el mercado de trabajo se distingue de la experimentada por generaciones pasadas —frente a la erosión del rol del Estado como garante de bienestar—, esencialmente por los mayores niveles de precariedad laboral y el énfasis con el que de forma creciente la desocupación afecta a la fuerza de trabajo primaria.

Por otro lado, se resaltan diferentes elementos familiares que suelen influir en el desempeño de sus integrantes en la escuela, en su inserción en el mercado de trabajo y en el desarrollo de sus trayectorias laborales, así como la forma en que componentes como la posición socioeconómica, la importancia concedida a la educación e, incluso, la escolaridad y ocupación de madres y padres impactan en la progresión escolar y en la ocupación. Así, se distingue una estrecha relación entre la familia de origen, su visión del futuro, su valoración del éxito, las expectativas educativas y laborales y las opciones de incorporación a los trabajos a los que aspiran las personas.

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

de amistad, comunitarias, de vecindad, pero especialmente 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 poco afines 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.

En el Capítulo III: “Antecedentes y contextos de la flexibilización laboral”, se desarrolla un recorrido histórico de los procesos que formaron parte del desmantelamiento del Estado social y consolidaron la flexibilización laboral. Aquí es posible observar cómo tras el agotamiento del modelo de sustitución de importaciones —que trajo como consecuencia una mayor inflación y el estancamiento del crecimiento económico—, se erigió un nuevo paradigma que contribuyó a dicho desmantelamiento en México.

En ese sentido, son abordados algunos cambios políticos y económicos que tuvieron lugar en la década de 1980 —momento en que se adoptaron los principales paradigmas neoliberales que llevarían al Estado a renunciar a la obligación de garantizar bienestar y transferir los costos de la estabilidad social a la ciudadanía—, como la redefinición de la situación laboral y de las instituciones encargadas de establecer las directrices en este ámbito.

Durante ese período el escenario global, fuertemente competitivo, coadyuvó a que las organizaciones cometieran una variedad de violaciones laborales y a que se diera un recrudecimiento generalizado de las condiciones de precarización. Al mismo tiempo, la desregulación —conocida también como flexibilización laboral— se cristalizó mediante modificaciones a leyes y ordenamientos jurídicos en esa materia, disminución de los costos de contratación y despido, aumento de los periodos de prueba y reforzamiento de los contratos individuales de trabajo atípicos. Todo esto en un escenario en el que el empresariado mexicano —cada vez más politizado— ganaba espacios de participación e influencia en el desarrollo del país y el

sector obrero era desplazado y debilitado en su fuerza sindical —naciendo así una nueva forma de corporativismo—.

Diversas crisis vinculadas con las nacientes disposiciones político-económicas nacionales y globales son planteadas a lo largo de este capítulo, pero se hace hincapié en las crisis de los modelos productivos y de las bases sociotécnicas. En el entendido de que la reestructuración productiva representa un fenómeno complejo, que involucra los sistemas de relaciones industriales, las leyes laborales, el mercado y los procesos de trabajo y no se restringe a los procesos de flexibilización laboral (De la Garza, 2007), se acentúa la transición de las configuraciones productivas tayloristas-fordistas a las NFOT —punto en el que se exponen sus características y conceptualizaciones— para entender su relación con las configuraciones flexibles del trabajo artístico. En estas, se plantea que las características no estándar de su quehacer configuran formas *sui generis* de organización del trabajo, procesos y condiciones laborales a través de componentes estéticos, emocionales, éticos y cognitivos.

Por su parte, en el Capítulo IV: “Los inicios de la precarización en la forma de organización del trabajo”, se aborda una visión histórica de los modos de producción que han mantenido fuerte influencia en las condiciones laborales actuales de las personas trabajadoras del arte. Perspectiva que no estaría completa si no tomara en cuenta la introducción de los modos de producción fordista en el espectáculo y el auge del *star system*. Estos hitos son estudiados con el objetivo de mostrar cómo impactaron en la conformación de los procesos productivos que rigen la industria del espectáculo, el arte y la cultura. Se plantea que el régimen conocido como taylorismo-fordismo, surgido en las primeras décadas del siglo XX, orientado a la producción en masa, bajo el esquema de reducción de costos por unidades a través de la utilización de líneas de ensamblaje de flujo continuo y un excesivo control sobre sus trabajadores, transformó la concepción del mercado y de los sistemas de distribución. Y que, además, dicho régimen no solo cambió radicalmente la producción industrial, sino que también tuvo gran influencia en el mundo cinematográfico y en el de las artes escénicas, principalmente en el ámbito teatral.

De ahí que el ascenso del cine, iniciado en las últimas décadas del siglo XIX, haya representado un parteaguas para la historia del arte y la cultura

que no podría entenderse de forma aislada, sino dentro de un sistema de producción de espectáculos históricamente específico. Por ello, se muestra la manera en que su relación con otras formas de entretenimiento, como el teatro de vodevil, influyó en su desarrollo industrial y proporcionó el modelo de mercadotecnia que estructuraría su organización de ahí en adelante.

Se narra cómo, a partir del auge del *star system* cinematográfico, se comenzó a buscar la estandarización de la calidad en función de los gustos del público y la construcción a modo de figuras idealizadas, conocidas como estrellas. De la misma forma, se reconoció el poder movilizador que mantenían los nombres artísticos en el mercado y su efecto en la reducción de incertidumbre a la que se encontraban sujetas las producciones. Así, se resalta la manera en que se origina un método de producción que incentiva la sobreexposición de la vida y no solo la obra de las estrellas, la construcción del mito basado en lo etéreo, la apariencia hermosa y la prolongación de la juventud. Y que también propone, a través de un proceso unilateral, jerárquico e intensivo de creación y sustitución a modo de sus trabajadoras y trabajadores, la construcción de “tipos” para complacer las demandas del público por medio de la especialización (tipaje). Por último, se expone, desde el enfoque y la herencia del *star system*, el conflicto que supone intentar transitar entre el cine, la TV y el teatro debido a las especificidades en sus modos de producción, su mediación tecnológica, sus objetivos, *ethos* y mitologías que los constriñen.

En el Capítulo V: “El amor al arte, una modalidad de resistencia a las nuevas formas de organización del trabajo”, se retoma con mayor profundidad el tema de los mitos, prejuicios y estigmas que pesan sobre las trabajadoras y los trabajadores del arte. Aquí se muestra cómo la incorporación de mitologías que justifican las condiciones laborales precarias ha sido, tradicionalmente, una forma en la que el grupo laboral de creadoras y creadores escénicos ha reforzado su identidad ocupacional. Ello se manifiesta a la cara de otro elemento que contribuye a la precarización: la falta de reconocimiento ajeno, y a veces propio, de su actividad como trabajo.

Se observa también que insertarse en un circuito comercial, independiente o institucional, no es una decisión nimia, ya que sus elecciones son definitorias del prestigio, la construcción del nombre y de la identidad

ocupacional. En ese tenor, se muestra cómo el circuito independiente y el comercial son vistos como polos opuestos. El primero plantea una actividad alejada de un objetivo lucrativo que busca, por un lado, distanciarse de injerencias institucionales —pese a su enorme dependencia de subvenciones estatales— y, por otro, hacer una propuesta artística mediante el uso de una poética auténtica. Por su parte, el comercial, se ajusta a la ley de la oferta y la demanda, por lo que su aspiración es la máxima ganancia económica, hecho que lo hace acreedor de una serie de estigmas éticos y estéticos negativos.

En consecuencia, la imagen romántica de las personas artistas independientes se presenta rodeada de aspiraciones de trascendencia y libre de ambiciones económicas. De ahí que se aborde el concepto de “bohemia” en relación con las actividades artísticas, pues esta implica formas de vida fuera de lo común, experiencias marginales y ausencia de espíritu comercial. De esa conexión surge y se afianza el estereotipo de la precariedad en la que deben vivir las y los artistas, así como el imperativo de experimentar carencias económicas como una forma de asegurar la libertad creativa.

A lo largo de este apartado se explica cómo el carácter de las profesiones artísticas se conjuga con la idea romántica del amor al arte, en la que el interés por las cuestiones materiales es interpretado como “corrupto”. Se muestra así una contradicción fundamental entre el objetivo básico de cualquier profesión, que es vivir de ella, y la visión negativa del beneficio económico dentro de la actividad artística. Se expone que estas visiones, muchas veces, son reforzadas por los espacios formales de formación de las artes, donde parecen legitimarse las prácticas precarizantes, la visión del eterno aprendiz y el trabajo gratuito.

Asimismo, se habla de los rasgos distintivos de la actividad artística escénica: la ejecución bajo condiciones especiales, la simulación contractual, la dificultad para demostrar la subordinación laboral y las jornadas atípicas, entre otras. Estos han terminado por construir, en el marco del neoliberalismo, un paradigma, un modelo deseable de extrema explotación, aplicado a distintas áreas productivas. Una muestra de ello es la organización del trabajo flexible, principalmente en el de contratación por proyectos.

El Capítulo VI: “¿Quiénes son las egresadas y los egresados de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro?”, inicia con el análisis concreto de este

grupo laboral, en el que se estudian algunas características significativas para la construcción social de su ocupación a partir de una configuración bohemia basada en el amor al arte. En este apartado se hace una caracterización de esta carrera y de su población, para después abordar la composición familiar de sus egresadas y egresados, sus motivaciones para estudiar la licenciatura y la postura que tuvo su familia ante su elección. Se esbozan los principales rasgos de su población —mayoritariamente compuesta por mujeres— y se revisan los datos de titulación y egreso presentados por la Universidad, de los cuales se desprende a primera vista que, a pesar del alto número de estudiantes que concluyen los créditos del plan de estudios, menos de una cuarta parte de estos se titulan.

Se resalta que en la mayoría de los arreglos familiares existe la presencia de un padre y una madre, aunque la vivienda también puede ser compartida con distintas personas, consideradas o no parte de su núcleo. En la mayoría de los casos, la familia demuestra ser fundamental para este grupo laboral, pues representa una red mediante la cual pueden subsanar —aunque sea en los elementos más básicos— las precarias condiciones económicas que suelen acompañar el ejercicio de su actividad profesional.

Más allá de su función como proveedora de seguridad, la familia también juega un papel decisivo en la construcción de su ocupación y en la decisión de quienes optan por la LLDyT en la educación superior. Se muestra que en la familia encuentran la raíz de su afinidad por el arte, cultivada desde la infancia mediante la asistencia a eventos y recintos culturales, el contacto con expresiones artísticas populares y, también, aunque de manera menos frecuente, la hallan en la tradición de la actividad artística de alguno de sus integrantes. En el lado opuesto, se advierte que este núcleo también puede llegar a significar una fuerte oposición ante la resolución de dedicarse profesionalmente al teatro. Otra institución que también genera influencias en esta elección es la escolar, principalmente mediante sus docentes del nivel medio superior.

Por último, se detallan las formas en que la familia experimenta la decisión de estas personas de hacer del arte una forma de vida. Se muestran diferentes niveles de oposición, de apoyo y reserva que tiene que enfrentar este grupo de jóvenes al decidir la carrera que las y los formará profesionalmente. En especial se habla de las resistencias familiares que suelen

provenir de prejuicios y preocupaciones sobre las condiciones económicas y laborales que enfrentarían a su egreso, puesto que se trata de una carrera con grandes limitaciones en el mercado de trabajo. En cuestión de género, sobresale cómo en las mujeres se amplían los prejuicios hacia la exhibición de su cuerpo, muchas veces, equiparando su ocupación con el trabajo sexual. También, que las madres de familias son quienes, a pesar de posibles rompimientos en su núcleo derivados de la decisión vocacional, aportan mayor soporte económico y moral a este grupo de jóvenes.

En general, se aprecia cómo las familias suelen poner condiciones para ingresar en esta carrera. La más frecuente es el estudio de otras licenciaturas, aparentemente más redituables, antes del ingreso en Literatura Dramática y Teatro, o bien, de forma simultánea. Aunque el doble paso por la universidad también muestra una diferenciación por género, ya que son principalmente mujeres quienes se distinguen por cursar dobles licenciaturas por intereses propios. Igualmente, son ellas quienes vinculan esta doble formación con su concepción del trabajo, caracterizada por visiones mucho más pragmáticas.

El Capítulo VII: “Construcción del perfil profesional” muestra las formas profesionales con las que se identifican las personas egresadas de la LLDyT, siendo “creadoras y creadores escénicos” el término con el que adquieren mayor identidad debido a que implica su participación en diferentes áreas de la actividad teatral. Es decir que, como egresadas y egresados, consideran que no deberían estar especializados en una sola rama del teatro, sino que su formación tendría que darles la capacidad de responder profesionalmente a cualquiera de sus áreas. Además, esta autodenominación les permite identificarse con una categoría mucho más humilde que la de artista, la cual, consideran, tendría que ser otorgada desde una evaluación externa de su trabajo.

Por otro lado, se observa que el autorreconocimiento como creadoras y creadores escénicos no se relaciona con una preparación exhaustiva proveniente de la formación planteada desde su plan de estudios, sino de una crítica constructiva hacia este y de la convicción de que son ellas y ellos mismos quienes tienen la responsabilidad de subsanar las deficiencias y áreas de oportunidad en su formación profesional.

Se plantean las estrategias para lograrlo mediante sus propios recursos, valores y significados que otorgan al trabajo y a la actividad. En la mayoría de los casos, estas estrategias persiguen un perfil profesional ampliado mediante la formación exhaustiva. Esto lo logran cursando diferentes asignaturas o áreas de conocimiento adicionales a las requeridas por su plan de estudios, condición que les impone un alargamiento significativo de su vida académica.

Las críticas que hacen las personas egresadas a su formación universitaria son analizadas en este capítulo como condiciones que conducen a generar estrategias dinámicas para enfrentar, de forma resiliente, los problemas que encuentran en la ejecución de su labor. Otro punto que se observa es el valor asignado a los procesos de titulación y realización del servicio social —requisito para aspirar al grado de licenciatura en la UNAM—. Aquí se muestra que, a sus ojos, estas dos etapas adquieren significaciones diversas, más allá de constituir una mera formalidad institucional.

El servicio social representa para estas personas un eslabón en la construcción de su carrera, aunque es poco frecuente que a través de él se obtengan oportunidades laborales. Por su parte, la obtención de un título universitario es vista como poco útil y, prácticamente, una cuestión anecdótica, ya que para su ejercicio profesional no suele representar una condición o requisito. No obstante, les permite insertarse en otras áreas del mercado laboral que también consideran afines a su formación, como puede ser la docencia. En el mismo sentido, el título favorece cierta movilidad social, al posibilitar el acceso a empleos en los que la educación universitaria es demandada —sin importar el campo de conocimiento en que esta se haya dado—.

En este capítulo se muestran también los principales tipos de trabajos en los que se inserta este grupo laboral. La mayor parte se encuentra en un esquema de actividades múltiples en el que mantienen más de un empleo con el objetivo de incrementar sus ingresos, aunque, a pesar de ello, siguen siendo apenas suficientes para cubrir sus gastos mínimos, situación que prolonga su dependencia respecto del núcleo familiar.

El teatro independiente es el principal circuito donde suelen desenvolverse en la creación escénica, pues ahí encuentran la libertad necesaria para manifestar sus posturas estéticas y éticas. Sin embargo, la mayoría paga un

alto costo, pues las remuneraciones, en caso de existir, son extremadamente bajas. Peor aún, para dar vida a sus proyectos, muchas y muchos se ven orillados a invertir recursos propios o familiares que no podrán recuperar.

Aunque la docencia es vista como una de las actividades con las que pueden mejorar sus ingresos, dedicarse a ella conlleva tener que recurrir también a los esquemas de trabajo múltiple; dado que la actividad, por sí misma, no provee de los ingresos suficientes para la manutención. En general, son pocos los trabajos bien remunerados que permiten evitar dicho esquema. Estos se desarrollan principalmente en la función pública y en la producción desde el ámbito privado y comercial.

Adicionalmente, se destaca que quienes trabajan en esas áreas suelen caracterizarse por una visión menos romántica y más pragmática de su quehacer, así como por conceder mayor importancia a las labores que, fuera de los escenarios, hacen posible el hecho escénico, tales como las tareas administrativas y de producción. Resulta digno de mención que no todas las personas que trabajan en instituciones de gobierno entran en la categoría antes descrita, pues algunas de ellas no pertenecen formalmente a la función pública, sino que colaboran en ella por proyecto o por horas específicas. En esos casos, los esquemas de multiactividad siguen siendo socorridos.

También se observa que este grupo laboral se inserta en trabajos completamente ajenos a la formación obtenida en la licenciatura. Estos aparecen como parte de sus múltiples actividades e, incluso, como trabajos de tiempo completo y, aunque pueden ser presentados por ellas y ellos como cercanos a sus intereses, la mayoría no exige siquiera haber cursado la educación superior para su ejercicio. El capítulo concluye con la mención de sus expectativas laborales, donde se destacan aspectos tan esenciales como la posibilidad de cobrar por su trabajo, hacer valer sus derechos laborales, contar con prestaciones en su trabajo y, principalmente, con seguro de gastos médicos. Muchas otras personas anhelan, simplemente, que el teatro no desaparezca o prefieren no pensar en el futuro y centrarse únicamente en su presente.

Por último, en el Capítulo VIII: “La configuración bohemia del amor al arte” se analiza la forma en que esta noción influye en la configuración ocupacional bohemia de las egresadas y los egresados de LLDyT. Dentro de ella, no solo se encuentran la afinidad y la pasión por el teatro y el ejerci-

cio de su profesión, sino también los elementos de adaptación y lucha, así como la voluntad de hacer sacrificios con tal de mantener vivo este arte. Dentro de dicho concepto hay una síntesis de lo que se supone es la carrera artística: un camino atestado de dificultades que deben encararse para llegar al éxito.

La carga de sacrificio implícita en el amor al arte suele ser interpretada —y aprovechada— por agentes externos para demandar que las personas egresadas trabajen de forma gratuita. Aunque estas dinámicas no se limitan a un área exclusiva del mercado laboral en que se insertan, aparecen con mayor fuerza en el teatro independiente. Las entidades empleadoras —en gran parte, pertenecientes a distintos niveles de gobierno— consiguen beneficios de la disposición a no obtener remuneración alguna por su trabajo o a hacerse solo de una “paga simbólica”. La verdadera recompensa, se considera, está en la satisfacción de dedicarse a una profesión que les permite vivir a su modo, difundir el arte y hacer tareas de promoción de la cultura.

Adicionalmente, este capítulo muestra cómo, mientras se les exige que desempeñen su trabajo de forma gratuita —a veces incluso sin contar con las condiciones mínimas necesarias para ejecutar su labor—, quienes las y los contratan suelen recibir una ganancia económica, social o política por el despliegue de su obra. Ese es el caso del abuso institucional, como el que comete el Estado, que se realiza al amparo de una laxa legislación y de la visión a modo de las y los artistas como un “ejército aspiracional de reserva” (Feregrino, 2016), que se produce continuamente en masa y que siempre mantendrá la disposición de trabajar bajo una remuneración escasa o nula, en caso de que otra persona, grupo o compañía se niegue a hacerlo.

Este tipo de prácticas no son exclusivas del sector público, pues la demanda de trabajo gratuito se despliega también desde el ámbito privado, al grado en que cualquier persona con un espacio de representación improvisado —como una fiesta o un festival escolar— llega a solicitarles funciones sin paga. Como se ve reflejado en la visión de las egresadas y los egresados, esta situación ocurre porque su trabajo no es entendido como “trabajo real” ni como “necesario”.

Capítulo I.

PLANTEAMIENTO CONFIGURACIONISTA DEL ARTE

En el presente capítulo se explica la forma en que es entendido el quehacer artístico a lo largo de este libro y las razones metodológicas para optar por la noción de configuración. Se expone la propuesta teórica del TNC (De la Garza, 2007) para mostrar la importancia de estudiar el arte como trabajo que, efectuado desde la colectividad, involucra elementos emocionales, estéticos, éticos y morales. Asimismo, se expone la importancia de la actividad del cliente, observada por el TNC como trabajo, y de otros agentes que intervienen en el proceso productivo, de forma directa e indirecta. Por último, se resaltan algunas especificidades a tomar en cuenta para el análisis del trabajo artístico en la situación concreta. La primera de ellas es el papel de los contextos sociales, políticos, económicos, etc., que, en mayor o menor medida, constriñen el actuar de las personas dedicadas al arte. La segunda, muestra las formas de control que se experimentan en la actividad y las agencias de quienes las enfrentan.

Elementos de la configuración

El trabajo artístico es entendido en esta investigación como una actividad creativa, de producción simbólica —cuyo soporte puede ser material o inmaterial—, que exige el despliegue de conocimientos, técnicas y habilidades narrativas, corporales y vocales, con el objetivo de intercambiar significados

a través de la construcción de un lenguaje común, que se codifica y descodifica dentro de cierta configuración de dimensiones estéticas, emocionales, cognitivas, éticas y morales, acuñadas en la situación concreta y constreñidas en su actuar por diversas estructuras —como contextos, instituciones, reglas, normas ideológicas, leyes, diversos ordenamientos jurídicos, profesionales, escolares, familiares, relaciones laborales, modos de producción, formas de organizar el trabajo, etcétera—.

En los componentes que integran la regulación, el desarrollo de la actividad, su legitimación, así como en la conformación y asimilación del lenguaje, intervienen diversas 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 además 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— y las formas de experimentarlos y significarlos, entre muchos otros.

Asimismo, intervienen diversas formas de interactuar, crear relaciones, construir vínculos para la acción y desplegar las agencias. El concepto de interacción permite el análisis de dimensiones “de interés, de poder, de cultura, embebida de códigos cognitivos, morales, emotivos, estéticos y [...] formas de razonamiento formales y cotidianos” (De la Garza, 2012: 257). 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). Es decir, que a través de las redes de relaciones sociales es posible observar cómo se configuran las estructuras, subjetividades y acciones específicas (De la Garza, 2012).

¿Por qué configuración y no sistema?

Se opta por la noción de configuración —en lugar de la de sistema— toda vez que permite flexibilizar las relaciones rígidas entre sus componentes, al tiempo que posibilita pensarlas como articulaciones o desarticulaciones (que bien pueden ser obscuras, ambiguas, contradictorias y discontinuas), en donde no solo se implican componentes objetivos (que se explican a

través de estructuras como la escuela, la familia o la clase social, entre otras), sino también distintos campos subjetivos en los que entran en juego códigos emocionales, estéticos, valorativos, cognitivos o el del razonamiento cotidiano, que ayudan a explicar los significados que las personas le dan a la acción en tiempos y espacios definidos.

Esos códigos propician que las personas descifren y construyan significados y, de ese modo, se creen configuraciones de códigos con características propias que doten de sentido la acción. El proceso de construcción de configuraciones es influenciado por estructuras que no pueden abstraerse de la subjetividad, pero tampoco de la cultura. Esta se refiere a los códigos objetivados para dar sentido, mientras la subjetividad se entiende como un proceso concreto de construir significados (De la Garza, 2012). Ello también cobra relevancia en el análisis de las identidades que se construyen en torno a la ocupación, la profesionalización y las diferentes formas de entender las configuraciones artísticas y del trabajo.

El trabajo artístico usualmente se analiza desde una visión restringida a establecer tácitamente lo que puede llamarse arte para excluir todo aquello que no lo es. En esta lucha por la legitimidad se da cuenta de los campos de poder que se configuran a través de reglas y convenciones como las estéticas, donde las normas hegemónicas mantienen un rol constrictor para el gremio artístico. Aunque no se limita a ellas, pues, como mencionan Heinich y Verdrager (2006), la subjetividad en el arte no solo es aceptada, sino muy apreciada como actividad fundante que otorga un valor público, que suele hacerlo más válido y admirable.

Para autores como Becker (2008), estos enfoques se basan en una serie de cuestionamientos estéticos que delinear un proceso que pretende justificar una segmentación de los trabajos artísticos que les impone categorías como “dignos” o “indignos”. Es decir que, a través de una serie de juicios de valor con una fuerte carga moral, se establece lo que merece o no llamarse arte, bajo la premisa de que tal designación debería ser perentoria. Lo cual excluiría, por problemas de definición del concepto, una gama de actividades y productos que podrían tener otro tipo de valor o generar un interés diferente, como los trabajos emergentes, independientes, no convencionales, alternativos y marginales que buscan obtener la categoría de arte, pero a los que generalmente se les niega.

Las categorizaciones vinculadas a juicios estéticos operan como convenciones en las que el título de arte otorga validez y, en consecuencia, ciertos beneficios al trabajo en cuestión. Los juicios generan reglas que rigen a cierto mundo del arte y a sus integrantes en espacios y tiempos específicos. El mundo del arte es entendido como:

[L]a red de proveedores, actores, vendedores, críticos y consumidores quienes junto con el artista producen en forma cooperativa una obra de arte. El involucramiento del artista con y su dependencia de estos vínculos cooperativos constriñe el tipo de arte que puede producir. Un conjunto de convenciones [que] regulan las relaciones entre el artista y la audiencia, especificando los derechos y obligaciones de ambos. Las convenciones hacen posible la coordinación ágil y eficiente de actividades entre los artistas y el personal de apoyo (Forni, 2009: 247).

En lo general, el mundo del arte encuentra similitud con el mundo social al conformarse en redes que se desenvuelven bajo vínculos cooperativos generados entre los participantes. Debido a ello la cooperación se convierte en un aspecto imprescindible, en el que los contextos sociales mantienen una fuerte injerencia en las formas en que dicha cooperación sucede. Las partes integrantes de los mundos del arte van a estar mediadas por las categorías, los reconocimientos y la credencialización que del producto artístico hagan, principalmente, los críticos, consumidores, funcionarios y representantes de instituciones públicas y privadas.

Por lo que cada estética desarrolla y pertenece a cierta configuración que presenta sus propios lenguajes, reglas y respuestas objetivas y subjetivas de sus integrantes. Incluso, aunque no exista un consenso en su reconocimiento, los trabajos de personas o grupos en condición de marginalidad—cuya clasificación se haya puesto en duda porque su obra o quehacer no se enmarque cabalmente bajo la perspectiva dominante en la categoría de arte o porque pretenda crear una nueva forma de arte— seguirán en la búsqueda del respaldo de un mundo del arte alternativo (Becker, 2008).

No obstante, las convenciones no son rígidas, pues cambian a lo largo del tiempo, en ocasiones gradualmente, y en otras de una manera más rápida debido a diversas tensiones o disputas, ya sean de fuentes internas o

externas. Lo mismo sucede con las formas en que se organiza el trabajo, se jerarquiza el reconocimiento y en los modos en que la actividad se divide y se le concede cierto valor. En este caso, Becker (2008) propone el estudio de la relación entre la labor de artistas y de personal de apoyo, así como de las transformaciones que sufre a lo largo del tiempo, ya que en esta puede cambiar la propia concepción de la actividad central, lo que también podría ser fuente de conflictos.

De ahí deriva la relevancia del análisis de los contextos, entornos de procedencia y elementos culturales específicos que intervinieron en su producción, distribución y consumo. Gell (2016) propone ampliar el estudio de los contextos sociales específicos de cada parte de ese circuito, debido a que a través de un análisis relacional se posibilita un entendimiento de los productos artísticos en donde cobran un sentido particular los elementos y las condiciones cambiantes de la vida social. Mientras sugiere que, de forma recursiva, los entornos también se ven enriquecidos con las características de la producción artística, con las intenciones y expectativas de quien los creó y los efectos que todo ello propicia. Sin embargo, la reflexión que propone va más allá de un planteamiento que aborde la diferencia entre los productos artísticos y los no artísticos, pues suple al análisis meramente estético por el de la intencionalidad. En su propuesta analítica, “lo que importa es insertarlos en la red de relaciones que los originó y, dentro de la misma red, identificar los efectos o respuestas que estos objetos producen en el receptor [...] o reciben de otros elementos de la cadena de intencionalidades” (Wilde y Araújo, 2016: 22).

En la propuesta de Gell (2016) se resalta la necesidad de librarse de clasificaciones que carguen connotaciones excluyentes no apropiadas para, de ese modo, poder acceder a públicos no condicionados por las institucionales especializadas. Por ello, concluye que el estudio de la producción artística no debe reducirse al análisis de los principios estéticos, aun cuando estos se originen desde la interacción social. Pues la producción artística necesita prescindir de estatus y de estructuras jerárquicas para poder fluir sin prejuicios y ser valorada con mayor libertad.

En ese tenor, autores como Becker (2008) proponen indagar sobre las formas en que los procesos de definición y clasificación adquieren relevancia como problema en los mundos del arte, pero considerando también un

análisis que muestre la complejidad de las redes mediante las cuales tiene lugar el arte. Dicha complejidad es abordada desde lo colectivo, en función de los métodos y reglas comprendidos en las convenciones y patrones que se originan en, y para, la cooperación. Así, el arte sería una consecuencia del trabajo de diferentes personas que intervienen, de un modo u otro, en su producción. En ese sentido, la producción artística no se concibe a partir de cierto talento especial individual, aunque se aborda el peso de la validación social institucional en su reconocimiento.

Lo anterior da lugar, en esta investigación, a la propuesta de un análisis de las cuestiones vinculadas con la organización de la relación social del quehacer artístico, que intenta distanciarse de las valoraciones exclusivamente estéticas. Aunque no deja de contemplar las formas en que las valoraciones, categorizaciones y credenciales juegan un rol decisivo, al igual que las redes de personas e instituciones que están involucradas en reconocer la distinción, en tanto pueden facilitar, restringir o negar el acceso a diversos derechos.

En esos términos, conviene ampliar el campo de análisis de la organización del trabajo artístico para mostrar la complejidad de las estructuras, entre las que se encuentran las convenciones y reglas, dentro de un planteamiento de la actividad artística vista como configuración laboral, es decir, como un todo-articulado, pero que, a diferencia de la concepción de sistema, en su red de elementos puede existir la posibilidad de la contradicción, la disfuncionalidad y la ambigüedad (De la Garza, 2017).

Por lo tanto, habría que contemplar, primero, que no todas las reglas son formales, pues existen muchas que son legitimadas en la práctica. Segundo, que las convenciones y, en general, las estructuras no determinan a las personas. Aunque el campo de relaciones sociales, políticas, económicas, históricas, culturales, etc., como elementos preexistentes, constriñe al gremio artístico en el que se encuentra inmerso, también suele presentar puntos de inflexión en los que se puede poner en duda la continuidad, hegemonía y legitimidad de las reglas. Tercero, que el quehacer artístico no se reduce a reglas, normas, convenciones, pues su realidad social es compleja —incluyendo la productiva—, por lo que para su análisis se deben contemplar esquemas cambiantes de interacción, relaciones fuertes y débiles,

diversos aspectos subjetivos y potencialidades para la acción que se presentan en diferentes intensidades.

Las presiones estructurales no se convierten de forma mecánica en acciones, ya que cada persona les puede otorgar significados heterogéneos (De la Garza, 2017). Además, las decisiones se toman a partir de una construcción de configuraciones en la que una parte depende de la persona con sus distintos niveles de subjetividad —preexistentes o no— y la otra, de la sociedad que presiona mediante sus estructuras (De la Garza, 1994). Dado que las estructuras ejercen distintos niveles de influencia en las personas, objetiva y subjetivamente, más allá de representar estímulos o limitantes, pueden implicarse de diversos modos en el ejercicio de sus agencias en la situación concreta. Por ende, es importante estudiar las formas en que se construyen socialmente las ocupaciones artísticas desde la perspectiva de los sujetos laborales para así entender las estructuras particulares que constriñen sus prácticas e interacciones. En el entendido de que toda interacción es simbólica, lo que implica una generación e intercambio de símbolos que son transformados en significados en la subjetividad de las personas involucradas y que influyen en sus potencialidades para la acción.

Ahora bien, las convenciones que regulan el actuar entre personas, grupos e instituciones no necesariamente se originan desde la plena aceptación, sino que muchas veces se rechazan, se imponen, se negocian o se evaden en medio de enfrentamientos y luchas de poder que se manifiestan en relaciones antagónicas entre diversos agentes que pueden, o no, formar parte directamente de la organización del trabajo y del proceso productivo; y que se configuran en tiempos, espacios y culturas concretas.

De este modo, los significados que surgen desde los diversos códigos que alimentan a la subjetividad configuran la agencia, la cual, dentro de un espacio de posibilidades, hasta cierto punto limitado, dispone las potencialidades para la acción. Las acciones pueden presentar antecedentes, surgir de las prácticas cotidianas, o bien ser mayormente espontáneas. En cualquier caso, el análisis de la subjetividad resulta trascendental para el entendimiento de los arreglos a los que llegan las personas mediante la configuración de códigos en las acciones concretas y bajo estructuras que constriñen su actuar.

Es necesario señalar aquí que, si bien toda acción pasa por un proceso de significación, en los diferentes grados de libertad en los que se puede actuar, usualmente intervienen componentes tanto subjetivos como objetivos que no pueden reducirse a un proceso instrumental o una acción de mero “interés” de las y los agentes (Hernández, 2017). De ahí que se requiera un planteamiento más amplio del estudio de las actividades artísticas profesionales que admita un análisis integral entre las dimensiones subjetivas y objetivas, sus relaciones, posibles contradicciones, disfuncionalidades, ambigüedades y consecuencias.

El arte como trabajo

Trabajo no clásico y mercado de trabajo ampliados

Bajo un marco de interpretación configuracionista que involucra diversos niveles de abstracción entre estructuras, subjetividades y acciones, se debe pensar en concepciones ampliadas del trabajo y del mercado laboral. Se considera pertinente partir de una concepción de trabajo ampliada que lo plantee como una relación social con dimensiones objetivas y subjetivas, en la que se implican, por un lado, un objeto de trabajo material o inmaterial, que supone lo que es físico y lo que es intelectual, además de un producto cuya existencia supone componentes objetivos y subjetivos. De esa manera se llega al concepto de *Trabajo no clásico* (De la Garza, 2007) al incorporar en el análisis: a) el sector servicios; b) la producción simbólica, en la que se comprimen la producción y el consumo; c) las actividades en las que se dificulta separar la producción de la reproducción social debido a que en la actividad se traslapan los límites entre trabajo y no trabajo; d) las condiciones que originan una reconceptualización de la jornada de trabajo y del espacio productivo; y e) las diferentes personas que llegan a tener injerencia en el proceso productivo.

Como se verá en el Capítulo III, los cambios que experimentaron los trabajos estándar después de la caída del Estado de bienestar mostraron la necesidad de ajustar las dimensiones empíricas del análisis del trabajo a los diferentes procesos de flexibilidad laboral que, muchas veces, se tradujeron en precariedad.

En ese sentido, el concepto del TNC si bien propone un contraste con los llamados trabajos estándar —generalmente industrial, que contaban con contratos formales, lugares y jornadas de trabajo fijas y definidas, con prestaciones sociales y seguridad social, donde era posible reconocer a la parte empleadora, que solía ser una sola—, también plantea una construcción teórica que no se limita a esos aspectos.

Ante el prototipo del trabajo industrial, que cuenta con jornadas y espacios de trabajo definidos, genera productos materiales, almacenables y que pueden revenderse, separados de la o del trabajador y de su subjetividad, en los que no interviene la clientela, el enfoque del TNC opta por centrarse en el estudio de los trabajos interactivos, de construcción e intercambio de significados, que implican una actividad importante del cliente —entendido, bajo este enfoque, como trabajo— y que no necesariamente se origina en un contexto carente de derechos.

En las bases de su concepción se concede gran importancia al proceso de trabajo y al control subjetivo que pueden ejercer diversos agentes, aunque no formen parte del mismo proceso. Especialmente, le interesa la relación entre producción y circulación, que en el estudio en servicios implica interacciones e intercambio de significados entre la parte trabajadora y la clientela. De ese modo, se enfoca en plantear el trabajo como actividad en la que las interacciones y los símbolos pueden ser considerados productos. Así, la mercancía es observada como una interacción-símbolo que cuenta con valor de cambio —trabajo simbólico—, que demanda la objetivación de símbolos compartidos que se originan a través de signos auditivos, visuales, semióticos, *performáticos* o de diversos medios técnicos. En ese tipo de trabajos se demandan capacidades físicas, relacionales y subjetivas que exigen una calificación diferente a la requerida en la producción material (De la Garza, 2018). Como menciona Mauro, los productos:

[P]ueden ser objetivados, poseyendo una existencia tangible más allá de quién los produce y quién los consume, lo cual permite su almacenamiento, reproducción y/o reventa, o subjetivados, por lo que quedan depositados en el/la destinataria, sin existencia más allá de la interacción en la que producción, distribución y consumo se hallan comprimidos (Mauro, 2020: 9-10).

En los intercambios simbólicos la producción, que puede ser de signos, símbolos y significados, pone en juego componentes emocionales, estéticos, cognitivos y éticos. Los símbolos pueden representar satisfactores de necesidades humanas y, por lo tanto, convertirse, por sí mismos, en productos. Lo cual supera la relación que los establece, exclusivamente, como parte de las interacciones mediante las cuales se accede a ellos. El trabajo simbólico puede ser material o inmaterial. En el trabajo material el producto es objetivado física o simbólicamente, aunque también está impregnado de significados que cambian culturalmente en tiempos y espacios específicos. Este se concibe como todo aquello que es producido por las personas y que se objetiva, “pero que existe como producto final al margen de su consciencia y voluntad” (De la Garza, 2018: 7).

El trabajo inmaterial es un producto subjetivado, cuya producción, circulación y consumo se comprimen en un solo acto. Los productos inmateriales no pueden ser almacenados debido a que no existen fuera de la subjetividad de quienes los producen, circulan o consumen. Por lo mismo, tampoco pueden ser revendidos, ya que encuentran su fin en la subjetividad del consumidor. En este medio las personas trabajan con su subjetividad pero requieren la participación activa del cliente para recibir, interpretar y (re)significar los diferentes códigos subjetivos que pueden ser aceptados, negociados o rechazados. Dicha interacción no solamente significa un trabajo conjunto, sino también un producto en sí mismo. De ese modo, la producción de símbolos, es decir, las mercancías simbólicas, tienen la cualidad de poder ser subjetivadas y asimilarse en la subjetividad de quienes las consumen, o bien objetivadas y hallarse fuera de la subjetividad de tales personas. En todo caso, los símbolos pueden objetivarse, o no hacerlo, en ello reside la diferencia que distingue al trabajo simbólico del inmaterial.

El trabajo inmaterial, como sostienen Lazzarato y Negri (2001), se entiende como una cualidad del trabajo que involucra diferentes procesos de subjetivación y formas de poder. Es ahí donde la clientela cobra importancia al llevar a cabo una doble función creativa dentro de la producción inmaterial. En principio, porque constituye un elemento esencial que forma parte del producto ideológico en tanto este se orienta a ella. Adicionalmente, mientras la recepción incorpora un acto de comunicación

social, al mismo tiempo, se convierte en parte del proceso creativo, que permite que el producto “encuentre un lugar en la vida”. En concreto, la transformación del producto en mercancía no sería posible sin ese doble proceso de creatividad, que se desmarca de concepciones individualistas y de clases “superiores” como fuente exclusiva de creatividad. De ese modo, se cuestiona la división clásica entre trabajo material (manual) e inmaterial (intelectual), aunque el planteamiento de dichos autores no necesariamente implica una fusión de ambos tipos de trabajos. Por lo tanto es fundamental resaltar, al igual que lo hace Pang (2009), que las lógicas del trabajo material e inmaterial pueden coexistir sin que necesariamente una cancele a la otra.

Enrique de la Garza (2015; 2013) propone una concepción de los productos inmateriales desde los planteamientos del TNC, específicamente, bajo el análisis de dos ejemplos concretos: el concierto de rock y la obra de teatro en vivo. En ambos casos, el símbolo representa el producto en venta, al que se le asigna cierto valor que será pagado por quien lo consume, es decir, por el público. Lo cual implica que se trabaja no solamente cuando se transforma la materia prima material, pues la producción puede ser de emociones, sentidos estéticos, etc. Adicionalmente, para producirse este tipo de trabajos, en su carácter de espectáculos en vivo, usualmente se requiere de la presencia y participación del público, por lo que De la Garza lo concibe como un coproductor.

La interacción del público representa un trabajo que, aunque no sea pagado, hace posible la representación, pues el propio evento en vivo requiere alguien que funja como receptor/a no pasivo/a de los códigos subjetivos generados en la interacción y los resignifique. El público ejerce también un nivel de control considerable dentro del proceso de trabajo mediante sus muestras de entusiasmo, apatía o rechazo, aunque, quienes están a cargo de la generación principal del producto casi siempre contarán con la posibilidad de enfrentar, resistir o evadir dicho control; en este caso, por ejemplo, mediante la improvisación.

Aunque, como menciona Mauro, el tercer actor “siempre se encontró presente en el ejercicio de las artes, en tanto toda obra se dirige a un público o comprador, ya sea que el mismo se halle presente físicamente (como en el caso de las artes *performativas*) o como destinatario ideal o comprador

potencial (en el caso de las piezas visuales, literarias o audiovisuales)”. Sin embargo, los procesos de estandarización del público —como los que se dan en el *star system*— constituyen “un motivo de reprobación en el campo de las artes, debido a que esta actitud de cálculo y previsión disminuye las cualidades artísticas del producto o de la performance, por lo que siempre tiende a ocultarse” (Mauro, 2020: 11).

Lo dicho suele provocar que algunas instituciones desestimen la enseñanza de ciertas técnicas orientadas a la administración, las finanzas o a la mercadotecnia, que permitirían, por dar un ejemplo, establecer la importancia del conocimiento, caracterización y generación de los públicos, pero también, de cuestiones tan básicas como saber cobrar por el trabajo realizado y no avergonzarse de ello. En ese sentido, las estructuras fomentan la desigualdad y precariedad laboral a partir de la convalidación de estigmas que solo benefician a unas cuantas personas, pero que configuran grupos de poder de gran envergadura.

Ahora bien, es necesario advertir aquí que la participación y los intercambios de significados no necesariamente se aceptan sin resistencia, ya que pueden ser rechazados, o bien negociados hasta llegar a la cooperación. Sin embargo, como se ha establecido antes, la interacción que se genera entre ambas partes no implica únicamente un trabajo cooperativo, sino también un producto por sí mismo. Además de que los intercambios se pueden originar, adicionalmente, fuera del ámbito exclusivamente productivo y con diversos agentes que pueden estar o no implicados directamente en su proceso creativo.

El mercado de trabajo es entendido como una construcción social en la que interactúan diversos agentes que desean ofrecer y obtener empleo y que son constreñidos en su actuar por componentes culturales, sociales, geográficos, económicos y políticos, entre otros, que usualmente se ven reflejados en presiones estructurales del mercado y también en la generación de sentidos de las personas involucradas. Se plantea, en esa misma línea, que las decisiones orientadas intencionalmente a obtener un empleo no están libres de los componentes estructurales y subjetivos, pues representan posibilidades que limitan o potencializan la acción. De ahí que, como afirma Valle (2017), la relación de mercado no se reduzca a factores técnicos de una mercancía cualquiera, pues se trata de una relación social en la que

las y los agentes que demandan y ofertan trabajo no pueden obviar las limitaciones estructurales, ni sus características personales que, en conjunto, suelen presentar efectos significativos en la calidad de las ocupaciones y en las trayectorias laborales.

La consideración de los contextos provenientes de las culturas concretas en tiempos y espacios específicos, además de las diversas instituciones, comunidades laborales y organizaciones gremiales —que pueden ser competencia—, redes sociales y cooperativas, reglas, normas y leyes, y de las subjetividades, hace necesario sustituir el planteamiento del mercado de trabajo con el de la construcción social de la ocupación. Pues, además del análisis de la oferta y la demanda en el empleo, se incorporan otras categorías, relaciones y agentes que permiten estudiar el trabajo que no necesariamente sucede en la relación estándar con el capital —que puede ser de carácter informal o, incluso, no recibir un salario por su ejecución— y que se nutre de componentes cognitivos, estéticos, emocionales y valorativos, entre otros.

Esta construcción implica considerar, primero, el trabajo como una actividad con interacción que conlleva una relación de sociabilidad; segundo, que la construcción se alimenta de redes de significados que se le conceden desde lo individual y lo colectivo, como los vínculos familiares, de amistad, escolares, comunitarios, etc.; tercero, que involucra expectativas, aspiraciones y diferentes formas en que quien realiza el trabajo concibe su futuro en él; cuarto, que si bien la necesidad de emplearse, las leyes de la oferta y la demanda, la configuración, características y desempeño del mercado de trabajo específico y las condiciones coyunturales suelen influir en las decisiones ocupacionales, también lo hacen aspectos culturales, identitarios, de tradición, vocación, gustos, ideologías, etc.; y quinto, que tienen gran importancia en la construcción las experiencias laborales anteriores, la forma en que se concibe al trabajo mismo, se experimenta la ocupación actual, su proceso de trabajo y sus potencialidades de acción.

La ocupación es analizada, entonces, como una construcción social que, por lo mismo, se da en la interacción de diversos sujetos que generan significados en la situación concreta y que están situados en estructuras que constriñen su actuar; lo cual faculta la producción de trayectorias

laborales específicas (De la Garza, 2011). Otra dimensión que cobra relevancia es la posible articulación entre el espacio de la producción y el de la reproducción de quienes realizan la actividad, así como de las condiciones materiales, sociales y simbólicas en las que se originan (Herrera, 2005). Por ende, como sugiere De la Garza (2012), la realidad laboral se analiza como construcción social en movimiento con sus diferentes características y posibles contradicciones, en función de las diferentes interacciones que surgen alrededor de los grupos laborales y sus representantes, que no se pueden disociar de estructuras, procesos de objetivación y procesos subjetivos.

Por lo antes señalado, el abordaje de la actividad artística como trabajo y empleo resulta pertinente para esta investigación, en primer lugar, porque se hace un acercamiento a ella como profesión y, por lo mismo, como una actividad productiva con diversos mecanismos de control y resistencias; en segundo, porque admite el estudio de la organización del trabajo en su carácter relacional, interactivo y colaborativo sin perder de vista las características particulares y los niveles de influencia de quienes participan de la actividad; en tercero, porque otorga especial importancia al papel del público —en su calidad de cliente— y a las características que muestra en la interacción, organización, producción y control del trabajo; en cuarto, porque la falta de reconocimiento de la actividad como trabajo trae consigo una compleja apreciación de los derechos de quienes la ejercen; y en quinto lugar porque en el análisis del mercado de trabajo, del proceso productivo y de su control se admite la incorporación de diversos agentes e instituciones que intervienen —de forma directa o indirecta— y que los constriñen en distintos ámbitos, niveles e intensidades.

Agentes que intervienen en el proceso de trabajo

En la relación social del trabajo se resalta la importancia de analizar, de forma ampliada, el papel del cliente y de otros agentes que intervienen en ella —como el del Estado o el de la familia—. Por ello, se vuelve imprescindible indagar sobre las formas en que el público se integra en redes de cooperación específicas como parte del proceso de creación e interacción de la actividad artística.

Las redes cooperativas se ubican en contextos específicos que permiten entender el papel del público en el circuito producción-distribución-consumo, particularmente en las formas en que este consume los productos artísticos. Dichas redes necesitan un público, en primer lugar, para que reaccione emocional y cognitivamente a los productos artísticos, mientras aporta un sentido específico a su trabajo. Por esta razón, las relaciones instituidas entre la parte artística y su público se basan en convenciones —hasta cierto punto estandarizadas, pero no rígidas, pues son cambiantes con el tiempo—, en las que se establecen una suerte de derechos y obligaciones entre ambas partes. En ese acuerdo se busca que los sentidos y las reacciones sean coincidentes con las intenciones de quien actúa, interpreta o produce la obra artística, aunque esto no siempre se propone o se logra.

Los casos de las producciones dramáticas y musicales ejemplifican, según Becker (2008), las formas en que operan las convenciones en el público, ya que cada una establece componentes familiares para que el público no tenga dificultad de reaccionar conforme a ellas. En el primer caso, la estructura dramática y los personajes y, en el segundo, la armonía y el ritmo representan características comunes que el público puede interpretar con cierta facilidad. La música, en particular, cuenta con muchos elementos técnicos y recursos que utilizan quienes la ejecutan, que son ampliamente socializados. Por ejemplo, los compositores “pueden contar con que el público entenderá y responderá según lo esperado en lo que respecta a identificar un tono menor como ‘triste’ o determinados patrones rítmicos como ‘latinoamericanos’” (Becker, 2008: 66).

Dicho autor sostiene que incluso las personas con nula o mínima familiaridad con la forma artística pueden integrarse a un público general que lea textos, escuche música, vea películas u obras teatrales, etc. Por lo que las formas de arte que buscan llegar a mucha más gente aprovechan esos conocimientos básicos como recursos para expandir sus públicos, como puede ser el caso del teatro callejero. Pues los conocimientos no artísticos de los que dispone la población también pueden servir como base para las obras artísticas que plantea este mundo del arte. Aunque generalmente se considera que “aquello que todos saben es demasiado vulgar para servir como base” de una obra artística (Becker, 2008: 68), también se concede

que aun el conocimiento limitado y básico puede servir para orientar la producción artística. Se experimenta, así, una doble influencia en la que, por un lado, el nivel de conocimiento de las convenciones define el tipo de miembros que son deseables para cada mundo del arte y, por otro, a este último, sus públicos lo delimitan en el mismo sentido.

Ese saber diferencia al público ocasional del asiduo, al que Becker caracteriza como serio. Este último es al que perseguirán los artistas, pues al conocer mejor las convenciones de la forma, será quien entienda plenamente las emociones, el sentido y los componentes de la obra artística. En resumidas cuentas, se trata de un público que puede “colaborar de forma más plena con los artistas en el esfuerzo conjunto que produce el trabajo cada vez que se le experimenta” (Becker, 2008: 69). Esto debido a que quienes asisten persistentemente a eventos artísticos conforman una base importante de apoyo a la actividad, por lo que no solo pertenecen a ese mundo del arte, sino que, además, integran parte de la actividad cooperativa que lo conforma. No obstante, a diferencia del círculo de profesionales del mundo del arte, a dicha base no se le exige saber más que lo necesario para desempeñar su actividad cooperativa, “que consiste en entender, apreciar y apoyar las actividades de los llamados artistas de ese mundo” (Becker, 2008: 70-71).

Por otro lado, Becker (2008) resalta el papel de quienes estudian o han cursado estudios de arte —que llevan a cabo en su papel de público— como parte de las redes de cooperación que trabajan de dos modos específicos. Destaca, primero, el grupo de estudiantes de arte que ayudan al mantenimiento de artistas experimentales al apoyar el tipo de trabajos que podrían no atraer a un público general. En segundo lugar, establece la relevancia de las personas que terminan sus estudios, pero que se dedican a otras actividades no artísticas y que, debido a sus intereses, constituyen parte importante del público en mundos del arte específicos. Este último grupo, en particular, suele responder con gran comprensión a la obra en cuestión, ya que conoce, por un lado, los problemas relativos a la actividad y, por otro, la necesidad de habilidades y medios técnicos requeridos para obtener la respuesta emocional y estética del público, por lo que, al haber estado del otro lado del escenario, aceptan de mejor manera los experimentos más arriesgados.

Asimismo, habría que resaltar que el Estado y su aparato gubernamental participan también de la producción y la distribución de la obra. Principalmente, como fuente de financiamiento y como encargado de diseñar y poner en marcha las estructuras legales que regulan la actividad, el gremio y sus producciones. Como plantea Becker (2008), esto se pueden observar sobre todo desde:

1. Las leyes que elaboran los poderes legislativo y ejecutivo. Pues, todas las personas que participan de la producción y del consumo de los trabajos artísticos actúan dentro de ese marco legal.
2. La ley mercantil y el reconocimiento de las diferentes formas de propiedad artística-intelectual como conjunto de derechos, en las que se reconocen diversas categorías de personas involucradas en la producción.
3. El reconocimiento de las distintas formas de interpretación. Por ejemplo, se reconoce el derecho a vender o a cobrar por la interpretación autorizada o no autorizada, pública o privada, con o sin fines de lucro, etcétera.
4. La aprobación, censura o supresión de la obra en función de los intereses del Estado y basados en una aparente preocupación por el bien común. Como es evidente, el gremio requiere libertad para realizar su trabajo; sin embargo, el Estado tiene la prerrogativa de censurarlo e, incluso, castigarlo con el uso de la fuerza policial y la privación de la libertad, entre otras formas más o menos violentas.
5. La concesión o supresión del respaldo, en todas sus manifestaciones, que el gremio precisa para llevar a cabo su actividad. El gobierno representa una de las principales fuentes de financiamiento de las que depende este grupo de trabajadoras y trabajadores y, aunque existen otras, esta vía puede ser de las más accesibles si sus proyectos comulgan, de alguna manera, con aquello que el aparato gubernamental y sus funcionarios respaldan. Por ende, también pueden llegar a ser una influencia en la producción del objeto/hecho artístico y en sus características (el gobierno no apoya lo que considera ofensivo, inútil o inapropiado).

Si bien las acciones del Estado y su aparato gubernamental son parte total —y fuerte influencia—, estos agentes se distinguen del resto de la red cooperativa del arte en que: a) actúan de acuerdo con sus propios intereses (agenda), los cuales no necesariamente son coincidentes con los del gremio; b) estos usualmente explicitan sus objetivos políticos; c) cuentan con recursos prominentes y, por lo mismo, superiores a los de las otras personas que integran la red. Por otro lado, habría que resaltar el papel del Estado en la producción de espectáculos y como empleador, ya que, como sostiene Mauro (2018), mediante la política pública se genera oferta de trabajo como la de las compañías artísticas del circuito oficial. También interviene como principal agente empleador y patrocinador a través de convocatorias, becas y financiamientos.

Notas para el estudio de la actividad artística

Para entender los procesos, elementos y personas que intervienen en la configuración de la producción artística y comprender su mercado de trabajo, en esta investigación se parte de una orientación interdisciplinaria que toma como base la sociología del trabajo; especialmente, el aparato analítico del TNC, la sociología y antropología de las profesiones y la antropología del arte. A través de sus fundamentos teóricos y conceptuales se plantea el quehacer artístico principalmente en su carácter simbólico, relacional, interactivo y colaborativo.

La cuestión colaborativa se aborda sin negar los rasgos individualizados y distintivos de quienes hacen arte, en tanto se reconoce que la llevan a cabo como personas creativas. Autoras como Heinich (2001a) sostienen que el tema del don artístico suele poner tensión en los regímenes de comunidad y singularidad, pues representa un privilegio poco frecuente e irreductible a la influencia de las demás personas. Dado que juega un papel como depositario privilegiado del valor de la singularidad, es objeto de disputa entre aquellas personas que no aceptan la premisa de los privilegios innatos y las que consideran la condición fuera de lo común como una posibilidad, puesto que sería como aceptar una injusticia original del mundo.

No obstante, en el presente estudio se evita esa discusión —en el sentido de demostrar quién tiene o no el don— porque su centro radica en las formas en que se desarrolla la actividad como trabajo, en donde, en efecto, juega un papel importante la creatividad. Por ello, este y otros aspectos subjetivos son tomados en cuenta como parte de las competencias que se exigen en el mercado laboral, los modos de producción y las formas de organización del trabajo, pero también de los mitos que los cruzan. Se coincide con Heinich (2001b) en que no es suficiente con establecer que el arte es susceptible de ser analizado como cualquier otro trabajo (Becker, 2008), pues también es necesario enfatizar aquellos aspectos que lo hacen diferente de otros campos laborales. Aunque, a diferencia de Heinich, no solo se piensa indispensable plantear las distintas valoraciones posibles del trabajo artístico, pues también se considera imprescindible estudiar el papel que mantienen las condiciones subjetivas y representaciones sociales en las concepciones de la actividad, como una posible fuente de precariedad y de restricción de derechos.

Becker condena que el mito romántico del artista sugiera, de forma radical, que las personas que cuentan con el talento no deban someterse a las mismas limitaciones impuestas a otros miembros de la sociedad, pues: “[t]enemos que permitirles violar las reglas del decoro, la corrección y el sentido común que todos los demás deben respetar a riesgo de ser castigados. El mito sugiere, en cambio, que la sociedad recibe un trabajo extraordinario y muy valioso” (2008: 31-32). Toda vez que las personas que participan en los mundos del arte suelen hacer juicios estéticos que, con frecuencia, conforman convenciones que rigen a los integrantes de estos mundos, un aparato estético explícito tendría la prerrogativa de demostrar que lo que hacen los miembros de cierto mundo del arte pertenece a la misma categoría que otras actividades, que ya cuentan con el reconocimiento y, por lo mismo, con las ventajas de ser catalogado como arte.

En suma, el título “arte” representa un recurso que, por un lado, resulta indispensable para quienes producen los trabajos en cuestión, pues se precisa de este para poder exigir los recursos y las ventajas que el arte tiene a su disposición. Para Becker (2008), cualquier trabajo puede contar con un valor estético, comoquiera que este sea definido, por lo que su obra podría encontrar un espacio pertinente para ser presentada bajo una justificación

defendible ante la gente adecuada. Por lo que el título también puede pasar a un segundo plano, cuando su negación no exime la posibilidad de hacer el mismo trabajo con un nombre distinto y con el respaldo de un mundo cooperativo diferente.

Por otro lado, el mismo autor advierte que el título de arte es imprescindible si se piensa que este conlleva una categoría de superioridad, como una actividad mejor, más bella y expresiva en comparación con otras actividades que cuentan con este estatus. A fin de cuentas, es común que gran parte de las personas que participan en la creación artística e, incluso, la propia sociedad, consideren que se requieren dones especiales para llevar a cabo sus actividades medulares. En cambio, las actividades que involucran la elaboración de un producto industrial, artesanal o un objeto natural, que únicamente exigen habilidades manuales o de sagacidad empresarial, suelen ser catalogadas como actividades menos dignas de respeto. En esencia, esto se debe a la visión romántica del “arte por el arte” que lo plantea como una actividad desinteresada que, incluso, no necesita presentar alguna utilidad, sino que se realiza meramente por el placer de la creación estética.

El trabajo y la reputación del artista mantienen una relación e influencia estrecha; por ende, cuando la distribución del arte se lleva a cabo a través de un intercambio monetario, el valor de la fama suele traducirse en un valor económico. Una consecuencia de ello es la alteración del valor que se asigna a una obra cuando se le imputa otra fuente creativa. Es el caso de una pintura a la que habiéndosele atribuido originalmente la autoría a una persona socialmente respetada por su obra artística cambia de valor, en detrimento, debido a que quien originalmente la creó resulta ser alguien desconocido para ese mundo del arte (Becker, 2008).

La autoría y el momento en que esta se origina suelen afectar fuertemente el juicio de las personas, pues se aprecia y se juzga el trabajo de forma diferente dependiendo de la reputación de la o el artista. Tal reputación constituye una suma de los valores que se asignan a los trabajos que se produjeron; por esa razón, acciones como el plagio representan más que el robo de la propiedad intelectual, ya que también involucra el hurto de los fundamentos que dan sustento a cierta reputación. Este hecho lleva a Becker a cuestionarse:

¿El artista hizo en verdad el trabajo que se supone que hizo? ¿Alguien más interfirió con el trabajo original, lo alteró o editó de alguna forma e hizo que lo que el artista ideó y creó no sea lo que tenemos ante nosotros? Una vez creada la obra, ¿el artista la modificó a la luz de experiencias o críticas posteriores? De ser así ¿qué significado tiene eso en relación con la habilidad del artista? Si juzgamos al artista sobre la base del trabajo, tenemos que saber quién hizo en realidad el trabajo y merece, por lo tanto, el juicio que hagamos de su valor y del valor de su creador (Becker, 2008: 40).

En otro sentido, se diría que, dado que se precisa que las personas manipulen los materiales de que está hecha la obra para ser consideradas artistas, un conjunto significativo de personas se excluiría de esa categoría. Sin embargo, para Becker resulta evidente que esa norma sería fácil de romper y para demostrarlo expone un par de acciones de Marcel Duchamp. En una de ellas, Duchamp firmó una pala de nieve de producción comercial y proclamó haber creado una obra de arte legítima. En otra operación dibujó un bigote a una reproducción de la Mona Lisa. Según él, a partir de dichas acciones clasificó a Leonardo y al diseñador y fabricante de la pala de nieve como personal de apoyo. Aunque la idea podría parecer por sí misma escandalosa, Becker se pregunta ¿no es lo que sucede con los *collages* contruidos con los trabajos de otros? Entonces, surge un problema adicional al tratar de establecer cuáles de las personas involucradas en el proceso de trabajo ostentan el don especial que les concede el derecho de recibir créditos por su participación en la creación del producto artístico.

El reconocimiento de los créditos es importante en tanto posibilita conocer la forma de organización, el proceso productivo y a las personas que participan en la actividad artística del mundo del arte en cuestión. Pero para ello es necesario primero dar un paso hacia atrás y plantear la producción artística como cualquier trabajo y a las y los artistas como un grupo laboral más, que presenta, como cualquier otro, características particulares que la definen (Becker, 2008). A continuación, se analizaría la forma en que se origina la división del trabajo, para así poder diferenciar entre las actividades de apoyo y las que corresponden plenamente a la actividad artística. El análisis exigiría, en cualquier caso, profundizar en el estudio del tipo de trabajadoras y trabajadores que participan en el proceso de producción,

de sus características y funciones, las tareas específicas que llevan a cabo, sus condiciones laborales, ritmos, niveles de intensificación en el trabajo, interacciones, grados de cooperación, valores, ideologías, códigos, reglas formales e informales de cómo trabajar, los controles en el trabajo, posibles conflictos, resistencias, potencialidades para la acción, así como las distinciones y convenciones que constriñen a la actividad, el reconocimiento social con el que cuenta, sus mitologías, etcétera.

Habría que enfatizar el hecho de que el estudio de las formas de organización del trabajo del objeto/hecho artístico no debería limitarse al análisis de los componentes formales, pues se estarían excluyendo otros aspectos cotidianos que intervienen en sus procesos, como las reglas prácticas no formalizadas, pero sí impuestas o consensuadas, que influyen en la interacción y la creación. Por otro lado, tampoco habría que obviar el papel de diversas reglas de prohibición o de descalificación que constriñen, mantienen y crean otro tipo de normas formales o informales, que pueden llegar a descalificar otros mundos del arte por considerarlos comerciales.

En ese sentido, Becker (2008) reconoce que algunos trabajos artísticos se aproximan en la práctica a una división de tareas del tipo industrial — muestra de ello es el *star system* que se revisará en el Capítulo IV— en donde se requiere que las actividades fluyan como en una línea de montaje y que cada una de ellas esté a cargo de una persona, o un grupo de personas, especialistas en dicha actividad. En ese caso en particular, el trabajo en películas de cine es un ejemplo de la detallada división de tareas y del sistema de créditos en el que se basan las carreras en la industria cinematográfica. Otros ejemplos de la división del trabajo, que corresponden también a las artes interpretativas, son los del teatro y la ópera, actividades que no pueden realizarse solamente con el trabajo de la/del artista, pues precisan la labor de otras personas para su ejecución.

A pesar de que existen divisiones que operan de manera tan natural como el ejemplo del cine no es posible establecer que la tecnología o la naturaleza del medio provoquen, por sí mismas, una división del trabajo más “fluida”. En este tipo de quehacer se acostumbra que una persona se haga cargo de múltiples actividades o, en contraste, que distintas personas lleven a cabo una tarea pequeñísima. No obstante, por lo regular, en el trabajo artístico prevalece una extendida división del trabajo, aunque su

proceso productivo presente grados de calidad disímbolos o ambiguos y sus actividades puedan variar en sus niveles de formación, especialización y habilidades requeridas. El ejemplo de Becker sobre la actividad de la pintura resulta muy revelador en el sentido antes expuesto, pues aun siendo una tarea que en apariencia se hace en solitario, requiere otras personas para sus procesos de producción, circulación y venta, aunque estas puedan no participar directamente en el instante y lugar de la creación, como sucedería en el caso de la línea de montaje.

Los pintores, entonces, dependen de fabricantes en lo relativo a las telas, tensores, pintura y pinceles; de galeristas, coleccionistas y curadores de museos en lo que respecta a un lugar de exposición y apoyo económico; de críticos y estetas en lo que toca a la fundamentación de lo que hacen; del Estado para subsidios o leyes impositivas ventajosas que persuadan a los coleccionistas de comprar trabajo y donarlos; de espectadores que reaccionen de forma emocional ante la obra; y de los pintores actuales y pasados, que crearon la tradición que constituye el telón de fondo contra el cual su trabajo cobra sentido (Becker, 2008: 30).

Desde la sociología de las profesiones (Becker, 2008; Menger, 2001) y de la antropología del arte (Gell, 2016) se retoma la necesidad de estudiar la actividad artística libre de juicios estéticos sin ánimos de establecer qué es arte y qué no lo es. Aunque interesándose en conocer las implicaciones, objetivas y subjetivas, directas e indirectas, de su reconocimiento y legitimación por parte de los diversos agentes que intervienen en cierta configuración de trabajo artístico.

Las formas tradicionales de pensar el arte, sus prácticas e instituciones conllevan a replantearse qué es lo estéticamente legítimo. Para ello, habría que partir por aceptar que existen diferentes modos de percepción, por lo que no existe una exclusividad en lo relativo a lo estético (Welsch, 2003) ni tampoco una disciplina única encargada de su estudio y comprensión. El estudio del arte no puede restringirse a una visión meramente estética, pues habría que reconocer las diferentes imbricaciones disciplinares desde las que se puede observar:

[...] somos conscientes de que lo que llamamos arte como tal es, en buena parte, una abstracción que se deriva de los agentes concretos: músicos, bailarines, actores, cineastas, pintores, grabadores, escultores, fotógrafos, formados —y formadores— en diversos espacios y que, en la medida en que llevan a cabo distintas actividades artísticas, transforman la propia percepción de su hacer, pero también transmutan los imaginarios que la sociedad construye sobre ellos, sobre el *arte*: se da un continuo, histórico, reposicionamiento de los campos del conocimiento, de las políticas culturales, de los propios artistas, siempre dialectizando, siempre en movimiento, siempre situado en campos de tensiones, con resonancias bourdianas (Aguirre, 2015: 18).

Desde la sociología del trabajo, específicamente desde el enfoque del TNC, si bien es importante el análisis de lo estético, se considera que no es la única dimensión que define su condición como actividad profesional y como trabajo, aunque sin duda es sustancial. Igualmente, el vínculo entre lo estético y el arte se observa como una propiedad no sujeta exclusivamente al objeto/hecho artístico. Por lo que se problematiza el estudio del trabajo artístico desde la dimensión meramente estética —originada desde los sentidos—, pues se considera que el vínculo percepción-emoción-ética-cognición da cuenta de un proceso mucho más complejo del que se puede analizar al trabajo artístico (De la Garza, comunicación personal, 2017). El hecho de ampliar las categorías de análisis da cabida, al mismo tiempo, al estudio de otros casos relevantes que se configuran desde el extrañamiento, la modificación o la mixtura de las convenciones planteadas para la organización del trabajo y del proceso productivo.

Como se ha mencionado previamente, es necesario reconocer y analizar diferentes grupos que pretenden alcanzar la categoría de arte en mundos alternativos. Becker (2008) propone dos ejemplos al respecto. Primero, el de aquellas personas que estudian arte o son independientes, quienes comúnmente presentan problemas para seguir las reglas convencionales, pues se enfrentan a problemas que les son difíciles de resolver por no contar con la experiencia para hacerles frente de forma tradicional ni los contactos propicios para producir trabajos que exigen materiales, equipo,

personal de apoyo, lugares para la exhibición, etc. Al mismo tiempo, no cuentan con los recursos monetarios para financiar su actividad a través de los ingresos obtenidos por su trabajo artístico, por lo que la mayoría de las veces se ven obligados a recurrir a otras actividades que tienen poco o nada que ver con su quehacer para obtenerlos. Tanto así, que muchas de estas personas recurren al amparo de la economía familiar no solo para financiar sus proyectos, sino para subsistir.

El segundo ejemplo son las personas que intentan crear una nueva forma de arte. Pues quienes desafían las reglas y desarrollan su quehacer de un modo distinto usualmente pagan un precio —como el del mayor esfuerzo, la menor circulación, el mínimo reconocimiento, la falta de una buena reputación, etc.— por romper las convenciones y atender contra sus expresiones dentro de la estructura social. Aunque no se puede negar que, en lo general, quienes se dedican al arte cuentan con la posibilidad de hacer las cosas de una manera diferente a la impuesta por las normas, pues las limitaciones a la práctica no son absolutas. Sin embargo, usualmente se les exige mantener, al menos, un diálogo dentro del mundo del arte en el que pretenden insertarse, ya que este acercamiento es de gran importancia para la toma de decisiones y para el propio resultado del quehacer artístico (Becker, 2008).

En todo caso, para que logran tener cierto éxito se requerirían al menos tres condiciones. Primera, la generación de redes de relaciones que les facilitaran la realización de su trabajo. Segunda, la construcción de una reputación que les permitiera mantenerse en el desarrollo de su actividad dentro de la configuración que les corresponde, toda vez que dependen de las recomendaciones y valoraciones de otras personas. Tercera, una distribución de su trabajo que facilitara acrecentar su reputación, pues lo que no se distribuye no se aprecia y lo que no se aprecia está destinado a permanecer en el anonimato. Hecho que propicia un proceso redundante del cual quienes atentan contra las reglas difícilmente pueden salir, pues lo que no cuenta con buena reputación no será distribuido y lo que no es distribuido difícilmente llegará a contar con una reputación favorablemente extendida. De tal forma, se hace evidente que los sistemas de distribución median la posibilidad de realizar el quehacer artístico, pues suponen la influencia de quienes determinan qué pertenece,

o no, a cierta categoría a través de las convenciones y posibles sesgos profesionales (Becker, 2008).

En otro sentido, Moxley y Feen (2017) destacan el trabajo de diversas organizaciones que desarrollan el estatus de quienes son consideradas personas marginadas en el quehacer artístico y que vinculan su actividad con la acción social, arreglos sociales innovadores, procesos de ayuda y apoyo comunitarios. Estas personas exponen movimientos contrarios a las culturas dominantes, en los que suelen desplegar las artes como herramientas de acción social a través de la representación de condiciones utópicas o distópicas que ofrecen visiones estéticas y sociales alternativas a través de la producción y comunicación del diseno individual, grupal o comunitario. Esto no significa que el arte “revele las normas y los valores morales, ni siquiera que sirva para definirlos; se trata más bien de comprender el arte como un potenciador de relaciones y experiencias con la otredad”, en donde la diferencia se observa como una premisa de movimiento y transformación. Entonces “el arte es moral, no moralista, es diálogo y relación que permite al ser humano experimentarse como ser pensante” (Romeu, 2008: 202).

El papel de los contextos

Para el TNC y para la sociología y la antropología del arte, el análisis de los contextos juega un papel trascendental en el entendimiento de las condiciones que experimentan los grupos sociales y que influyen activamente en los diferentes ámbitos de la vida —incluyendo la productiva—. Aunque, como sostienen Heinich y Verdrager (2006), los valores contextuales generalmente se califican desde antivalores que van de lo positivo a lo negativo. Por eso lo individualista puede aparecer en cierto contexto como un antivalor de lo colectivo, aunque en otro se convierta en una cualidad. Por ejemplo, los autores sostienen que, dentro de un equipo, la crítica al individualismo puede transformarse en un elogio desde una postura que cuestiona la anulación de las particularidades individuales en beneficio de la colectividad. Por lo que, aseguran, es totalmente lógico y racional que aquello que representa un antivalor en cierto contexto se convierta en un valor en otro.

En esta investigación se sostiene que los contextos influyen activamente en ámbitos como los modos de producción, el proceso y la organización del trabajo, las condiciones laborales, etcétera; también, en la difusión, propagación, formas de apreciación y consumos de la obra artística, entre otros. Por ello, cada objeto/hecho artístico es la representación de una configuración específica, que toma forma, en tiempos y espacios específicos, en la intervención cotidiana de los sujetos. Sin embargo, a pesar de que se reconoce que los antivalores prevalecen en las configuraciones artísticas como una forma de descalificar o calificar positivamente la obra y los sentidos que se le dan al arte, se plantea la posibilidad de pensar el problema más allá de una relación dicotómica.

Los contextos suelen explicar las condiciones en las que se originan los significados que surgen durante la producción, legitimación, regulación, comercialización y consumo del objeto/hecho artístico. También, suelen ayudar a entender las contradicciones entre los modos de producción y los significados que se otorgan a los objetos/hechos artísticos en una dimensión espaciotemporal concreta. Por esa razón, se sostiene que el estudio del arte debe incluir el análisis de los contextos sociales en los que se suscita la producción, circulación y recepción del objeto/hecho artístico (Gell, 2016; Becker 2008) en su relación con diversos procesos culturales, políticos y económicos.

El intercambio de símbolos suele verse influido, bajo esos contextos, por diversos significados que se le otorgan al objeto/hecho artístico y que cobran un papel relevante en su valoración. Lo mismo sucede tanto en los espacios en que se produce y se exhibe, como en donde las y los artistas se forman o capacitan para la creación, pues estos representan un componente esencial en la evaluación de la producción artística. Lo cual se debe a que las personas, al basarse en procesos estéticos y cognitivos de inferencia, suelen transferir al objeto/hecho artístico juicios de valor relacionados con aquellos espacios.

En el primer caso, se observa, por ejemplo, al teatro de calle, en donde la producción del proceso creativo incorpora significados de su entorno, como los relativos a la experiencia urbana. Sin embargo, como socialmente se estigmatiza y criminaliza a las personas que trabajan en las calles, generalmente observados como comerciantes ambulantes, se suelen

transferir estas percepciones al trabajo de teatro de calle. Esto se debe a una dinámica de confrontación de códigos que plantean diferentes significaciones de los usos permitidos y deseados del espacio público y de los significados que se le dan a la ciudad y a su disfrute. Lo cual contrasta con un orden coercitivo, que Lefebvre (2013) denomina *consensus*, mediante el que se obstruye la posibilidad de proponer cualquier orden espacial alternativo a través de la violencia.

Lo mismo sucede entre las convenciones propias de los espacios clausurados y de los abiertos que, igualmente, interfieren en la apreciación superior de algunas formas de arte que se exhiben en espacios cerrados, como los teatros tradicionales de cámara. Los elementos que han configurado histórica y culturalmente la clausura del teatro de cámara lo han llevado a ser considerado como un evento de abolengo, de gente que conoce las convenciones del buen gusto y que puede pagar por una experiencia estética profesional. En este aspecto, la clausura define lo exclusivo, a lo que pocas personas tienen acceso y, por lo mismo, es destinado a las élites. En cambio, trabajar en las calles socialmente representa, la mayoría de las veces, todo lo contrario. El acceso abierto —comúnmente gratuito— se llega a observar prejuiciosamente como falto de profesionalización, de producción y hasta de un sentido estético definido (Feregrino, 2021a).

Por lo que, muchas veces, las intenciones poéticas o los sentidos estéticos pueden quedar velados para el público. También los contextos en los que se desarrollan y de los que parten los objetos/hechos artísticos pueden entrar en contradicción con los observados en el circuito de producción, circulación y consumo. De modo que la transferencia simbólica dada en tiempos, espacios e interacciones específicas puede llegar a sufrir alteraciones en su codificación y decodificación. Así, la cultura y sus contextos mantienen una doble importancia en la conceptualización estética: primero, porque los sentidos estéticos son acuñados culturalmente y, segundo, porque sus significados se entienden dentro de una configuración concreta.

En otro sentido, casos como los de las exhibiciones artísticas en museos o escuelas de arte suelen recibir una interpretación, valoración y tratamiento de acuerdo con la construcción de significados de las propias instituciones, sus prestigios, reconocimientos y trayectorias dentro de sus

respectivos circuitos. El estatus de lugar influye en el público, en su forma de apreciación y de consumo; como menciona González (2011), los espacios en los que se exhiben los productos artísticos representan instituciones en las que se establece, en gran medida, su condición de obra de arte, su recepción y valoración.

Un ejemplo de ello se observa cuando las piezas de arte exhibidas en museos reciben un tratamiento acorde con los códigos de estatus del tipo de recinto que las alberga y también cuando el espacio que ocupa la pieza dentro de la exhibición le asigna un valor. Lo que de ningún modo significa que la condición espacial sea determinante, en el sentido de no dar opciones, pues existe la posibilidad de que surja cierta disonancia entre los símbolos a través de los cuales se interpreta la obra y su soporte.

En su caso, la valorización que se da a la institución de formación profesional depende de los contextos en los que históricamente se ha desarrollado. Su evaluación suele partir de sus orígenes, fundamentos (teóricos, metodológicos, prácticos, filosóficos, políticos, estéticos, etc.), trayectorias, evolución y capacidad de permanencia en el tiempo. Por su lado, la institución de formación traslada a sus egresadas y egresados los cuestionamientos que se les hacen en cuanto a sus niveles de profesionalización y de calidad. Además de que se les exige, de cierta forma, continuar con sus mismas costumbres, prácticas, valores, ideologías, etc. En ese sentido, el campo social, político o económico en el que se encuentra ubicada la institución constriñe el actuar y las trayectorias de las personas ahí formadas, desde que les transfiere diferentes capitales, como el cultural, con los que lograrán identificaciones y, por lo mismo, diferenciaciones sociales específicas.

Otro ejemplo es la forma en que las empresas pertenecientes a la industria cultural transfieren sus valoraciones, ligadas al contexto histórico de sus orígenes y trayectoria, a sus trabajadoras y trabajadores. Tal es el caso de empresas televisivas mexicanas que han presentado una relación cercana —y muchas veces de contubernio— con las estructuras del Estado y, específicamente, con partidos políticos. Además, para algunos, su tradición como programadoras de contenido banal, frívolo, vulgar, sexualizado y morboso (Esteinou, 2013; 2011) mantiene una categorización negativa en relación con otros circuitos de entretenimiento.

También es posible encontrar variaciones por el tipo de organización y producción del quehacer artístico, ya que no se valora igual el trabajo en un foro de televisión que en un foro teatral. Por lo que no solo es importante la actividad, sino también en dónde y cómo se realice. En este caso, el reconocimiento y la valoración varían de acuerdo con el estatus y categoría que se le haya asignado a cada circuito, que bien puede basarse en una distinción dicotómica simple entre los modos de producción artesanal orientados al arte y los que se enfocan en productos comerciales que promueven una cosmovisión hollywoodense basada en el llamado *star system* de producción en serie.

Como se verá en el Capítulo IV, una de las características del *star system* es la generación intensiva de estrellas a través de la implementación de escuelas de actuación. Estas pretenden formar a nuevos talentos para asegurar, mediante la enseñanza, la continuidad en sus modos de producción. En el caso de las escuelas pertenecientes a grandes empresas televisivas, las críticas hacia ellas y a su reputación son transferidas, generalmente, a sus actrices y actores egresados. Pues, a pesar de que las escuelas se orienten a formar profesionales en la actuación, muchas veces no se les aprecia con ese nivel, ya que se pone en duda la calidad histriónica de la o el profesional que mantiene un vínculo con aquel contenido considerado de baja calidad proveniente de la televisión comercial.

Es evidente aquí que el reconocimiento de “lo profesional” varía en cada circuito, pues depende de sus propias convenciones para determinar su “deber ser” y el estándar de lo que implica tener calidad. Lo que es sumamente prestigioso en un circuito, puede ser tratado con gran desprecio en otro. Además, los significados relativos al éxito, la calidad, la formación y lo que conlleva ser profesional varían también de circuito en circuito. Entonces, es posible encontrar una estigmatización del trabajo en determinados circuitos, como los comerciales, que restringe la entrada al mercado de trabajo.

Existe una difícil movilidad entre circuitos debido a las características propias del ámbito de desempeño y del lugar de trabajo. A los actores y actrices de circuitos comerciales, especialmente el de la televisión, se les percibe con pocas capacidades histriónicas y con “vicios” provenientes de su modo de producción, por lo que, en general se desvaloriza su tra-

bajo. Particularmente, esos procesos de producción se relacionan con la producción en masa y el uso de tecnologías que limitan los procesos creativos (Feregrino, 2016).

Lo mismo puede suceder con una institución universitaria de prestigio en la que se espera que sus egresadas y egresados trabajen en el circuito cultural y no en el comercial y, cuando no lo hacen, son frecuentemente juzgadas/os por desaprovechar el conocimiento del arte considerado “legítimo”, adquirido durante su formación. Aunque también, en muchas ocasiones, encontrarán cierta resistencia para ser recibidas/os en los circuitos comerciales debido al prejuicio de la formación académica institucionalizada. Incluso, las credenciales educativas, a pesar de que en la mayoría de las ocasiones no son definitorias para la obtención de un empleo, en ciertas actividades artísticas como las actorales llegan a restringir oportunidades y movimientos en sus trayectorias ocupacionales. Por lo que, en ambos casos, las personas egresadas no solo serán evaluadas en función de las instituciones que las formaron, sino que también se les demandará la permanencia en los circuitos para los que, en teoría, fueron formadas.

Entonces, las formas en que se configuran las actividades artísticas están condicionadas por los modos particulares de formación artística de cada institución, enmarcadas en tiempos y espacios específicos. De esa manera, se “nos brinda el lenguaje para nombrarlos, para ubicarlos, para atribuirles un lugar”, pues se trata de una forma de organización que no responde a la abstracción, “sino que da cuenta de los procesos en los que se generan prácticas, de prácticas que se estructuran en instituciones formativas, que a menudo requieren una lectura de largo aliento para observarlas con mayor nitidez” (Aguirre, 2015: 17-18). Por eso, como propone Camnitzer (2017), es importante cuestionar los “sistemas de orden” preestablecidos para entender la complejidad de otras configuraciones posibles y, por añadidura, reflexionar sobre cómo integrar, bajo esos contextos, la educación formal y el arte.

Convenciones, control y constreñimientos

Las convenciones pretenden regular las acciones de las personas que interactúan dentro de complejas redes de relaciones sociales, lo que las afecta en su conjunto. En el proceso de producción artística generalmente se toman decisiones basadas en acuerdos previos que, en la cotidianidad y en la repetición del hacer mismo, establecieron convenciones que guían los criterios de decisión. Por lo que, de un modo u otro, estas constriñen las posibilidades de hacer las cosas de una manera distinta (Becker, 2008). Sin embargo, bajo los ritmos de la cotidianidad también surgen contingencias provocadas, en muchas ocasiones, por diversos agentes que interfieren en el proceso productivo, aunque no constituyan una parte medular de este, como pueden ser burócratas, intermediarios del gobierno, organizaciones gremiales, otros grupos laborales, etc., que suelen provocar interacciones y reacciones mediatas o inmediatas, espontáneas o previstas, según el caso concreto.

En ese marco, las convenciones de determinado mundo del arte suelen estar presentes en las decisiones que se toman sobre los trabajos que se producen, tales como los diferentes componentes que integran la obra artística y su modo de producción, “el equipo, los materiales, la formación, los lugares e instalaciones disponibles”, entre otros (Becker, 2008: 51). Además de que “sugieren las dimensiones apropiadas de un trabajo, la duración adecuada de una interpretación, las dimensiones y la forma indicadas” de la obra (Becker, 2008: 48). Elementos que, de cambiar, modificarían la estructura en su conjunto —como sucede en el caso de estudiantes, artistas emergentes, independientes y marginales—.

Para Becker (2008), las convenciones posibilitan el arte en tanto pueden tomarse decisiones eficientes basadas en referencias previas que plantean, hasta cierto punto, un modo de hacer convencional probado y aprobado en determinado mundo del arte. Lo cual da oportunidad a las y los artistas de dedicarle más tiempo a su trabajo, pues ya existe un antecedente de las formas “apropiadas” o “pertinentes” para la producción de la obra y la organización del trabajo con el personal de apoyo, lo cual implica no tener que comenzar desde cero.

De cualquier forma, el proceso de producción es evaluado por medio de pautas que han sido establecidas y aceptadas socialmente para determinar si el producto resultante se encuentra dentro de la categoría que supuestamente le corresponde. Entonces, desde los marcos normativos se impone lo que es estéticamente aceptable y que, por lo mismo, puede ser considerado arte. Sin embargo, la evaluación puede ir más allá del plano estético y convertirse en una convención del orden ético toda vez que se reacciona negativamente, por un lado, al enfoque empresarial y a las ganancias económicas que, bajo las convenciones tradicionales, no deberían prevalecer en su quehacer o, al menos, no deberían ser el objetivo principal que persiga la producción artística. Por otro lado, se concibe que el planteamiento económico básico de trabajar para vivir dignamente desvirtuaría el *ethos* artístico e, incluso, iría en contra de querer ganarse la vida como cualquier profesionista. De ahí que, como menciona Mauro, “la sociedad tiende a obturar la relación entre artista y trabajo”, pues, a las personas que se dedican al arte no se les permiten actitudes que lo distancien de dicha condición (2020: 7). Por lo que se les reprueba que actúen como cualquier persona trabajadora y, más aún, que se vinculen con el ámbito empresarial. Aunque, como se verá más adelante, la actividad artística está más inserta en el mundo empresarial de lo que se quiere reconocer.

Las convenciones, según Becker, también contribuyen al quehacer de otras personas que forman parte de instituciones dedicadas a investigar, analizar, criticar, historiar, etc., las habilidades para producir obras artísticas. De igual manera sirven, por un lado, para que dichas personas entiendan y evalúen las formas en que las y los artistas son capaces de generar reacciones emocionales en su público. Pero también, como se ha visto previamente, sirven para establecer un diálogo entre quienes hacen arte y su público, ya que el efecto emocional se produce de una manera más fluida —aunque no del todo necesaria— si ambas partes comparten los conocimientos y las experiencias de las convenciones que se invocan en la obra. En esos términos, “[e]l trabajo se convierte en un bien, por lo tanto, valioso, a través del logro de consenso respecto de la base sobre la cual se le juzgará y por medio de la aplicación a casos particulares de los principios estéticos acordados” (Becker, 2008: 165).

Para este autor, la facultad de (re)conocer a las personas que participan en el proceso de producción artística, evaluar el trabajo ejecutado y distinguir las diferentes formas en que se consume su producto parte, en principio, del conocimiento que concede la experiencia. Pues generalmente se acepta que las personas expertas están en condiciones de establecer lo que es arte debido al reconocimiento de su trayectoria, misma que le concede el respeto de los miembros del mundo del arte y la legitimación para hacerlo.

También es posible hacer lo mismo de manera formal, mediante un cargo o una función que confiera la distinción de artista y faculte a mantenerla. En ese sentido, la legitimación de diversos objetos y acciones como arte, además de depender de las reglas y métodos específicos del mundo del arte al que corresponden, estará sujeta al poder de los funcionarios de ese mundo del arte, aunque dicho poder suele estar en disputa. De forma similar, las instituciones facultan el reconocimiento y la transmisión de conocimientos, como el caso de las instituciones educativas. Becker (2008) sostiene que las escuelas de arte suelen, primero, dedicarse a formar artistas que van a integrar la reserva de personas de ciertos mundos del arte. Aunque, de manera análoga, también aportan a las reservas de personas con formación, en su carácter de “rebeldes”, para trabajar en proyectos alternativos que no conectan con las convenciones establecidas de los otros mundos del arte.

Como se ha abordado líneas arriba, las categorizaciones vinculadas a juicios estéticos son elaboradas por quienes pertenecen a cierto mundo del arte para darles validez y, por ende, beneficios a las actividades que se consideran artísticas. Sin embargo, a pesar de que en la teoría de Becker se confiere gran importancia a la distinción del artista, él admite que no existen los mecanismos necesarios para precisarlo con suficiencia. Pero ¿qué pasa cuando las categorizaciones del arte son adquiridas en instituciones de educación formal? Es decir, cuando una institución de educación superior abona hacia el campo de profesionalización del arte a través de su validación y ratificación por medios normados y formalmente establecidos. ¿Cuáles son las implicaciones objetivas y subjetivas de ello? En el campo institucional se halla un problema cuando otros y diversos medios, generalmente no formales pero que sí pueden estar institucionalizados, entran

en competencia para dar esa validación sin la necesidad de aportar credenciales para ello.

Entonces, artistas y quienes pretenden serlo pueden ejercer sin la necesidad de la validación de la institución universitaria. Lo cual representa un problema de cualificación, ya que las personas egresadas se enfrentan a un mercado de trabajo que difícilmente exige estudios formales o un título al nivel de licenciatura para ejercer la actividad vocacional —aunque puede hacerlo en alguna actividad secundaria, en tanto mantiene una actividad múltiple acentuada—. Igualmente, es posible recibir acreditaciones técnicas a través de carreras cortas no universitarias, que tampoco parecen ser exigidas por el mercado. En ese sentido, si bien el rol de la formación institucional es muy importante para el establecimiento, seguimiento e, incluso, puesta en duda de las convenciones, la realidad es que la propia práctica del quehacer artístico supera su forma de enseñanza y transmisión. Por ello, en muchos contextos, los títulos universitarios resultan de poco valor en las profesiones artísticas y no representan una barrera significativa a la entrada del mercado de trabajo.

Por último, es necesario resaltar que las configuraciones propias de cada mundo del arte son muy distintas. De ahí la necesidad de analizarlas bajo la óptica de las particularidades que las distinguen, entre ellas, las múltiples relaciones e interacciones que establecen en sus dimensiones productivas y reproductivas, así como de las similitudes y diferencias que presentan con otros mundos del arte. Como bien destaca Mauro, no se puede partir “de la indagación del arte como una totalidad indiscriminada” por lo que “es necesario caracterizar a las distintas culturas de trabajo artístico en función de las diversas disciplinas, circuitos y medios de producción, distribución y consumo”. Pues en cada uno “se ponen en juego imaginarios y vínculos específicos del cuerpo con la materialidad, con las técnicas y con las metodologías”, pero también se involucran características específicas del mercado de trabajo que no necesariamente dependen de las trabajadoras y los trabajadores (Mauro, 2020: 12). En otras palabras, en cada una entran en juego distintas subjetividades, estructuras y potencialidades para la acción que, además, mantienen diferencias según se sitúen en contextos concretos. En consecuencia, en sus formas de organizar el trabajo se distinguen distintas maneras de experimentar

y significar la actividad y responder al control que se ejerce sobre el grupo laboral específico.

En el siguiente capítulo se abordará la construcción social de la ocupación desde el papel que ha tenido la familia en el mercado laboral, sus cambios estructurales y el impacto que ha tenido para el trabajo y para quienes lo ejecutan. A través de la relación familia-escuela-trabajo, se analizarán las características que configuran las trayectorias ocupacionales y educativas.

Capítulo II.

LA FAMILIA EN LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LA OCUPACIÓN

Este capítulo aborda la construcción social de la ocupación mediante el análisis de su vínculo con diversos agentes y estructuras que implican constreñimientos, pero también potencialidades para la acción dentro del mercado de trabajo. El papel de la familia se considera particularmente importante en dicha construcción a la hora que sus integrantes pretenden llevar a cabo sus actividades productivas y reproductivas, sobre todo, bajo contextos de crisis económicas y sociales. También se analiza el vínculo entre el comportamiento del mercado de trabajo y las configuraciones familiares, donde la participación de sus miembros se encuentra generalmente constreñida por condiciones inequitativas, desiguales y precarias. En ese sentido, se destaca el peso de los capitales culturales, sociales y económicos familiares sobre las trayectorias educativas y laborales, así como la influencia que tiene la familia en la forma en que se valoran las condiciones de trabajo.

Mercados laborales cambiantes

Los cambios suscitados en el mercado de trabajo en las últimas décadas del siglo XX generaron transformaciones significativas en la configuración de las familias y en el comportamiento demográfico. En principio, su tradicional concepción fue modificada, además de que se redujo la dedicación

exclusiva de las mujeres a ella. Sin embargo, como hace notar Jelin (2012), dichas modificaciones no deben entenderse como procesos de “desintegración familiar”, sino como los comienzos de la crisis de un modelo predominantemente patriarcal. En América Latina, hasta hace algunas décadas, el modelo familiar dominante era el tradicional nuclear, en el que el varón era quien exclusivamente trabajaba de forma remunerada.

Aquel modelo empezó a perder vigencia cuando las mujeres se incorporaron progresivamente en el mercado laboral —situación que ya se venía observando desde la década de 1960—. En consecuencia, las mujeres protagonizaron cambios sociales significativos, ya que comenzaron a proveer ingresos o, incluso, se convirtieron en el único sostén económico de sus familias. Situación que dio lugar a la observancia de las mujeres como proveedoras del hogar al igual que sus pares masculinos. No obstante, como resalta Schkolnik (2004), el alto nivel de incorporación de las mujeres al mercado de trabajo no necesariamente obedeció plenamente a un proceso de cambio cultural o de emancipación, pues las actividades relacionadas con los trabajos reproductivos conservaron el mismo patrón tradicional. Incluso, su ingreso al mercado laboral no se acompañó de una redefinición de su segunda jornada de trabajo, pues en la práctica las mujeres continuaron siendo las principales responsables del cuidado familiar.

De manera general, la norma social del empleo cambió conforme las mujeres salieron del espacio privado del hogar para incorporarse al espacio público del mercado (Prieto, 2007). Incluso, como destacan Pérez Islas y Urteaga (2001), la incorporación de las mujeres al mercado laboral representó una gran transformación para este y para el estándar de pleno empleo heredado de la posguerra. El mercado laboral de entonces asumía el supuesto de la familia patriarcal, en donde el hombre tenía una ocupación económicamente productiva, mientras las mujeres se debían al cuidado de la familia y del hogar. Dado que la noción de pleno empleo era concebida únicamente para el grupo de los hombres, la incorporación de las mujeres al mercado de trabajo, entre otras causantes, representó un gran reto para el cumplimiento de aquel estándar (Pérez-Islas y Urteaga, 2001).

El ingreso de las mujeres en el mercado de trabajo sucedió gradualmente a la par del aumento de las familias monoparentales, cuya jefatura está a cargo de mujeres, quienes, según la OIT (2019), a pesar de estar insertas en

el mercado laboral suelen tener hogares más pobres que los encabezados por varones. Además, su incorporación se originó en un contexto de merma de la protección social, aumento del trabajo informal, salarios basados en la desvalorización de las mujeres, concebidas como fuerza de trabajo secundaria, y bajo una doble ocupación que estas asumían —y continúan asumiendo—, como responsables del cuidado familiar y del hogar, etcétera.

En las últimas décadas, se ha observado un aumento continuo de la participación laboral femenina en América Latina y de sus niveles de escolaridad en el mercado de trabajo. De acuerdo con Abramo (2004), a partir de la década de 1990 se experimentó un ritmo de crecimiento de la escolaridad de las mujeres superior al de los hombres. Lo cual les proporcionó mayores posibilidades de obtener un empleo formal. Sin embargo, la desigualdad de condiciones con respecto a las de sus pares varones continúa siendo muy alta. A pesar de que el número de mujeres en ocupaciones profesionales y técnicas ha ido en aumento, la gran mayoría todavía se mantiene confinada en los segmentos ocupacionales menos valorados del mercado de trabajo y sus mayores niveles de escolaridad no representan para ellas una garantía para obtener mejores oportunidades laborales. Incluso, se les exigen credenciales educativas superiores para poder competir por los mismos empleos que sus pares varones.

La misma autora sostiene que las instituciones del mercado de trabajo de la posguerra se enfocaron en un modelo en el que la figura del salario fue concebida para una sola persona, el hombre, quien debía mantenerse económicamente a él y a su familia. Bajo ese modelo, cuando se origina la inserción de la mujer en el mercado de trabajo se considera una inserción laboral secundaria. En otras palabras, la familia nuclear conformada por un hombre como único proveedor y una mujer responsable del cuidado del hogar y la familia soporta la idea de la fuerza de trabajo secundaria. Lo que representa uno de los principales elementos estructurantes de la discriminación por género más persistente en el mercado de trabajo aún en nuestros días. Pues el imaginario social, empresarial y político sobre los roles de los hombres y las mujeres en el trabajo está estrechamente vinculado con el imaginario de los roles de hombres y mujeres en la familia, de ahí que no se pueda discutir una dimensión sin hablar de la otra.

Desde esa perspectiva, la inserción secundaria se relaciona con nociones de trayectorias laborales supuestamente inestables, trabajos eventuales y salarios complementarios que —en función de este prejuicio— no representarían una ruta para el proyecto de vida en sí mismo, sino un momento de necesidad o una situación de crisis en la que el rol de proveedor, por alguna razón, no estaría siendo representado. Mientras, proveer en lo económico no se considera una actividad que lleven a cabo las mujeres, a diferencia de las tareas de cuidado del hogar y de la familia de las que son responsabilizadas.

En tanto a las mujeres se les hace cargar con los costos de la reproducción social, como afirma Schkolnik (2004), las nuevas formas de organización de la producción podrían poner en tensión el modelo de organización familiar. Aunque lo que generalmente ocurre es que aumentan las responsabilidades de las mujeres a través de múltiples jornadas de trabajo, por lo que, en realidad, las que entran en tensión son ellas. De ahí que las mujeres se vean orilladas a insertarse en el mercado laboral, principalmente, en empleos flexibles y, por lo mismo, precarios, que adecuen sus jornadas laborales a su trabajo de cuidado del hogar y de la familia. De tal modo, aunque las mujeres se insertan en el mercado laboral, siguen siendo las encargadas de cuidar a infantes, personas adultas mayores, o personas con alguna condición especial, además de ser responsables de proveer servicios sociales relacionados con la alimentación, la limpieza y el aseo (Schkolnik, 2004). Lo cual es todavía peor para las mujeres con menores ingresos, quienes no cuentan con la posibilidad de adquirir en el mercado los servicios que se necesitan en la vida cotidiana, como la comida fuera de casa, el uso de lavandería, los servicios de aseo y de cuidado de infantes, entre otros.

En América Latina, como plantea la misma autora, el esquema tradicional de hombre proveedor y mujer responsable de la ejecución y supervisión de las tareas que se llevan a cabo dentro del ámbito doméstico todavía muestra un desfase cultural importante con respecto a los avances que presentan otros países con mayor desarrollo económico. En esta región, la forma en que se divide el trabajo en el hogar muestra una gran desigualdad entre hombres y mujeres, pues “la participación femenina es notablemente mayor que la masculina en el ámbito doméstico independientemente del aumento de tasa de actividad externa de las mujeres” (Schkolnik,

2004: 103). Asimismo, la inserción laboral de las mujeres está fuertemente constreñida, en lo general, por su proceso vital y, en lo particular, por la maternidad —aun cuando se esté postergando esta posibilidad y exista, en algunos casos, una baja en la tasa de fecundidad— (Schkolnik, 2004). De ahí que la desigualdad mantenga vigentes los imaginarios sociales de los roles de hombres y mujeres en el trabajo y en la familia.

Algo similar ocurre en el ingreso de las personas jóvenes al mercado laboral, ya que los imaginarios sociales se vinculan directamente con su condición familiar y reproductiva. Es decir, con la transición de la juventud a la adultez. Desde los periodos de industrialización más recientes se considera que las trayectorias de las y los jóvenes deben completar el circuito —de la madurez— que comienza con la familia, continúa con la escuela, el empleo, la autoadministración de los recursos disponibles y que, en la mayoría de los casos, termina con la constitución de la propia familia (Pérez-Islas y Urteaga, 2001).

Por lo tanto, el trabajo cobra gran relevancia, pues una de las principales condiciones que prevalece en el proceso de transición a la adultez tiene su origen en la inserción laboral. El mundo laboral se experimenta, en su sentido práctico, “como la puesta en marcha para el desarrollo formal de la identidad adulta”, además de una “vía que posibilita la consecución de la emancipación”, pues la inserción laboral se observa como “un evento social que marca el arribo a la vida adulta” (Mata, 2011: 33). No obstante, la autonomía personal, la independencia económica y la emancipación de la familia, en las últimas fechas, no se han dado en esos términos.

Las trayectorias se desarrollan, en gran medida, conforme al acceso a recursos y oportunidades familiares, lo que no deja fuera las decisiones, acciones y estrategias individuales, que son constreñidas por las circunstancias en tiempos y espacios específicos. Un ejemplo de ello son ciertas circunstancias familiares que exigen modificaciones a las trayectorias de las personas jóvenes al tener que asumir la responsabilidad moral y económica familiar. Pues, como refiere Jacinto (2010), el desempleo o la muerte de quien funge como principal sostén económico de la familia, así como sus procesos de paternidad, maternidad o crianza, suelen provocar decisiones y cambios en los roles de vida de las personas jóvenes, lo que generalmente supone hacerse cargo de la manutención familiar.

Sin embargo, aun cuando se forma la propia familia, ya sea a través de la unión conyugal formal o informal, se sigue presentado una dependencia a la familia de origen y una propensión a la conformación de hogares extendidos. Por ello, Therborn (2004) plantea que los modelos y tendencias actuales de la familia se caracterizan por la complejidad, que implica coexistencia y entrelazamiento de las diferentes formas familiares; la contingencia, que se origina a partir de las opciones, accidentes y relaciones existentes; y la contradicción entre preferencias, circunstancias y recursos.

Actualmente, se observan periodos cada vez más largos de permanencia en el núcleo familiar de origen y una importante postergación de la salida de la escuela. Lo cual se relaciona, principalmente, con la dificultad para obtener el primer empleo, o un empleo de calidad. Pues como aseguran Fernández y Zarauza (2010), la población económicamente activa crece con mayor celeridad que la disponibilidad de los puestos de trabajo. A lo que habría que sumarle el significativo aumento de los niveles educacionales de dicha población y el consecuente crecimiento del número de profesionales que están esperando incorporarse al mercado laboral.

Entonces, “[l]a condición de semi dependencia no termina cuando acaban la carrera, no solo por razones estructurales sino por decisión de las personas, por lo que las familias deben de aceptarlo más tiempo en casa y mantenerlos económicamente” (Pérez-Islas, 2017: 83). Esta condición debe entenderse, además, en un contexto en el que se está experimentando una prolongación social del periodo juvenil que, al ampliar la situación de dependencia o semidependencia a la familia de origen, contribuye para que sus recursos sociales y económicos sean cada vez menores (Pérez-Islas y Urteaga, 2001).

En cualquier caso, las condiciones económicas prevalecientes distan mucho de las propias de generaciones anteriores, primero, por la disminución del papel del Estado como provisor de bienestar y, segundo, por los altos niveles de precariedad laboral. Como menciona Esping-Andersen (2002), se observa un mercado laboral cambiante, predominantemente de servicios, en el que se han incorporado transformaciones tecnológicas importantes, se ha agudizado la precarización laboral, así como los periodos largos e intermitentes de desempleo. Los grupos que alguna vez contaron con estabilidad laboral, como aquellos con empleos llamados estándar, se

enfrentan a grandes incertidumbres laborales y sociales. De tal suerte que, sin acceso a derechos sociales, las personas suelen quedar inmersas en condiciones deplorables que afectan sus oportunidades de vida y las de sus familias. Incluso, las más vulneradas, como las monoparentales de jefatura femenina, o las de parejas jóvenes con hijos, tienden a caer en situación de pobreza y de exclusión más rápidamente ante las problemáticas sociales que enfrentan.

Algunos estudios (Bárcena, 2004) relacionan la flexibilidad laboral de América Latina con el ingreso de las mujeres al mercado de trabajo, ya que las características de los empleos de tiempo parcial o temporal les permitieron continuar su trabajo de cuidado dentro del hogar. Hecho que evidenció los patrones sexistas que prevalecían —y siguen prevaleciendo— en torno a las responsabilidades dentro del hogar, ya que se agudizaron las desigualdades entre mujeres y varones en los ámbitos doméstico y laboral.

Es de resaltar el papel que han tenido el trabajo informal, el trabajo en domicilio, el autoempleo y el empleo en actividades familiares para la incorporación de mujeres y jóvenes —así como de adultos mayores— al mercado de trabajo, puesto que presentan pocas barreras a la entrada para su inserción, además de que se muestran compatibles con las actividades inherentes al cuidado familiar y del hogar (Schkolnik, 2004). Por lo mismo, frecuentemente, prevalece una intensificación de quehaceres en los dos ámbitos, o la superposición entre las esferas laborales y las domésticas, que derivan en una jornada laboral extendida fuera de los límites de lo legal. Además de sufrir la precarización que generalmente implica el trabajo informal, que se distingue por salarios bajos, carencia de prestaciones sociales, seguridad social e, incluso, de remuneración.

A dichos problemas se les agregaron cambios sustanciales en los perfiles de las personas desocupadas ya que, con anterioridad, a quien más afectaba la desocupación era a la fuerza de trabajo secundaria —como se ha dicho: complementaria, eventual y transitoria—. Sin embargo, la crisis modificó esa tendencia, al posicionar la fuerza de trabajo primaria —quienes normalmente forman parte de la fuerza de trabajo y experimentan periodos de cesantía breves, en caso de que los tengan— como la más afectada (Tokman, 2010). Por lo que el trabajo informal se convirtió progresivamente en una fuente importante de empleo, aunque este fuera de mala calidad (Ben-

susán, 2009). Después de todo, se presentaba para las personas cesantes, y para quienes pretendían entrar en el mercado de trabajo por primera vez, como una opción en periodo de crisis. La misma condición se ha venido observando —en mayor o menor medida— desde la llamada crisis de la deuda, cuando el mercado de trabajo fue afectado fuertemente, y de manera prolongada, en su calidad.

Algunos aspectos que han tenido gran impacto sobre el mercado de trabajo, según Tokman (2010), son el aumento de los niveles de desempleo, consecuencia de la reducción en el nivel de actividad económica; la disminución de los salarios reales por causa de la inflación; el aumento del subempleo visible derivado de la reducción de horas trabajadas; y el crecimiento del subempleo invisible, resultado del crecimiento de la ocupación en actividades de baja productividad, como lo es el sector informal, que muchas veces toma la figura del autoempleo o de pequeños emprendimientos familiares en los que no se contempla el pago de sueldos. Hasta el día de hoy, el mercado laboral en México mantiene un comportamiento alarmante, por un lado, en lo que respecta al crecimiento de la economía informal y, por otro, por la expansión del trabajo precario (Samaniego, 2008). En ese sentido, los efectos de la precariedad, especialmente la salarial, presentan un fuerte impacto en la configuración familiar, que involucran, entre otros aspectos, dependencia y retraso en la emancipación juvenil (Jurado, 2007).

En el mercado laboral mexicano es común que las y los jóvenes reciban ingresos más bajos en comparación con los de las personas adultas y, por ende, que cuenten con menores posibilidades de ahorrar. Según la OIT (2021a), este país se ubica entre las tres naciones con los salarios más bajos del Continente Americano; por lo que, en periodos de crisis, la población más joven tiende a sufrir mayor vulnerabilidad (OIT, 2020a) e incertidumbre. Aunque dicha situación no es exclusiva de este país, ya que, en el mundo, se ha podido constatar su vulnerabilidad mediante la pérdida del empleo por causa de la crisis económica y social derivada de la pandemia por COVID-19; de acuerdo con la OIT (2021b), en el periodo 2019-2020, las y los jóvenes experimentaron una pérdida de empleo del 8.7%, contra el 3.7% que reportaron las personas adultas (OIT, 2021b).

Asimismo, en México, para personas de entre 25 y 34 años que egresaron de la educación superior, encontrar empleo ha representado un mayor

reto en comparación con sus pares de otros países homólogos de la OCDE (OCDE, 2019). Por lo que muchas de estas personas se encuentran buscando activamente, aunque sin éxito, insertarse en el mercado laboral; mientras la mayor parte de las familias tienen que hacerse cargo de los periodos de búsqueda y espera mediante sus recursos sociales y económicos, generalmente, limitados.

De acuerdo con la OIT (2018), la ocupación en empleos informales y de baja calidad es mucho más común en las personas jóvenes, sobre todo, en el rango etario que va de los 15 a los 24 años —incluso, con estudios universitarios—. Además de que se considera “la forma de empleo más probable para los jóvenes en los países emergentes y en desarrollo” (OIT, 2018). Según este organismo (OIT, 2020a), 77% de jóvenes en el mundo participan del mercado laboral informal, por lo que no tienen acceso a ninguna prestación social derivada del empleo. Dicho organismo cataloga las actividades del sector informal, el trabajo independiente y por cuenta propia como de riesgo alto o medio-alto, ya que perciben ingresos laborales reducidos, que se hallan muy por debajo de la media global. Lo cual hace a las y los jóvenes mayormente dependientes de otros recursos solidarios, como los provenientes de los círculos familiares y de amistades.

Ese es el caso de sectores económicos como el del arte, el entretenimiento y la recreación (OIT, 2020b), que mantienen características particulares que lo acercan a las actividades mayormente precarizadas, por lo que las condiciones, expectativas y proyecciones hacia el futuro de quienes trabajan en ellos suelen ser muy diferentes a las de otros sectores en los que prevalece el trabajo típico. Esto ocurre, incluso, cuando la actividad es desempeñada bajo las credenciales que otorga una carrera profesional.

Uno de los objetivos de la educación universitaria es responder a las demandas del mercado de trabajo mediante la generación de atributos específicos en las personas, “siendo el conocimiento una capacidad productiva con un peso semejante al de los factores productivos materiales” (Esparza y Plata, 2016: 2), sin embargo, las características propias del mercado laboral complejizan la relación entre la formación universitaria, la calidad de los empleos y su acceso (Bolaños y Guevara, 2017). Entonces, a pesar de que en el mercado de trabajo se ponderan, de manera especialmente positiva, los grados escolares más altos, también entran en juego otros componentes

que afectan su ingreso. En esos términos, habría que resaltar los contrastes presentados entre la formación recibida como profesionales y las características demandadas por el mercado laboral, que provocan inconsistencias y desfases entre ambos campos (Weller, 2006).

Como plantea Valle (2011), un ejemplo de ello es que a las y los profesionales se les exige, entre otras cosas, insertarse en un proceso continuo de aprendizaje, generar fuertes habilidades para trabajar de formas no convencionales y solucionar problemas complejos; sin embargo, en la práctica se enfrentan a un campo de acción que no necesariamente corresponde con reciprocidad al nivel de calidad exigido. Además, muchas veces no existe coincidencia entre el nivel educativo, la actividad ejecutada y la remuneración recibida, pues, ante la escasez de empleos, las y los jóvenes se ven en la necesidad de ocuparse en actividades de baja calidad, poco adecuadas para su formación, o bien dentro del sector informal (Esparza y Plata, 2016).

De modo que, para entender las condiciones en las que se origina la inserción laboral profesional, habría que considerar otros muchos aspectos como: 1) las diversas condiciones macroeconómicas, que inciden en las condiciones de inserción y en las crisis sociales y laborales; 2) los efectos de las zonas geográficas en las que se crece y habita, los rangos etarios, el género, la etnia, el origen social, las particularidades de la familia, etc.; 3) las características de cada ámbito profesional y de las y los profesionales que lo integran; 4) el prestigio de las instituciones de egreso, su condición como instituciones privadas o públicas; 5) el capital social, cultural y económico; y 6) otros aspectos relativos al despliegue cognitivo, ético-moral y estético-emocional de quienes buscan insertarse en el mercado laboral.

En suma, en la relación entre oferta y demanda de trabajo profesional participan diferentes componentes, tanto objetivos como subjetivos, que van más allá de un encuentro concertado utilitariamente y de una posible racionalidad instrumental de personas atomizadas, pues los sujetos sociales “generan significados no solo económicos, mediados por su subjetividad, en interacción con las diferentes estructuras, no reducidas a reglas, normas o esquemas mentales” (Hernández, 2017: 122). Por ello, a las personas que buscan emplearse no se les puede pensar sin agencia, intereses, ne-

cesidades y expectativas. Como sostiene Granovetter (1985), la decisión de emplear/emplearse no representa una condición exclusiva a través de la cual se pueda explicar la compleja configuración del mercado laboral, pues la búsqueda de empleo puede no tener un trasfondo meramente económico, sino también social y simbólico. Las personas actúan dentro de contextos sociales imbricados, por lo que sus decisiones y acciones no están atomizadas. De ahí que sea necesario observar cómo operan los diversos contextos en la configuración de escenarios y grupos laborales concretos en sus niveles macro, meso y micro.

La familia como espacio de (re)producción social

Una de las tareas fundamentales de las familias consiste en asegurar el bienestar de sus integrantes, lo que sucede principalmente mediante el despliegue de recursos económicos. Como se verá en el siguiente capítulo, en América Latina, las familias se encargan, por lo general, de hacer frente a las crisis sociales y económicas de sus miembros con acciones de apoyo social. Por ello, se observan como un capital social que ofrece protección social en eventos traumáticos, como pueden serlo el desempleo, la enfermedad, la discapacidad o la muerte (Arriagada, 2004). Aunque la capacidad de las familias para atender dichos problemas suele verse doblemente mermada, pues estas son cada vez más vulnerables económica y socialmente.

En el entorno político económico actual —heredado principalmente del desmantelamiento del Estado de Bienestar, del neoliberalismo y de diversas reestructuraciones en el mundo laboral— las familias deben compensar la carencia de políticas públicas, o de su escasa efectividad, por la vía del aprovisionamiento de recursos materiales destinados a la sobrevivencia cotidiana, además de redes sociales orientadas al cuidado, la afectividad, la solidaridad y, en general, a la ayuda mutua o comunitaria en momentos de necesidad.

Si bien, a las familias se les exige atender casi cualquier tipo de carencias, y no solo las derivadas de situaciones de crisis, en la mayoría de los casos sus acciones se enmarcan en severos escenarios de pobreza. En consecuencia, cuando se le reclama que responda económicamente, “la familia

se extiende más allá de las puertas de la vivienda, y la relación de parentesco, aunque no implique convivencia” por lo que se “prolonga la solidaridad del vínculo familiar en redes que incorporan incluso relaciones simuladas de parentesco” (Padrón, 2004: 15).

Como organización social, la familia forma parte de procesos extendidos en los que intervienen dimensiones reproductivas y productivas de las sociedades, así como sus patrones culturales y sistemas políticos. Se trata de “un microcosmos de relaciones de producción, reproducción y distribución, con su propia estructura de poder y fuertes componentes ideológicos y afectivos” en las que existen “tareas e intereses colectivos, enraizados en su ubicación en los procesos de producción y reproducción y en el sistema de relaciones de género vigente” (Jelin, 2012: 45). Las configuraciones familiares implementan, muchas veces, prácticas organizativas que les permiten, además de la subsistencia, llevar a cabo proyectos individuales y colectivos en los que pueden encontrarse componentes estratégicos, e incluso instrumentales, fundados en intereses del corto plazo de la vida cotidiana y otros de largo plazo con perspectivas intergeneracionales (Jelin, 2012). Sin embargo, no todas sus acciones implican un cálculo racional ni todas son planeadas ni conscientes.

Es importante destacar que las familias no representan estructuras rígidas que determinen las acciones de las personas, pues también implican interacciones y subjetividades que entran en juego y que constriñen los niveles de agencia de sus integrantes. Tampoco deben pensarse en singular ya que, como mencionan De Oliveira y García (2012), existen una multiplicidad de arreglos y formas de organización familiares. Empezando por que sus comportamientos suelen desarrollar estrategias con diferentes objetivos y fines, que pueden fortalecerse o diluirse bajo escenarios disímiles. Además, las estrategias que se desarrollan en su interior pueden provenir de sus miembros, individualmente, o bien no responder a estrategias orientadas a un objetivo específico (De Oliveira y García, 2012).

Las familias no son ajenas a los valores culturales de cada etapa histórica (Jelin, 2012), sino que ellas y sus miembros adquieren preponderancia y características particulares según el marco cultural en el que se insertan. Por lo mismo, se desempeñan como “cuerpos sociales articulados, producto de una historia colectiva que pretenden preservar y transmitir su ser

social” en donde se adquieren los esquemas de representación del mundo (Ignacio, 2008: 168). Bourdieu (1994) sostiene que las familias operan como principio y esquema clasificatorio de la construcción del mundo social. Se trata de un principio colectivo de construcción de realidad social en la que, si bien subyacen prenociones del sentido común, también concurren elementos constitutivos de hábitos que facultan la construcción del sentido del mundo social. En esos términos, la familia representa un privilegio simbólico que acumula y trasmite a sus integrantes otros privilegios como los económicos, sociales y culturales. Además de que juega un rol crucial en el orden social y en la reproducción de la estructura del espacio y las relaciones sociales (reproducción social).

Las posiciones que se ocupan dentro de la estructura social implican condiciones que facultan distinciones posibles con otros grupos sociales al momento de elegir estrategias (Ortega, 2009). En esos términos, la familia de origen se ve influenciada por su localización geográfica, el género, la etnia y la clase social de sus integrantes que, a la par de los capitales sociales y culturales heredados, cimientan el aprendizaje social conformador del sentido de ética que integra las expectativas y los modos de entender el mundo (Pérez Islas y Urteaga, 2001). Asimismo, las relaciones económicas entre clases inciden en la reproducción y diferenciación social. Por eso la posición de clase y las condiciones obtenidas desde la formación familiar tienen un impacto en cuestiones como el acceso y éxito en la escuela (García-Canclini, 1990) o en la inserción y el éxito en el mercado laboral.

En cualquier caso, en las diferentes posiciones y disposiciones juegan un papel fundamental las condiciones objetivas y subjetivas, pues, aunque las personas no son resultado de la estructura social, se debe reconocer que, en gran medida, son constreñidas por ellas. Las estructuras representan el basamento inmediato en el que se origina la subjetividad y se despliega la agencia. Aunque, como sostiene Jacinto (2010), las variables biográficas, las experiencias particulares y las voluntades personales aportan singularidad a cada trayectoria.

Familia, escuela y trabajo

El estudio de los vínculos entre los ámbitos familiares, escolares y laborales es necesario para comprender las formas en que se configuran las trayectorias educativas y ocupacionales de las personas; los diversos movimientos y transiciones que suceden a través de sus relaciones sociales constriñen fuertemente sus decisiones y acciones. Asimismo, permite entender, desde una dimensión micro, cómo influyen diferentes agentes en la construcción social de la ocupación y las identidades que se conforman a su alrededor.

En lo que se refiere a la educación, es en el entorno familiar —además del escolar— donde mayormente se origina el capital cultural, que puede propiciar una diferenciación social en sus miembros; esto se observa, por ejemplo, en el nivel de importancia que le concede la familia a la educación (Ignacio, 2008). Igualmente, como se verá más adelante, los recursos de las familias suelen facilitar o dificultar el desempeño de sus integrantes en la escuela; incluso, la escolaridad de la madre y el padre representa una fuerte influencia en el acceso y en las trayectorias educacionales de sus hijas e hijos (Castillo y Vela, 2013).

Las formas en que se entienden las trayectorias escolares suelen ser muy distintas de acuerdo con la posición económica y social de las familias. Como hacen notar Velho y Becker (1992), el contexto de evaluación del llamado “fracaso” escolar es muy diferente en una familia perteneciente a la clase baja, que en aquellas de clases media o alta. Para quienes pertenecen a familias pobres, en sus núcleos, además de no contar con los recursos materiales necesarios para dar continuidad a sus estudios, la importancia relativa que se le da al desempeño individual suele ser poca. Por lo tanto, para las clases bajas, podría ser relativamente poco importante la educación formal en comparación con la necesidad de trabajar para cubrir las necesidades más elementales de supervivencia.

En cambio, los contextos de las familias con más posibilidades económicas suelen implicar otras evaluaciones que tienen que ver más con aspectos como la identidad familiar y los proyectos de movilidad social, entre otros. Por ende, en ciertas condiciones, la unidad familiar puede tener mayor peso que sus componentes aislados, meramente individuales, pues el

proyecto social, que concentra diferentes proyectos individuales, depende en gran medida de la percepción y experiencia de lo común. Tales percepciones y experiencias varían según se conformen diversos componentes en cada familia como el grupo étnico, el barrio, la religión, la filiación política, el estatus de grupo, la ocupación y la ya mencionada clase social, entre otras (Velho y Becker, 1992).

Los orígenes socioeconómicos, la escolaridad y ocupación de padres y madres presentan una incidencia importante no solo sobre los niveles escolares y la progresión escolar, sino también en la inserción y los logros ocupacionales de sus descendientes (Solís y Blanco, 2014a). Las personas con mayores logros educativos, habilidades académicas y credenciales escolares generalmente han heredado diferentes recursos dependientes de las condiciones socioeconómicas de sus familias que, por lo regular, las dotan, en mayor o menor medida, de ventajas y posibilidades significativas para la inserción temprana en el mercado de trabajo. Por ello, autores como Pérez y Urteaga (2001) destacan la estrecha relación existente entre las características de la familia de origen, las expectativas y realidades escolares y las opciones que presentan las personas jóvenes en su incorporación social. Finalmente, los capitales sociales, culturales y simbólicos, asociados con las condiciones socioeconómicas de las familias, configuran una red de vínculos y grupos de filiación que inciden en la construcción de identidades y en la generación de relaciones agregativas sociales.

Las redes sociales y las características de sus articulaciones establecen criterios que facilitan o dificultan, a través del capital social individual y familiar, el acceso a determinados empleos de calidad o mayormente precarios. Muchas veces estos son construidos desde la escuela, lo que constriñe la posibilidad de insertarse exitosamente en el mercado laboral o, por el contrario, de ser excluido. Aunque los entornos estructurales —que en diferentes niveles pueden incidir para abrir o negar oportunidades, sin por ello llegar a pensar que son determinantes— no son los únicos elementos que intervienen en los procesos de inserción o de exclusión, pues también lo hacen las capacidades reflexivas, de agencias y de acción en casos concretos.

En la construcción del espacio social, según Bourdieu (1994), los agentes se distribuyen de acuerdo con sus capitales —en este caso, principalmente económico y cultural—, mientras las propiedades relacionales facultan la distinción de rasgos característicos con respecto a los de las otras personas. Desde esta perspectiva, los grupos sociales ocuparían posiciones distintas, que los llevarían a desarrollar gustos, preferencias, visiones, prácticas y consumos diferentes. La familia y las instituciones educativas tendrían una gran influencia en el acceso a posiciones sociales, de mayor o menor prestigio, que les permitieran alcanzar una diferenciación social muchas veces heredada de sus diferentes capitales (Vite, 1999).

En todo caso, el origen social tiene un grado de incidencia significativo en los niveles de desigualdad, los cuales se pueden apreciar en las condiciones en que se origina o no la transición de la educación formal al empleo, así como en las características de la educación y de la ocupación. Sin embargo, no constituye la única condicionante, pues como se ha señalado antes, los capitales sociales, culturales y económicos también influyen en diferentes niveles. A la par, se puede hablar de la importancia de la calidad en la educación recibida y de la reputación de las instituciones que la imparten. Por lo que formarse profesionalmente en instituciones privadas o de prestigio suele traducirse, bajo ciertos contextos específicos, en acceso a empleos de mayor calidad o jerarquía.

Las instituciones de formación profesional, sobre todo aquellas que, como refiere Jacinto (2010), desarrollan identidades fuertemente vinculadas con cierta familia ocupacional o con la generación de empleos de calidad, transfieren con regularidad capital social institucional a quienes se forman en ellas. Por lo que, quienes tienen más recursos y capitales, generalmente presentan mayores posibilidades de insertarse en mejores empleos y moverse hacia posiciones de más jerarquía (Jacinto, 2010). Incluso, las personas que provienen de familias de origen socioeconómico medio o alto suelen contar con la posibilidad de elegir su empleo en función de otros aspectos que consideran más relevantes que los niveles de remuneración económica, como podrían ser el aprendizaje o la experiencia que van a obtener en el desarrollo de la actividad.

En conclusión, si bien no existe una relación única ni lineal entre las estructuras familiares, las redes sociales, las instituciones educativas, la

escolaridad, la inserción laboral, el tipo y la calidad del empleo —ya que diversos componentes participan con diferentes grados de incidencia y son enfrentados con distintos niveles de agencia—, lo anterior destaca las formas en que, en lo general, las desigualdades y las exclusiones educativas y laborales mantienen una relación estrecha con las condiciones socioeconómicas de las familias.

Trayectorias ocupacionales, de lo familiar a lo individual

El trabajo suele ser uno de los principales mecanismos a través de los cuales las familias aseguran su sostenimiento a lo largo del tiempo (Cragolino, 2003). En sus núcleos se toman decisiones conjuntas en torno al gasto, la distribución de bienes y la oferta laboral —entre muchas otras, que no solo se orientan a asuntos económicos—. Sin embargo, habría que resaltar que, si bien la familia suele trabajar en conjunto para asegurar su reproducción, ello no implica la dilución de sus individualidades, subjetividades ni agencias. Tampoco significa que en sus decisiones dejen de interferir relaciones asimétricas mediadas por las jerarquías, las relaciones de poder, de género, de edad, etcétera.

Como refiere Pérez Islas, las esferas de la familia y el trabajo mantienen una articulación estrecha en donde manifiestan una intensa interdependencia “que no hay que confundir con subordinación o con una relación mecánica causa-efecto, sino con una vinculación que en ocasiones es complementaria, en otras conflictiva y a veces pueden superponerse entre ellas” (Peña, 2017: 167). La noción del trabajo, ya sea interpretado en términos económicos como empleo remunerado o como una variedad de actividades que van más allá del trabajo asalariado, representa una de las partes primordiales del sentido de sí mismo de una persona y una característica fundamental para la sociedad contemporánea (Bain, 2005). Por su parte, la familia presenta una relación estrecha con la transmisión de intereses, preferencias, expectativas y habilidades relacionadas con la elección de la ocupación, así como con la construcción de trayectorias laborales de sus miembros.

Algunos autores aseguran que la educación recibida dentro del núcleo familiar, el origen social y el apego cultural y tradicional a ciertas ocupaciones o formas de desempeñarlas —como las motivaciones para dedicarse a actividades autónomas o por cuenta ajena— representan factores cruciales para la elección y continuidad de la ocupación, además de su posible transmisión entre generaciones (Castillo y Vela, 2013). Tal es el caso de las personas que provienen de familias que trabajan en servicios, o por lo contrario, en actividades de producción material, quienes no solo muestran mayores posibilidades de insertarse en empleos de la misma naturaleza, sino que también, como afirma Jacinto (2010), pueden ver su transición de la escuela al trabajo constreñida por las características de estos, dado que el tipo de empleo influye en el horario y la jornada de trabajo, lo que puede facilitar o entorpecer la continuidad escolar.

Carper y Becker (1957), en su investigación sobre las expectativas conflictivas en el desarrollo de la identificación social con una ocupación, encontraron tres grupos de gran influencia para las personas analizadas. Primero, las expectativas culturales generalizadas por la sociedad actual, que establecen los parámetros en cuanto a lo que representa una ocupación, las formas de alcanzar el éxito en el campo elegido y la edad adecuada para lograrlo. Segundo, expectativas concretas de la familia, que constituyen criterios específicos para el logro satisfactorio. Tercero, expectativas del grupo ocupacional, resultado del involucramiento y la identificación de las personas con una ocupación.

Los mismos autores destacan el caso de jóvenes ingenieros, quienes prácticamente no presentan problemas con las expectativas familiares, pues gran parte proviene de familias de trabajadores calificados que estuvieron de acuerdo con la elección ocupacional. La mayoría de estas equiparaba tales profesiones con posiciones de prestigio y alto rendimiento económico. En cambio, en aquellas personas que estudiaban filosofía al nivel posgrado, sus áreas de estudio y ocupación tácitamente fueron identificadas como campos que excluían el compromiso de las personas para desarrollar tareas o posiciones organizacionales.

Lo cual no necesariamente se contrapuso con la noción de quienes emprendían estos estudios, pues manifestaban deseos de permanecer libres de esos compromisos para acrecentar sus alcances intelectuales y

poder seguir *motu proprio* la dirección que consideraran adecuada. Además, la mayoría de las familias no comprendían lo que implicaba ser filósofo, lo cual promovía el rechazo a su estudio, resaltaba la disparidad entre las expectativas de sus integrantes y aumentaba la presión social y la incertidumbre por el fracaso en los estudiantes. Carper y Becker (1957) sostienen que el conflicto no obedece exclusivamente a la conformación de la identidad ocupacional, ya que este suele centrarse en la disparidad entre las expectativas parentales y el poder de la familia para hacerlas sentir. Adicionalmente, entran en juego la ideología profesional, la naturaleza ocupacional y los apoyos sociales que esta aporta al momento en que se confrontan las diferentes expectativas. Particularmente, las ideologías profesionales establecen relaciones propias que distinguen entre las personas que pertenecen a un grupo ocupacional y a quienes están fuera de él.

En ese sentido, Leyva y Pichardo señalan que “[l]as profesiones son construcciones históricas y sociales que se forman a través de procesos de articulación entre condiciones estructurales y subjetivas vinculadas con el conflicto, con la constitución de sujetos sociales y de la organización social industrial”. Esa construcción implica lucha, poder, límites, negociaciones, regulaciones y subjetividades que permiten una distinción entre las diversas profesiones y ocupaciones, pero que también limitan el acceso en dos sentidos. Por un lado, “construye sus propios límites y contornos hacia el interior, espacio que es regulado por sus miembros en cuanto a la competencia intraprofesional”. Por otro, limita hacia el exterior de forma coercitiva, con el apoyo del Estado y las élites políticas, para garantizar la obtención de privilegios para sí y exclusión de otros agentes con aspiraciones de movilidad social” (Leyva y Pichardo, 2014: 232).

Carper y Becker (1957) sostienen que las identificaciones e ideologías entran en juego para mantener firmes a las personas en la ocupación. Las tensiones producidas en el interior de las familias por su elección se enfrentan, principalmente, por dos rutas. Primera, cuando la persona considera mal informada a su familia sobre el mundo ocupacional debido a que ninguno de sus integrantes ha estado inserto en él. Segunda, cuando se perciben con mayor legitimidad y autoridad a las ideologías profesionales, en tanto son sustentadas jerárquicamente por la escuela o por personas de

mayor categoría ocupacional. En este caso, las ideologías profesionales sirven para establecer diversas guías de acción con el objetivo de permanecer en la ocupación.

Otro aspecto relevante que acentúa su investigación, en relación con las tensiones y los conflictos, es que, a pesar de que las familias no estuvieron de acuerdo con la dirección tomada por sus hijos, en la mayoría no hubo un poder que hiciera efectiva la desaprobación. Esto lo explican los autores en función de la ausencia de una figura paterna, ya sea por causa de divorcio, fallecimiento, o porque carecía de lo que los autores denominan un “papel masculino fuerte” dentro del núcleo familiar de origen. Sin embargo, es de resaltar que este poder no necesariamente recae en la figura de un padre, pues es ejercido desde distintas posiciones en la variedad de conformación de las familias.

Si bien la influencia de la familia —como puede ser padre, madre o pareja— es muy importante a la hora de elegir una ocupación y mantener cierto rumbo en la trayectoria laboral, otras redes de parentesco, de amistad, solidarias y de vecindad participan en la construcción de los gustos, los intereses y las expectativas en torno a una ocupación. Igualmente, el papel de la figura docente y de la escuela es relevante en el descubrimiento y la construcción de la ocupación. Incluso, los medios de comunicación y, más recientemente, los medios sociales digitales participan con información que, más o menos fidedigna o mitologizada, aporta datos y experiencias individuales y colectivas que construyen imaginarios y constriñen las decisiones, sobre todo en las personas más jóvenes.

Por su parte, Becker (2005) asegura que las reglas sociales sobre aquello que se considera apropiado, y que establecen una diferencia entre las situaciones y comportamientos correctos de los erróneos, colocan a la persona que no las cumple como infractora. Se trata de una persona que no respeta las normas acordadas por el grupo y que, por lo mismo, este no la considera digna de confianza, sino como *outsider*, es decir, como una persona marginal. No obstante, la persona que es etiquetada como *outsider* suele tener un punto de vista diferente sobre las reglas por las cuales es juzgada, o bien desestima la competencia y legitimidad de quien la juzga y llega a convencerse de que los verdaderos *outsiders* son aquellos que la tachan de marginal.

Los grupos con mayor poder, concedido por su posición social, se encuentran mejor posicionados para implantar sus reglas. En esos términos, distinciones como la edad, el sexo, la condición social y el origen étnico se relacionan con los diversos niveles de poder y el grado en que se imponen las reglas. Sin embargo, estas no se establecen libres de desacuerdos y resistencias. Por lo contrario, como las reglas no reflejan la opinión generalizada, usualmente se establecen entre conflictos. Tal es el caso de aquellas diferencias que se suscitan con la familia —la cual ejerce una gran influencia sobre sus integrantes a lo largo del tiempo— a partir de la elección profesional, la iniciación laboral y la futura trayectoria ocupacional.

Becker (2005) analiza el caso de músicos y sus familias —de origen o formadas por conyugalidad— en el que se presentan efectos importantes en las decisiones de carrera, sobre todo cuando sus padres, madres, o parejas no mantienen la misma ocupación. Las familias, como marginales, desconocen el vínculo entre el músico y su trabajo, por lo que suelen desaprobar su actividad. En repetidas ocasiones, los conflictos y desacuerdos provocan cambios en las trayectorias profesionales y, en algunos casos, el abandono de la ocupación (Becker, 2005). En consecuencia, para dicho autor, el conflicto presenta tres aristas en la carrera del músico que exigen respuestas con efectos diferentes en cuanto a la duración y rumbo de la carrera.

Primeramente, en las etapas tempranas de la carrera, el músico puede abandonar la decisión de dedicarse a esta profesión debido a las presiones familiares. Aquí Becker resalta que, aunque las familias de clase baja se preocupan más por la inestabilidad laboral propia de la profesión musical, muchas de ellas apoyan la decisión de sus hijos, pues ven en esa carrera una posibilidad de movilidad social. En cambio, para la clase media implica una inclinación bohemía que provoca una pérdida de prestigio de la persona y de su familia. Segundo, Becker señala que gran parte de quienes continúan con sus carreras y pasan por alto los deseos y las expectativas de sus familias, se ven privados, desde edad temprana, del apoyo familiar, por lo que tienen que abrirse paso sin el soporte emocional y económico que, de otra forma, disfrutarían. En tercer lugar, en pareja, quienes se dedican de forma profesional a la música suelen encontrarse en situaciones que les exigen

ciertas convenciones establecidas por la sociedad, como las formas de conducirse en la conyugalidad —formal o informal—, entre las que se destaca la provisión de condiciones materiales y económicas. Debido a ello, muchos músicos se ven en la necesidad de abandonar su carrera para cubrir con los estándares que les exige la situación.

Solís y Blanco (2014a; 2014b) resaltan que en las transiciones de las trayectorias laborales existen fuertes diferencias por género. El llamado *opting-out* o abandono de la actividad laboral se ha encontrado arraigado tradicionalmente a las mujeres artistas, quienes han tenido que renunciar a su actividad profesional debido a causas familiares o económicas (Pérez-Ibáñez y López-Aparicio, 2019). Es decir que “[l]as mujeres presentan una mayor propensión a salir del mercado de trabajo y una menor tendencia a retornar. Inclínación que se acrecienta en mujeres con hijos, situación que evidencia la prevalencia en la asignación de roles tradicionales de género” (Solís y Blanco, 2014a: 110).

Retomando la investigación de las personas que se dedican a la música, habría que decir que las convenciones representan una condición relacional y procesual que se origina entre grupos de diferentes tipos de estatus en su vínculo con las reglas encaminadas a la integración social, en este caso, de la carrera profesional. Las instituciones y sus clasificaciones, además de otras/otros agentes creadores, promotores y movilizadores de normas, facilitan la acumulación de recursos en un ámbito determinado, de forma tal que las acciones previas de otros y la socialización progresiva de la profesión no solo provocan una auto-identificación, sino también el constreñimiento de la acción individual (Benzecry, 2005).

Al respecto, Jacinto (2010) advierte que, aunque algunas instituciones tradicionales pudieran estar experimentando un proceso de decadencia, todavía muestran gran capacidad de proveer recursos y de aportar herramientas para activarlos. En todo caso, sus experiencias siguen articulando, en mayor o menor medida, las trayectorias y biografías individuales. Pues, como se planteó líneas arriba, al nivel superior, la escuela despliega un espacio de socialización orientado a la transición al campo laboral, por lo que su papel institucional se sigue configurando como un espacio significativo de inserción social.

La identidad laboral, construida también desde los espacios de sociabilidad, es definida de acuerdo con la individualidad y la distinción, pero siempre en función de la relación que se tenga con la colectividad que integran aquellas personas consideradas como pares, o bien como grupos antagónicos en lo relativo a componentes estéticos, morales, éticos, cognitivos, etc. En todo caso, la identidad profesional conformada desde la marginalidad es un componente importante, sobre todo en las actividades artísticas o en aquellas que, como se ha visto en el caso de la filosofía, no se comprende o se denigra su mercado de trabajo, especialmente en un contexto neoliberal que imprime un sello utilitario a la razón de ser de las profesiones.

El éxito, particularmente en el desarrollo de la profesión, es una condición subjetiva construida desde las relaciones y articulaciones constitutivas de lo social, en donde la familia, el barrio, la escuela, las redes y asociaciones profesionales, el mercado de trabajo, las políticas laborales y de regulación del empleo, etc., aportan a su configuración simbólica y objetiva. Lo mismo se puede decir de la concepción del empleo de calidad. Lo que para algunas personas pudieran representar condiciones de inseguridad o inestabilidad laboral, para otras pueden interpretarse como libertad y autonomía en el trabajo.

Las trayectorias familiares y sus historias de vida, nuevamente, mantienen un nexo importante con los significados que se construyen en relación con las condiciones laborales. Las ocupaciones de trabajadores independientes, informales o por cuenta propia, son muestra de ello. Usualmente, las ocupaciones informales son heredadas de generación en generación. Como se ha visto en algunas investigaciones sobre trabajo informal urbano (Feregrino, 2021a), diversas ocupaciones que se llevan a cabo en la vía pública suelen ser heredadas intergeneracionalmente, no solo por la construcción de condiciones materiales que hacen posible su ejecución, sino también por condiciones simbólicas como el modo en que se significa el espacio público, las formas en que se habitan las calles de la ciudad y se experimenta el espacio de trabajo sin territorialidad fija.

En dichas investigaciones se ha encontrado una relación entre las ocupaciones del llamado comercio ambulante y los intereses y las expectativas

familiares con respecto al trabajo. En estas se sobrevalora la libertad para establecer la jornada y el horario de trabajo a conveniencia personal y familiar, la organización del trabajo y, en general, no tener que rendir cuentas a nadie. Igualmente, se observó un vínculo entre el tipo de actividad realizada que, aunque no correspondiera plenamente a la misma ocupación, contaba con características semejantes. Por ejemplo, en el gremio de estatuas humanas de la Calle de Madero del Centro Histórico de la Ciudad de México reportaron que sus familias de origen, e incluso las conformadas a través de la relación de pareja, se habían dedicado tradicionalmente al comercio ambulante, en especial, a la venta de mercancías cuya producción había implicado cierto nivel de creatividad y sentido estético, como es el caso de las artesanías de elaboración propia. Incluso, muchas de estas personas complementaban su producción simbólica con artículos confeccionados personalmente o mediante sus redes de producción familiares o de amigos.

De tal forma, la valoración del éxito depende de diversas condicionantes a las que, individual o familiarmente, se les puede dar mayor o menor peso, como: 1) las de subsistencia orientadas al salario, prestaciones laborales, acceso a la salud, estabilidad, etc.; 2) las de orden jerárquico relacionadas con los niveles de mando, poder, autoridad, prestigio, influencia, etc.; 3) las estéticas y emocionales vinculadas, por un lado, con la afinidad, satisfacción y gusto por la actividad que se desempeña y, por otro, por el apego, rechazo, respeto, miedo, etc., generados en otras personas a través del producto de su trabajo; 4) las éticas y morales relativas al reconocimiento del producto, de lo personal o lo social en lo tocante a diferentes aspectos del deber ser —o de su contraparte— establecidos formal o informalmente, pero legitimados por grupos sociales diversos.

En el caso de los músicos, Becker (2005) plantea que ellos conciben el éxito como un ascenso de jerarquía de los empleos que tienen a su disposición. Sin embargo, no esperan que esos empleos presenten los mismos criterios que otros, como pueden ser los del orden administrativo o industrial, en donde se valora especialmente la formalidad, estabilidad y continuidad con un mismo puesto de trabajo. No obstante, ponderan criterios similares como las horas de trabajo invertidas en la ocupación, la retribución económica y el reconocimiento público que implica la actividad.

Las características de la carrera profesional exitosa mantienen grandes coincidencias entre profesiones. Por ejemplo, según Becker, la carrera de música y la de medicina tienen en común que, para construir una trayectoria exitosa, dependen de las relaciones de las personas y de su capacidad para conformar redes con sus pares. Esto, principalmente, en la organización informal de la práctica profesional, ya que por medio de la fraternidad que surge en el interior de dichas redes, se originan mecanismos de cooperación y recomendación que posibilitan la inserción laboral. Aunque, ambos casos suelen diferir en la cantidad de opciones para establecer conexiones el poder de la recomendación y la efectividad para insertarse en diferentes ámbitos laborales. En principio, para este autor existen menos oportunidades para los médicos en relación con los músicos debido a que estos últimos pueden insertarse en un número mayor y diverso de alternativas laborales donde abundan las opciones informales (Becker, 2005).

En parte, esa informalidad lleva a que los músicos valoren positivamente la libertad en su trabajo, pues consideran que no están sujetos a las convenciones sociales. Adicionalmente, el *ethos* de la profesión fomenta la admiración por la individualidad y el menosprecio de las reglas que acepta y sigue la sociedad en general. Por eso, una medida del prestigio profesional es hacer lo que se quiere y no actuar en respuesta de las exigencias o imposiciones externas. Otra forma de ponderar el éxito profesional son las relaciones de amistad con las que se cuenta —que pueden tener posiciones de mayor o menor jerarquía en función de la actividad que desempeñan y de sus capacidades de decisión— y que, mientras más grandes sean las redes de colaboración, el éxito laboral será mayor. Esa es la razón por la que Becker (2005) concluye que para alcanzar el éxito no basta con tener capacidades profesionales, sino que se necesitan conexiones y relaciones informales que promuevan la mutua colaboración.

Por su parte, la investigación de Guadarrama (2019) sobre personas que trabajan profesionalmente en la música destaca el papel de la familia, las redes de amistad y escolares (profesorado) en la conformación del *habitus* vocacional, pues constituyen uno de los primeros y más importantes estímulos en la conformación de la ocupación. También tienen un peso muy

grande en el acercamiento de las niñas y los niños a la música, pues la autora asegura que la conformación del gusto musical ocurre generalmente en el ámbito doméstico. Por otro lado, las prácticas sociales y las convenciones culturales de la formación profesional musical se vinculan con aspectos identitarios adquiridos a una edad temprana. Por ello, el rol que juega la familia y la escuela también es fundamental en la forma en que se definen las personas a sí mismas, pues estas estructuras sociales constituyen una referencia central en las percepciones que tienen sobre la música, la profesión y el campo musical.

Vite (1999) advierte, desde esa visión mayormente estructuralista, que los *habitus* colocan a los grupos sociales, dependiendo de las circunstancias, en ciertas posiciones que implican principios de clasificación basados en una diferenciación de estilos, prácticas y bienes de los conjuntos de personas. En esos términos, la estructura del capital —que, en general, se obtiene del capital económico y cultural— establecería, a una edad temprana, una serie de visiones, gustos y preferencias diferentes; pues es cuando se aprende, por ejemplo, a valorar más el arte que el dinero, o la cultura sobre las estructuras de poder.

El campo intelectual —desde donde se origina el desempeño profesional— es relativamente autónomo; cuenta con estructuras, lógicas y reglas propias que, desde una construcción histórica, plantean las acciones que son consideradas correctas y los ámbitos desde donde estas se valoran. Por lo que el *habitus* de cada campo se conforma de esos conocimientos propios que son incorporados y que, a partir de ellos se construye una práctica legítima (Fernández y Zarauza, 2010).

En este caso, como afirma Heinich (2001a), lo que se establece por medio del planteamiento del *habitus* es la importancia de la pertenencia social, que no se limita a problemas relativos a las desigualdades sociales o económicas, entre otras, sino que también integra aspectos como el capital cultural de la familia. De ahí la importancia del papel de la educación formal de la familia y de la distinción resultante de la posesión de diferentes bienes simbólicos que coadyuvan en la conformación del gusto y de sus usos sociales. Lo cual se contrapone, por un lado, con la creencia de que la facultad de ser sensible al arte resulta de una gracia de orden místico y, por otro, con la idea de que existen disposiciones cultas innatas que dependen meramente

de la subjetividad —sin negar su importancia dentro de la configuración del gusto por el arte—.

No obstante, aunque las estructuras constriñen fuertemente el actuar de las personas, no sería justo decir que las determinan a un grado de impedirles ir en contra de ellas o de ejercer la propia agencia. Las diferentes relaciones sociales se encuentran cargadas de estructuras que se experimentan de formas diversas, bajo la influencia de las familias de origen. Sin embargo, la experiencia social —y sus significados— no es únicamente producto de herencias y transferencias mecánicas que se pasan de generación en generación (Pérez-Islas, 2017), pues en su configuración intervienen diversos procesos no solo de objetivación, sino también de subjetivación, como una pluralidad de lógicas, cogniciones, afectos, emociones, valoraciones éticas, estéticas y construcciones de sentido que conllevan a la acción de agentes con la capacidad de modificar las restricciones impuestas y articular sus propias trayectorias.

Al respecto, es crucial destacar que, en el caso del trabajo artístico, las estructuras muchas veces presentan un nivel tan alto de rigidez que ubican la actividad en su cara más cerrada y tradicionalista. Por ello, las personas experimentan distintas complicaciones a la hora de tratar de modificar sus realidades inmediatas y, más aún, de proyectar cambios a futuro. De cualquier modo, las configuraciones posibles son múltiples y diversas en estructuras, subjetividades e interacciones en contextos sociales específicos; en ellas, el papel de las redes familiares, de amistad, solidarias y cooperativas que se dan en torno a la escuela y a la familia —además del barrio—son determinantes para la vida en el arte.

Finalmente, la construcción social de la ocupación involucra una serie de agentes, elementos y contextos que pueden facilitar o dificultar su desarrollo y conformación. La ocupación y sus trayectorias son construcciones dinámicas que se suscitan mediante la interacción con diferentes agentes —que mantienen posturas y atribuciones disímiles—, bajo la influencia histórica, social, económica, política y cultural que, en diferentes niveles, contextualiza y da sentido a las estructuras, subjetividades y potencialidades para la acción en tiempos y espacios específicos.

En este capítulo, se mostró la importancia de la relación entre la escuela, el trabajo y la familia como parte de esa construcción. Sin embargo,

habría que considerar también algunas condiciones macro que mantienen influencias importantes para su configuración. Por ello, en el siguiente apartado se presenta una revisión histórica sobre los efectos que han tenido para el mundo del trabajo algunas acciones y omisiones del Estado, su articulación con las estrategias empresariales y, particularmente, con las configuraciones productivas.

Capítulo III.

ANTECEDENTES Y CONTEXTOS DE LA FLEXIBILIZACIÓN LABORAL

Este capítulo está dedicado a analizar las formas en que el desmantelamiento del Estado Social, la aparición de una nueva forma de corporativismo, la redefinición de las relaciones laborales y la adopción de los paradigmas neoliberales, a la par de diversas modificaciones en las configuraciones productivas, dieron lugar a la consolidación de la flexibilización laboral en México. En tanto estos procesos históricos configuraron los contextos de precarización, informalidad y altos grados de dependencia social y económica a la familia, que enmarcan, en la actualidad, el trabajo artístico, entre muchos otros.

Transiciones desde el modelo de sustitución de importaciones

En los contextos del neoliberalismo económico se han experimentado una serie de cambios profundos en el mercado de trabajo, las configuraciones productivas y la calidad de los empleos. Sin embargo, las condiciones que influyeron en el nacimiento de nuevos paradigmas económicos, políticos y sociales, suscitados en las últimas décadas, presentan orígenes de larga data. Por dar un ejemplo, las diferentes crisis económicas y sociales vividas en México a finales del siglo XX han llevado al Estado a impulsar diversas transformaciones en las relaciones sociales, entre ellas las del trabajo. Desde la crisis del modelo económico llamado de sustitución de importaciones,

hasta la llegada del neoliberalismo, han surgido diversos ajustes y reestructuraciones que han originado un proceso progresivo de flexibilización laboral y de decadencia en el reconocimiento y el acceso a derechos laborales y sociales.

El agotamiento del modelo de sustitución de importaciones, experimentado a principios de la década de 1980 en América Latina, tuvo implicaciones en la agudización de la inflación y en el estancamiento del crecimiento económico y del empleo nacionales. Asimismo, su crisis influyó considerablemente en el surgimiento de un paradigma incipiente que coadyuvó al nacimiento de nuevos pactos corporativos y al desmantelamiento del Estado social. En México, el motor del crecimiento sostenido de la economía de las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX perdió su impulso a principios de 1980; en aquel momento se experimentaron, por un lado, una ralentización en la dinámica de crecimiento del empleo formal debido a la falta de inversión productiva en las áreas de mayor valor agregado; y, por otro, un aumento inflacionario agudo que afectó fuertemente los salarios reales y el poder adquisitivo de las personas trabajadoras (Samaniego, 2014).

El modelo de sustitución de importaciones consistía en una estrategia de desarrollo económico orientada a estimular y proteger la producción industrial en el interior de los países, mediante el uso de materias primas, tecnologías e infraestructuras locales. La industrialización por sustitución de importaciones se caracterizó por el respaldo de un Estado proteccionista que garantizaba la inversión e infraestructura y la imposición de barreras que limitaban las importaciones. Durante este periodo, el gobierno mexicano continuó con el apoyo que tradicionalmente había dado al empresariado mediante políticas públicas, subsidios, créditos y exención o disminución de impuestos que lo beneficiaban. Aunque se centró particularmente en potenciar la inversión privada de pequeñas y medianas empresas nacionales que producían bienes de consumo orientados al consumidor final, y en protegerlas contra la competencia extranjera. Al mismo tiempo, participaba activamente para elevar y homogeneizar los salarios industriales y, en general, para crear entornos de protección sociales favorables.

Por otro lado, como mencionan Kehoe y Meza (2013), el gobierno siguió una política de adquisición de empresas privadas y construcción de paraestatales que le reportaron un beneficio social bajo, un incremento considerable de regulación y burocracia y, lo que es peor, un alarmante aumento en el déficit fiscal. Por lo cual, en un contexto de crisis derivado de la caída previa del precio del petróleo, la pérdida del dinamismo en la agricultura, la devaluación de la moneda y el máximo endeudamiento público con entidades financieras del exterior, el gobierno mexicano se declaró, en agosto de 1982, incapaz de hacer frente a los pagos programados de la deuda externa. Meses después, el entonces presidente José López Portillo nacionalizó la banca con la intención de enfrentar la difícil situación económica mediante una gestión financiera a modo.

La nacionalización representó una medida sumamente impopular para el empresariado de la época, sobre todo por no haberse consultado su parecer en un tema económico tan sensible. Si bien en la década anterior este sector había mostrado cierto desacuerdo con el modelo económico del gobierno orientado al interior, durante la etapa de la crisis por la deuda manifestó, en diferentes espacios políticos, severas críticas a la gestión del gobierno. Pues, como afirma Gorz (1991), los instrumentos de intervención y regulación del Estado tecnocrático eran aceptados por los capitalistas en tanto les garantizara una expansión económica en relativa paz social. Sin embargo, una vez que las posibilidades de expansión llegaron a su límite y dejaron de obtenerse beneficios económicos, los compromisos de aceptación prescribieron.

La creciente politización del empresariado coadyuvó en la configuración de nuevos pactos corporativos bipartitas que le permitieron, en adelante, tomar decisiones consensuadas; para apaciguar el conflicto, el Estado reconoció su derecho a participar, a través de un renovado sistema corporativista, en la planeación del desarrollo del país. Asimismo, como parte de su discurso conciliatorio, aceptó el argumento empresarial que señalaba la ineficiencia del gobierno como causante principal de la crisis de la deuda y el paternalismo estatal como solución a sus problemas (Luna, 1993; Luna et al., 1985).

En ese camino, la inédita relación con el gobierno condujo al empresariado no solo a ocupar importantes puestos administrativos y de asesoro-

ría en sus estructuras burocráticas, sino también a aumentar su nivel de influencia, al grado de entablar negociaciones directas con la burocracia política. Por lo que a este periodo se le atribuye el nacimiento de una nueva forma de corporativismo que desplazó el control del sector obrero, entre otros, por la negociación continua entre el empresariado y el gobierno (Garrido y Puga, 1990).

Bajo el nuevo pacto corporativo entre empresarios y Estado, los sindicatos perdieron fuerza y se vieron marginados de las decisiones políticas del mercado laboral. Además, fueron relegados por las empresas a la hora de tomar decisiones y fijar objetivos orientados a aumentar la productividad y la calidad, lo mismo que al definir e implantar nuevas formas de competitividad. De tal modo, diversas organizaciones sindicales tuvieron que acatar los diseños y las decisiones empresariales y estatales que, en su mayoría, se tradujeron de manera inminente en procesos de flexibilización y precarización.

Es necesario destacar aquí que el debilitamiento, la subordinación y las posibles resistencias de los sindicatos no se experimentaron igual en todos ellos, pues como señala Xelhuantzi (2011), sus condiciones y trayectorias fueron distintas, al igual que los marcos de acción que los constreñían. Estos fueron definidos, en gran medida, por el grado de corporativismo de cada uno de ellos, así como por su entorno social y político. Sin embargo, los controles que el corporativismo impuso tuvieron un carácter más homogéneo, en tanto se basaron, principalmente, en recursos formales y escritos (carácter legal), formas de dominación informales y no escritas, como el clientelismo (carácter metalegal y metaconstitucional), y en otros que se ejecutan en contra de los postulados que dictan las legislaciones (carácter ilegal).

Las formas en que se gestaron y operaron las nuevas relaciones corporativas contribuyeron, en menor o mayor medida, a impulsar, por una parte, la reestructuración productiva, que perseguía el incremento de productividad y calidad y, por otra, la desregulación que buscaba favorecer la inversión y el empleo (Leyva y Rodríguez, 1997). En cualquier caso, gracias a que el Estado se encontró con una estructura sindical debilitada, con gran facilidad dio paso a la desregulación del mercado, la liberalización global de la economía, la flexibilización laboral y a la llamada *desbienestarización* del

Estado social. Por lo tanto, el “triángulo armonioso” conformado por la acción del Estado con el mercado laboral, las políticas sociales y la condición de bienestar, finalmente fue desmantelado (Sojo y Pérez, 2002).

Desmantelamiento del Estado social

En la década de 1980 del siglo xx, en casi toda América Latina se experimentó una transición económica al pasar de economías protegidas a otras abiertas. En algunos países latinoamericanos, esos cambios se vivieron a la par de procesos de transición política de regímenes autoritarios-dictatoriales a los democráticos. En el caso de México, si bien sus gobiernos no fueron dictatoriales de carácter militar, sus condiciones presentaron varias semejanzas con la región, que le permitieron configurar una redefinición de las instituciones laborales y, en general, de la situación laboral en el país. Tal es el caso del agotamiento del modelo de industrialización por sustitución de importaciones, la crisis del modelo de producción taylorista-fordista, los cambios en los patrones internacionales de competitividad y la globalización económica (Abramo y Montero, 2000).

A partir de este periodo, se adoptaron paradigmas neoliberales por los que el Estado renunció a su obligación de garantizar bienestar, redujo el gasto en políticas sociales y, en cambio, optó por promover políticas económicas de inversión privada del exterior (Huber, 2002) y transferir los costos de la estabilidad social a la ciudadanía (Canto, 2005). A decir de Grassi (2000), los procesos neoliberales privilegiaron la relación económica sobre la social, misma que exigía que la sociedad participara activamente en el mercado para satisfacer sus necesidades económicas y sociales.

Derivado de ello, las carencias de las personas desempleadas y empobrecidas —que eran vistas como amenazas para los procesos de modernización económica e, incluso, para la democracia— fueron ignoradas y consideradas, en mayor medida, un problema que debían resolver ellas mismas, aunque la pobreza no dejó de ser vista como un problema social bajo el modelo neoliberal, hecho que dio cabida a la implementación de ciertas ayudas para las personas que se encontraban en tal estado de carencia. En contraste, las afectaciones relacionadas con los ámbitos laborales fueron abordadas rigurosamente como un problema económico, por lo que

el mercado se convirtió en el encargado de darles respuesta en términos cualitativos y cuantitativos (Grassi, 2000).

El Estado mostró una tendencia a responder positivamente a los requisitos económicos instituidos por la globalización económica, a través de políticas enfocadas al libre mercado y a la flexibilización de las instituciones laborales (Bensusán, 2009). Asimismo, renunció a intervenir en la promoción y en la calidad del empleo y abandonó sus compromisos de protección colectiva, resguardo del derecho a la estabilidad laboral y de su protección en materia social (Perelman, 2008; Luci, 2004).

La primera generación de directrices del Consenso de Washington concedió especial importancia a las políticas de ajuste estructural basadas en el retiro del Estado de las actividades productivas, la privatización de empresas públicas y la negociación de la deuda externa —que se originó a partir de 1983 como eje principal de su política económica—. Los fondos del rescate fueron condicionados a la operación de diversas fases de reestructuración y al seguimiento de un modelo de exportación (Gutiérrez y Palacios, 2005). Se instauraron también diversos mecanismos para contrarrestar la inestabilidad económica y proteger a la población del desempleo y de la fuerte caída de sus ingresos. En ese momento no existió propiamente una política de empleo —ya que se presumía que el crecimiento económico sería capaz de ocupar a la creciente fuerza de trabajo—, pero se crearon algunos programas de “alivio coyuntural” para las personas desempleadas (Samaniego, 2002). Sin embargo, estos no fueron suficientes, pues a principios de la década de 1990 la crisis económica seguía presente y manifestándose, sobre todo, en un agudo déficit en el empleo nacional.

Bajo ese contexto se originó la segunda generación de reformas propuesta por el Consenso de Washington, entre ellas, la laboral. Según refiere Tokman (2010), dichas reformas buscaron ajustar rápidamente los niveles de empleo mediante la flexibilización del mercado de trabajo. Básicamente, este consistía en la disminución de los costos de contratación y despido, el aumento de los periodos de prueba y la introducción de contratos de trabajo individuales atípicos. La desregulación —también conocida como flexibilización laboral— promovió diversos esquemas económicos inspirados en ideas neoliberales que afectaron fuertemente a las instituciones laborales (Bensusán, 2007).

Sin embargo, aquella teoría económica en la que se basó el Consenso de Washington no estableció, de manera específica, información sobre el proceso de ajuste que experimentarían las empresas. Se asumía que, de algún modo, estas sabrían cómo actuar ante la presión competitiva; la realidad fue que muchas se vieron sobrepasadas por los lineamientos del Consenso —principalmente debido a la apertura de la economía, el comercio y la inversión—, por lo que experimentaron problemas para adaptarse a la competencia del mercado internacional, así como a los diversos cambios derivados de la economía mundializada (Piore y Schrank, 2006).

Los postulados neoliberales establecieron que las relaciones de trabajo debían ceñirse a las leyes del mercado para facilitar el progreso económico. No obstante, como refiere Tokman (2006), la mayoría de las empresas actuaron a la defensiva ante el contexto cambiante del mercado, de ahí que adoptaran acciones orientadas a disminuir sus costos laborales, tales como modificaciones en sus técnicas de producción y de comercialización, así como en el proceso de trabajo mediante su flexibilización (Piore y Schrank, 2006). Las tecnologías emergentes y la gestión a distancia contribuyeron a la transformación del proceso productivo, a la aparición de nuevas formas de organización del trabajo y a una nueva definición de las relaciones entre gestión y trabajo (Castells, 2006). El mercado laboral se transformó bajo la influencia y las nuevas exigencias de una economía de mercado globalizada e informatizada. Como resultado, se promovió una fuerte competencia empresarial por la reducción de costos y la incorporación progresiva de innovación tecnológica que, como se detallará más adelante en este capítulo, suscitaron cambios en las configuraciones sociotécnicas que, la mayoría de las veces, tuvieron resultados negativos en las condiciones de la fuerza laboral.

En un escenario global altamente competitivo, la lucha por la supervivencia convalidó, en la práctica, que las organizaciones cometieran diversas violaciones (Piore y Schrank, 2006). Lo cual, desde el punto de vista de Tokman (2010), no solo expuso su cultura de evasión, así como la débil respuesta sindical, sino también la forma en que el mercado de trabajo tiende a ajustarse, *de facto*, sin importar la regulación, bajo la exigua capacidad de fiscalización del Estado. Esto sin dejar de lado que la escasa mediación del Estado neoliberal en el mercado de trabajo facilitó que las empresas

quebrantarán las reglas instauradas formalmente hasta ese momento. Las acciones orientadas a la flexibilización buscaron modificar, formal o informalmente, las reglas del mercado laboral aduciendo que la rigidez de la relación capital-trabajo limitaba la demanda laboral, y que las regulaciones de aquel momento encarecían la mano de obra (Weller y Van Gelderen, 2006). Finalmente, la flexibilización fue legitimada a través de modificaciones a las leyes y los ordenamientos jurídicos en esa materia (Eaton et al. 2017).

Sin embargo, cuando la flexibilización se adopta de forma desproporcionada, propicia costos sociales elevados inherentes a la inestabilidad y a la desprotección. Por lo que el traslado de los costos laborales y la flexibilización a la fuerza laboral pronto derivó en condiciones agudas de precarización. Pues, como argumenta Tokman (2010), los sistemas de protección social fueron diseñados para actuar en contextos de inserción laboral estables y no así en los de transición. La inestabilidad del mercado laboral contribuyó a una precarización laboral agudizada, a la prevalencia de largos e intermitentes periodos de desempleo y a la generación de empleos de baja calidad que, aunados a los diferentes riesgos sociales emergentes, afectaron las condiciones y oportunidades de vida individuales y familiares (Esping-Andersen, 2002). A tal situación se le sumaron las políticas neoliberales del Estado que se distinguieron por la tendencia a limitar su intervención en el bienestar y dejarlo en manos del mercado y la familia. De tal suerte que, en un contexto de incertidumbre, desempleo y pobreza, la familia se convirtió en la institución que proporcionaba los mayores servicios de cuidado y recursos de supervivencia (Jelin, 2005).

No obstante, la capacidad disponible de los individuos y de las familias para enfrentar dichos problemas se vio rebasada por la intensidad de cuidados y recursos exigidos por la propia situación. Puesto que, como sostiene Arriagada (2004), en América Latina las familias han sido, desde entonces, las instituciones encargadas de realizar acciones de apoyo social, de protección frente a las crisis económicas, de desempleo, enfermedad o muerte de alguno de sus integrantes, además de hacerse cargo del cuidado de infantes, personas adultas mayores o con discapacidad. Mientras, las políticas públicas orientadas a las familias se limitaron a la instauración de programas educativos y de combate a la pobreza, que resultaron poco eficaces para solventar las necesidades del momento (Arriagada, 2004).

En el mejor de los casos, los tres pilares del bienestar —el Estado, el mercado y la familia— deberían interactuar de manera equitativa para atender los problemas relativos a su procuración. Sin embargo, cuando esto no sucede y el actuar de alguno de ellos decrece, es altamente probable que los otros deban intentar atender, en diferentes niveles, los problemas de bienestar no resueltos. Aunque las acciones de cada pilar no tienen las mismas repercusiones en los otros, las gestiones del Estado generalmente presentan efectos tanto en los mercados como en las familias (Esping-Andersen, 2002).

Reestructuración productiva y flexibilización laboral

A la par del desmantelamiento del Estado social durante el periodo que aquí se analiza surgieron otras crisis asociadas con las nuevas disposiciones político-económicas nacionales y globales, como las de los modelos productivos y las bases sociotécnicas. Estas fueron consideradas, por lo regular, como condiciones meramente estructurales que condujeron al estancamiento de la productividad y, por ende, a una serie de reestructuraciones organizacionales, en las relaciones laborales, así como en el perfil y los requerimientos de la fuerza de trabajo.

No obstante, habría que advertir, primero, que las configuraciones del mundo del trabajo no están dadas ni existe un camino único para la transformación, pues “dependen, en gran medida, de la intervención de los actores sociales, de sus experiencias, de las visiones y políticas que desarrollan los actores sociales” (Arciniega, 2003: 220). Segundo, que la parte estructural no puede entenderse por completo sin el análisis de las subjetividades y de los significados —cambiantes— que le asignan al trabajo, la organización, el control, los conflictos, la resistencia y la negociación que se originan en tiempos y espacios específicos. Tercero, que se requiere entender el papel de diversos escenarios y agentes, necesarios para el análisis de la situación concreta, pues “no hay paradigmas aislados de las instituciones, organizaciones, fuerzas extrafabriles, de tal manera que el análisis de las configuraciones productivas tendría que ser ampliado hacia otras de desarrollo económico, político y cultural (De la Garza, 1993 en Arciniega,

2003). Cuarto, que los conflictos que suceden en el interior de los procesos de trabajo no necesariamente son causantes de crisis, pues también promueven caminos hacia la transformación y la adaptación (Seguel, 2015).

Una vez planteado lo anterior, es necesario resaltar aquí las grandes transformaciones sociales y reorientaciones políticas y económicas con las que compartió escenario la reestructuración productiva. Primordialmente, se puede hablar de seis condiciones coyunturales que implicaron grandes cambios para la sociedad capitalista: 1) las crisis y nuevas doctrinas económicas y políticas de los países; 2) los procesos de globalización económica; 3) la implementación y el uso de técnicas informáticas y computacionales para el trabajo interconectado y dentro del proceso productivo en general; 4) el agotamiento del modelo de producción taylorista-fordista; 5) el nacimiento de nuevas formas de organización del trabajo que privilegiaban la comunicación, la participación autónoma y el trabajo en equipo de la fuerza laboral; y 6) las transformaciones de la figura sindical.

En América Latina, los modelos de producción fueron concebidos dentro del marco de reestructuración capitalista y mayoritariamente como precarios. Las doctrinas neoliberales y sus requerimientos favorecieron que ese proceso enfocara sus esfuerzos en atender las presiones globales de eficiencia y competitividad por medio de la flexibilización de las relaciones laborales. Las nuevas configuraciones políticas y económicas propiciaron fuertes incrementos en los niveles de precariedad e informalidad laboral de una parte importante de la población económicamente activa. Esta reestructuración fue planteada como una transformación profunda de los modelos de producción basados en el uso de tecnologías de punta —duras y blandas— y en nuevas formas de organización del trabajo.

Nuevos paradigmas, culturas y relaciones laborales emergieron basados en el trabajo descentralizado, relocalizado, flexible y, casi siempre, precario (De la Garza y Neffa, 2011); que también se articularon con nuevas exigencias de calificaciones/competencias y perfiles laborales. Sin embargo, la reestructuración productiva representa un fenómeno mucho más amplio, que no se limita a los procesos de flexibilización laboral, pues también involucra a los sistemas de relaciones industriales, las leyes laborales, el mercado y los procesos de trabajo (De la Garza, 2007), así como diferentes agentes que intervienen en sus dinámicas.

El Estado participó en el diseño y en la forma en que se ejecutó la reestructuración a través de los cambios en sus instituciones, orientaciones políticas y programas que, a su vez, originaron grandes mutaciones en las relaciones laborales. Mientras, varias decisiones relacionadas con la reestructuración recayeron en las empresas, que pretendían superar las configuraciones dominantes previas mediante la adopción de otras formas de organizar el trabajo. Por su parte, la fuerza de trabajo y los sindicatos fueron otros agentes que no quedaron totalmente excluidos de las decisiones y directrices adoptadas. A través de negociaciones, acuerdos o estrategias de resistencia muchos de ellos participaron activamente en el diseño de las nuevas configuraciones. En virtud de lo cual, las distintas interacciones que se suscitaron durante el periodo de ajuste y sus resultados dependieron en gran medida de la subjetividad y potencial de acción de la fuerza de trabajo.

En América Latina, las políticas de empleo se encaminaron, sobre todo, a introducir una serie de modificaciones en las legislaciones laborales, con el objetivo de promover la ocupación a través de las técnicas legislativas. Contrariamente, dichos cambios solo se constituyeron como regímenes laborales de protección debilitada e, incluso, de protección nula para la fuerza de trabajo (López Diego, 2004). Los procesos de reforma laboral fueron producto de la unilateralidad estatal, y de lo que Goldin (2007) llamó una “desregulación salvaje”. Por medio de esta, se ampliaron las facultades empresariales para que pudieran modificar las condiciones laborales previamente pactadas en el contrato individual o colectivo de trabajo, y reducir así los costos asociados con el empleo, principalmente en lo concerniente a las contrataciones y los despidos.

Igualmente, como refiere López Diego (2004), se facilitó la modificación en la naturaleza de la función desempeñada, el lugar de trabajo, la duración o distribución de la jornada laboral, etc. A decir de Neffa (1990), los contratos regulados por los convenios colectivos y protegidos por la legislación laboral perdieron fuerza ante otras formas de contratación en las que prevalecieron condiciones de temporalidad, estacionalidad, externalización, inestabilidad e inseguridad laboral. La mayoría de las empresas tendieron a adelgazar su plantilla laboral permanente, destinada a asegurar la producción mínima, y contratar nuevo personal, bajo otros esquemas flexibles,

como el trabajo por cuenta propia, que les permitieran atender los aumentos cambiantes de demanda.

Las nuevas (des)regulaciones laborales pusieron en duda el futuro de los contratos de trabajo conocidos como típicos o estándar al modificar sustancialmente las condiciones contractuales y, en muchos casos, legitimar prácticas gerenciales extremas encaminadas a la flexibilización. Lo anterior dio lugar a que se generaran nuevas relaciones en las que, en repetidas ocasiones, se transgredieron las reglas establecidas formalmente por el mercado de trabajo, antes de que se iniciaran los procesos de reestructuración.

En suma, aquellas políticas, con todo y las regulaciones que favorecían al empresariado, más allá de propiciar altos niveles de empleo, relegaron la protección de la fuerza de trabajo y su estabilidad. La legislación laboral, aunque generó una gran movilidad impulsada por las necesidades de la gestión y el abaratamiento de costos en los procesos de despido y contratación, como política de promoción de la ocupación fracasó rotundamente. Asimismo, en el escaso empleo producido se experimentó un severo adelgazamiento de los derechos laborales pues, como expresa Rodgers (2007), en la mayoría no se ofrecía seguridad ni protección social, además de que muchas ocupaciones mantenían un vínculo estrecho con la pobreza, lo que dio lugar al llamado “trabajo pobre”.

Este periodo flexibilizador se caracterizó por el debilitamiento de los sindicatos, el quebranto de la calidad e incluso la pérdida del empleo, importantes modificaciones, formales e informales, en la regulación laboral, y la creación de nuevas relaciones de trabajo, entre otros aspectos. En la práctica, las acciones de las gerencias instauraron dos tipos de flexibilización diferentes, en función del ámbito al que se orientaban. En el interior —flexibilización interna— se observaron transformaciones en las condiciones de trabajo convenidas en el marco del contrato de trabajo habitual. En el exterior —flexibilización externa— se suscitaron esquemas de contratación no estándar de la fuerza laboral (López, 2005).

En la llamada flexibilización interna, las empresas realizaron modificaciones, de acuerdo con sus necesidades cambiantes, en cuanto al uso de la fuerza de trabajo dentro del proceso laboral. Tales modificaciones se enfocaron en conseguir movilidad interna, fuerza de trabajo polivalente, y

capaz de responder de manera adecuada a diversas tareas o actividades al mismo tiempo. Se operaron también cambios en los diferentes elementos que integraban las condiciones de trabajo —que no necesariamente respondían al marco de la legislación laboral—, tales como reestructuraciones radicales en los horarios y jornadas de trabajo, salarios, acceso a la seguridad social, vacaciones, aguinaldo, entre otras.

Por su parte, la flexibilidad externa promovió ajustes en la gestión de la producción, según lo exigían las fluctuaciones del mercado, las innovaciones tecnológicas y las necesidades operativas. Desde el planteamiento de la desregulación del empleo se buscó reducir al mínimo el personal de base, eliminar o externalizar puestos, funciones, procesos y fuerza de trabajo a partir de los objetivos gerenciales del momento. Se transformaron los contratos de trabajo estándar en acuerdos atípicos, en los que prevalecían nuevas formas de contratación, como el trabajo por obra, eventual, subcontratado, bajo el orden civil —como la contratación por servicios profesionales, mejor conocida como por honorarios—, personal de confianza, o sin contrato de trabajo por escrito, o sin patrón identificable. Al mismo tiempo, se fortalecieron otras formas flexibles como el trabajo en domicilio y el teletrabajo.

La subcontratación laboral representó otro fenómeno estrechamente vinculado a la reestructuración productiva y la flexibilidad laboral que predominó a partir de este periodo. Desde la década de 1980 se desarrolló una tendencia a transferir —subcontratar o tercerizar— a proveedores especializados los procesos productivos que no se consideraban centrales o críticos dentro de las unidades de negocio. Según Bouzas (2008), esto con la finalidad de trasladar sus obligaciones patronales a otras personas u organizaciones subcontratadas y poder maximizar así sus ganancias. Bajo esos esquemas se propiciaron las condiciones necesarias para que fuera un tercero, y no la propia unidad de negocios que se beneficiaba con el trabajo, quien respondiera por los compromisos frente a aquellas personas que prestaran sus servicios (Bouzas, 2008).

Aunque la subcontratación no representó una condición nueva en la historia del capitalismo, su singularidad radicó en su extensión y en las diversas modalidades en las que cobró forma, por lo que su significado se transforma al ubicarlo en diferentes relaciones de producción de cada etapa. En su caso, la subcontratación neoliberal debe considerarse como una

modalidad del concepto central más abarcador de flexibilidad. Además, al vincularse con la condición de informalidad, que también es un fenómeno de larga data, adquiere nuevos significados en la era neoliberal, como trabajo atípico, precario, no decente, etc. (De la Garza, s.f.).

Aunque dichos conceptos no significan lo mismo, en el caso de América Latina la subcontratación ha tendido a asimilarse de manera generalizada a una dimensión precaria de desprotección estatal, social y laboral (De la Garza, s.f.). Las personas subcontratadas presentan mayor propensión a perder su empleo y a enfrentar defraudaciones de sus subcontratistas (Bouzas, 2008). Además, sus condiciones de trabajo suelen ser diferenciadas: por un lado, no se les otorgan las mismas prestaciones ni garantías sociales derivadas del empleo; por otro, se les ofrecen salarios más bajos, se les exigen jornadas de trabajo más largas y en condiciones de mayor inseguridad que las del personal de base. Incluso, es frecuente que las personas subcontratadas no mantengan una relación de dependencia o subordinación con la entidad o persona que las contrata, o bien que esta sea disimulada para que parezca inexistente.

Una de las principales diferencias entre las relaciones subordinadas y las no subordinadas es el reconocimiento de los derechos que emanan del vínculo empleado-empleador. De ahí su importancia y relación con la subcontratación, la cual se define como un tipo de contratación en el que no existe una relación de dependencia o subordinación entre las personas contratantes y las contratadas, o bien en donde la responsabilidad es transferida a quien toma el papel de intermediario (Iranzo y Leite, 2006).

El indicador más común para reconocer la subordinación es el grado de control ejercido por quien emplea hacia la persona empleada (Tomei, 1989). Por ello, la condición de subordinación, como menciona Montalvo (2005), suele establecerse a partir de tres requerimientos específicos. Primero, que se labore en el espacio destinado para realizar su trabajo. Segundo, que se cumpla con el horario asignado. Tercero, que se sigan las instrucciones y órdenes sobre qué actividad realizar y cómo llevarla a cabo. Sin embargo, en la mayoría de los casos la subcontratación se plantea como una forma de evadir las responsabilidades laborales, limitar el surgimiento de contratos colectivos de trabajo y, en general, de fomentar la pérdida de derechos de la fuerza laboral.

La aparición de otras formas de relación laboral incentivó la generación progresiva de esquemas laborales precarios y atípicos, que se caracterizaron por la incertidumbre derivada de la falta de garantías y expectativas en su continuidad; por disminuir el control de la fuerza laboral sobre sus condiciones de trabajo; mermar ingresos, prestaciones y protección social en relación con trabajos similares de planta; y por limitar el derecho a sindicalizarse (Rodgers 2007; Tomei, 1989). De ese modo, la precariedad laboral se convirtió en una condición estructural permanente, cuyos mecanismos se caracterizaron por impregnar la relación social del trabajo de condiciones de inestabilidad, inseguridad y exclusión (Guadarrama, et al., 2012).

Cada vez fueron menos frecuentes los trabajos basados en el modelo ideal típico. Es decir, aquel que se lleva a cabo para una empleadora o un empleador claramente identificable, en un centro laboral definido, regulado en sus jornadas de trabajo y con vínculos contractuales de duración indefinida (Córdova, 1986). El trabajo típico se caracteriza por ser asalariado, con prestaciones sociales, sindicalizado, industrial, de manufactura, maquinizado con componentes de producción fordista, pero que suele llevarse a cabo dentro de procesos toyotistas, de producción material, en la que el producto es objetivado físicamente y separado de la fuerza de trabajo, para la que se establecía un tiempo y un espacio propiamente de producción independiente de aquellos destinados a la reproducción social (De la Garza, 2006; De la Garza et al., 2008).

Del fordismo a las NFOT, límites de los modos de producción

La reestructuración productiva no solo impactó al mercado laboral por las modificaciones provocadas por la flexibilización —trabajo informal, por cuenta propia, emprendimientos precarios, etc.—, sino también por las nuevas exigencias en lo relativo a las calificaciones de la fuerza laboral —como la capacidad para operar nuevas tecnologías, adaptarse a las transformaciones técnicas, la resolución de problemas y otras habilidades cognitivas, además de la capacitación/formación técnica y profesional— (Pries, 2010).

En gran parte del mundo, las configuraciones productivas tayloristas-fordistas fueron consideradas causantes de la crisis de la deuda, lo que

llevó a cuestionarse sobre sus límites, las características que las habían llevado a tal grado de afectación, así como sus consecuencias macroeconómicas. De manera general, como señalan De la Garza y Neffa (2011), se llegó a la conclusión de que los límites de los modos de producción no solo son capaces de provocar crisis en el crecimiento de la productividad, sino que también —al estar estrechamente relacionadas con los contextos coyunturales, el mercado, el sistema político y otras instituciones y sujetos sociales— suelen desencadenar fuertes crisis económicas.

Ciertas condiciones estructurales relativas a la producción, como las políticas gubernamentales, las directrices organizacionales, la capacidad de respuesta sindical y los niveles de consumo de la población habrían sido parte medular de la crisis. No obstante, los modos de producción no se debilitan solamente debido a presiones estructurales, pues se requiere también de personas con el potencial de acción para modificarlas e imponer nuevas configuraciones productivas. En el mismo sentido, los límites suelen ser resultado de diversas dimensiones —con sus distintas combinaciones e intensidades—, como las relativas a las relaciones y culturas laborales y a la organización del trabajo, generalmente, a partir de la incorporación de componentes tecnológicos (De la Garza y Neffa, 2011).

La crisis de los países altamente industrializados fue especialmente relacionada con diversas contradicciones entre los postulados tayloristas-fordistas y la realidad que experimentaban, en ese momento, el mercado y la economía. Primero, los costos laborales de esta configuración parecían ser muy altos, pues antes habían sido absorbidos por una cobertura social que se suscitó en el marco del Estado de bienestar y la estabilidad del pleno empleo. Segundo, se esperaba un crecimiento permanente de la productividad basado en una demanda masiva constante. Tercero, los postulados de la forma de organización del trabajo orientados a simplificar, fraccionar, estandarizar e intensificar progresivamente las actividades y los ritmos de trabajo jugaban en contra de la fuerza laboral. Cuarto, la separación entre las actividades de concepción y ejecución que imposibilitaba que la fuerza laboral conociera el funcionamiento integral del proceso productivo y desarrollara su capacidad de iniciativa y creatividad. Quinto, la dificultad para ajustar la estructura de la producción conforme las exigencias fluctuantes de la demanda.

La administración científica del trabajo —también conocida como taylorismo— consistió en el análisis, el diseño y la ejecución de métodos basados en la innovación tecnológica, la división de las diferentes operaciones y tareas que integraban el proceso productivo asignándolas a distintas personas con la intención de disminuir el valor de la fuerza laboral, aumentar su productividad e incrementar así la eficiencia del sistema productivo. Para Braverman (1974), la división del trabajo representó un principio innovador del modo capitalista de producción. Pues, con anterioridad, en diversas sociedades se estableció una división del trabajo basada en especialidades productivas, además de que la unidad básica y elemental del proceso de trabajo era el oficio o trabajo calificado. En cambio, esta fue la primera vez que, sistemáticamente, se concibió una división social del trabajo que contemplara operaciones tan limitadas que, por un lado, dejara atrás aquel proceso de trabajo artesanal en el que la fuerza laboral controlaba su actividad y, por otro, esta última se sobresimplificara, al grado de eliminar el requerimiento de algún conocimiento o entrenamiento especial para su ejecución.

El mismo autor explica que para analizar la división del trabajo es necesario estudiar la producción en su conjunto, pero deteniéndose en sus diferentes elementos; es decir, analizar el proceso de trabajo. En esos términos, la cuestión social de la división del trabajo se observaría desde las formas en que el proceso se separa en distintos componentes, debido a que el aprendizaje y el valor de la fuerza laboral se ven fuertemente afectados a partir de este hecho (Braverman, 1974). Desde ese enfoque, el control de la fuerza laboral se explica con base en la división del trabajo, ya que esta mantiene una relación central con los recursos materiales de producción, con las reglas y normas impuestas para su operación, con la capacidad de aprendizaje y calificación de la fuerza laboral, así como con el valor que a esta se le asigna dentro del proceso productivo. Por ello, la separación entre las tareas de concepción y ejecución fue de gran importancia para el taylorismo, dado que la polarización de las actividades del proceso de trabajo redundaría en un saber obrero fragmentado, y la división tajante de las actividades en extremos conduciría a una valoración contrastante entre tiempo valioso y no valioso, así como al abaratamiento de la fuerza laboral en su conjunto.

En tales circunstancias, la división de tareas favoreció la expropiación de los saberes obreros (Coriat, 2003) y de los conocimientos acumulados de la fuerza laboral más calificada a lo largo del tiempo. La formación profesional de la fuerza laboral transitó del sistema tradicional de aprendizaje y especialización a una forma sistemática, limitada, repetitiva y, por lo mismo, rutinaria, de ejecución de maniobras. Así, una vez llegado el modo de producción fordista, se pretendió transferir el conocimiento y el control del proceso de trabajo a las máquinas, las cuales impusieron las reglas de producción a la fuerza laboral. Aquella transferencia desencadenó un desconocimiento tan profundo del funcionamiento integral del proceso productivo, que llegó a ser considerado como una de las grandes causantes de la crisis del modelo tayloristafordistas (Carrillo e Iranzo, 2010).

A decir de Neffa (1990), las empresas se enfocaron en su propia naturaleza científica para tomar decisiones en su interior que se distanciaran de las creencias, los sentimientos y la intuición. Es decir, enfocadas plenamente en su sentido racional. De ahí que orientaran sus esfuerzos a incrementar la producción y reducir sus costos a través de la medición de tiempos y movimientos. Se buscaba de ese modo individualizar el ejercicio laboral, oponiéndolo al trabajo en equipo, bajo la premisa de que este último tendía a limitar la producción al ritmo de la persona que trabajara más lento. Esa misma individualización se buscó dentro de las relaciones de trabajo, al restarle importancia a las negociaciones colectivas. Pues —sin que las negociaciones se redujeran a la parte económica— el sistema de remuneraciones se estructuraba en función del rendimiento y estímulo del trabajo personal. Por lo que, como refiere Quiroz (2010), la racionalización de los tiempos y movimientos también implicó condicionantes políticas, en tanto la reducción de los tiempos muertos representó una expresión de la subsunción real del trabajo y el ejercicio del poder por parte de las empresas.

A la larga, el taylorismo, a diferencia del fordismo, no consiguió generalizarse ni mantener su presencia al nivel del sistema productivo en su conjunto. A pesar de ello, fue considerado como una segunda revolución industrial debido a su carácter científico, despojado, en apariencia, de ideologías. Aunque, en la práctica, promovió la merma de poder de la parte obrera de oficio, que contaba con potencial de reivindicación, mientras que favoreció una alta inserción de personal no calificado —generalmente en

condición de inmigración—. Además, con la llegada de la cadena de montaje, implantada por Henry Ford, y la masificación del consumo y la producción de automóviles, el modelo fordista logró perfeccionar el taylorismo y ser replicado en diferentes industrias —como la cultural y la creativa—, así como en distintas organizaciones dedicadas a los servicios (Blanch, 2003).

El modo de producción taylorista-fordista persiguió la máxima productividad y estandarización en el trabajo por medio de diversas prácticas de control inflexibles, establecidas en función del seguimiento de reglas y el temor a las sanciones; actividades detalladas, simplificadas, normadas y medidas de acuerdo con los principios de la administración científica del trabajo, que organizaba secuencialmente y reducía drásticamente tiempos y movimientos en el trabajo manual y administrativo—; la división técnica y social del trabajo en puestos y funciones específicas, y la segmentación entre tareas de concepción y ejecución; un nivel intenso de supervisión que restaba autonomía en el trabajo manual y administrativo; y la incorporación de la cadena de montaje y la consecuente homologación de los ritmos de trabajo.

El fordismo, específicamente, basó su forma de producción en la búsqueda de rendimientos de escala crecientes, a través de la producción en serie de bienes heterogéneos orientados a un consumo masivo poco diversificado. Lo cual sucedió en un contexto de relativo pleno empleo, de condiciones laborales estables que garantizaban el acceso a los sistemas de salud y alto poder adquisitivo de las personas asalariadas. Por lo que, para aumentar la productividad, conservar estables los salarios y reducir los precios unitarios se precisaban grandes contingentes migratorios de fuerza laboral poco calificada, además de la intensificación y mecanización del trabajo (Neffa, 1990). Igualmente, para disminuir la rotación y el ausentismo, así como para frenar la acción sindical, los salarios se distinguieron por permanecer relativamente altos. Aunque también se buscó cambiar las actitudes y los comportamientos de la fuerza laboral afectando sus modos de vida y actitudes a través de la disciplina.

El control del componente subjetivo partía, básicamente, del establecimiento de jerarquías verticales con niveles de mando autoritarios y de la aplicación de mecanismos rigurosos, restrictivos y represivos capaces de contrarrestar una posible iniciativa indisciplinada de la fuerza laboral

que pudiera llevarla a la rebelión o al desorden. Asimismo, la subsunción se originaba a través de formas de control que operaban fuera de las fábricas, como las iniciativas “educativas” del programa Five-Dollar Day (Escobar, 2004).

Es así como esta forma de organización del trabajo buscó, mayormente, que se acataran las reglas a través del temor que se infundía mediante las reprimendas. El programa Five-Dollar Day fue implementado como parte de las iniciativas del Sociological Department de la Ford Motor Company con el objetivo de controlar y modificar diversas actitudes de la fuerza laboral dentro y fuera de la fábrica. El pago de cinco dólares al día era un gran incentivo para esta, pues era significativamente mayor que el que se recibía en la industria en trabajos similares, donde se ofrecía en promedio la mitad (De la Garza y Neffa, 2011).

Dicha iniciativa contrastaba también con la etapa previa de la administración científica. En ella, a pesar de que se consideraba que los intereses de la fuerza laboral y la empresa se correspondían, y que la bonanza de la empresa también beneficiaba a la parte obrera, no se consideraron los salarios altos como un factor que pudiera incidir en la prosperidad de la fuerza laboral. En cambio, se le daba un mayor peso al perfeccionamiento para conseguir la máxima eficiencia. Algunos autores (Braverman, 1974) han resaltado que tal coincidencia de intereses no es posible, pues existe una contraposición entre los de ambas partes. Sin embargo, aunque pueden existir ciertos choques por lo que respecta a la naturaleza del control capitalista, habría que matizar la afirmación y tomar en cuenta también, como sugiere Burawoy (1985), las condiciones específicas en las que se lleva a cabo la relación capital y trabajo; el terreno ideológico en el que los intereses son organizados; y que los intereses de la fuerza laboral no son intrínsecos ni inamovibles.

Los niveles salariales elevados instituidos por Henry Ford perseguían dos propósitos, de acuerdo con Quiroz (2010). Por un lado, la adaptación de la fuerza laboral a la nueva organización del trabajo que implicaba empleo menos calificado, repetitivo y monótono. Por otro, la ampliación del mercado, que incluía a la parte obrera como consumidora potencial de los productos que fabricaba (automóviles), de forma que el salario representaba una inversión. Esto último era muy importante para Ford: dado que

consideraba que la sociedad se encontraba subordinada a la producción, le resultaba trascendental planificar y controlar la reproducción de la fuerza de trabajo, sus condiciones de vida y de ocio, además de la construcción subjetiva de la lealtad y la permanencia prolongada en la empresa.

A través de su programa, Ford buscaba establecer, además de las prácticas de consumo, normas morales que regularan la forma de vida de la fuerza laboral para convertirla en un modelo “trabajador-consumidor”. Aquella idea se relacionaba con la llamada “ética del trabajo” que consideraba el trabajo y el consumo como un deber moral, una obligación social y una vía para obtener éxito personal (Gorz, 1991). El Sociological Department estudiaba, en coordinación con personal médico y una serie de inspectores, conductas indeseables de la fuerza laboral relativas a la ineficiencia, el analfabetismo, el ausentismo, la falta de higiene, las enfermedades y adicciones como el alcoholismo, tabaquismo, drogadicción y el juego. Otra forma en la que se interfería y controlaba la vida privada de la fuerza laboral fue mediante la inspección de los lugares que esta frecuentaba y las formas en que gastaba su salario.

Un objetivo primordial del programa Five-Dollar Day era reforzar la organización del trabajo mediante el castigo o estímulo del incentivo salarial. Se pretendía que la fuerza laboral se subordinara firmemente al capital, a pesar de las condiciones y los ritmos de trabajo extremos para mantener un nivel de producción masiva, evitar la rotación y el ausentismo, así como hacer frente a posibles boicots o levantamientos de la fuerza laboral. La introducción de las cadenas de montaje en el modo de producción fordista implicó una disposición estricta de la ubicación de la fuerza laboral, restringida lo más posible al movimiento requerido para la ejecución de su labor. También involucró la racionalización de las maquinarias y los espacios de trabajo, el trabajo simplificado, repetitivo y monótono que se limitaba al uso de atributos físicos, además de una estandarización en las formas de operar y de la calidad de los materiales utilizados en la producción masiva.

Cuando la empresa intentó fijar a la parte obrera en su puesto de trabajo, limitó la movilidad de la fuerza laboral y las relaciones entre pares, además de reafirmar las relaciones asimétricas de poder jerárquico. De modo que el espacio de trabajo se convirtió en objeto de pugnas (Quiroz, 2010). La falta de confianza entre el capital y la fuerza laboral aumentó el control

directo de supervisores que evaluaban, ponían límites y sancionaban. Además, con la ayuda de la cadena de montaje se impusieron controles sobre los ritmos y formas de trabajar (Coriat, 2003). Por lo que la base tecnológica del proceso de trabajo también representó un factor decisivo para la organización del trabajo, el control de la producción y de la fuerza laboral. A pesar de ello, el cambio tecnológico no implicó un factor determinista de degradación para la fuerza laboral pues, como advierte Edwards (1979), existieron diferentes formas de ejercer poder en el proceso de trabajo, como a través de la subjetividad, la organización y las resistencias obreras. Asimismo, hubo diversos modos de enfrentar los extremos constreñimientos impuestos por las empresas, lo cual complejizó la llana relación entre coerción y control. Evidencia de ello fue la negociación del orden y la búsqueda de consensos no reductibles a la formalidad de la contratación.

No obstante, como refieren Edwards y Scullion (1987), el conflicto no solamente deviene de la iniciativa obrera, sino también de las decisiones de la empresa. De esa manera, su vivencia y generación se relacionan con los intereses, necesidades y expectativas de cada una de las partes, las cuales lo experimentan de forma diferenciada. En principio, el conflicto bien podría no suscitarse, permanecer implícito en la situación o institucionalizarse, dado que para cada situación concreta se involucran una diversidad de variables como las características de los centros de trabajo, de la fuerza laboral y de sus sindicatos, además de que existen diversas condicionantes para la cooperación, como el aprecio por la ocupación, el estatus y las condiciones de vida de la fuerza laboral.

En todo caso, el proceso productivo debe comprenderse, como sugiere Burawoy (1985), como una combinación de aspectos económicos, políticos e ideológicos, y de la forma en que se asumen a través de estos las luchas en el terreno de la producción. Entonces, las situaciones de opresión y explotación, así como los impulsos revolucionarios, no deben tomarse como hechos dados, pues ambos escenarios son originados por condiciones económicas, sociales y políticas específicas, y en relación con esas condiciones concretas tendrían que analizarse.

Por su parte, las NFOT surgieron tras el quiebre de los principios dominantes tayloristas-fordistas. Normalmente, estas pretendían diferenciarse de los modos de producción tayloristas-fordistas a través de la organiza-

ción del trabajo basada en la confianza, la comunicación abierta, el trabajo en equipos autónomos responsables de tareas diversas, el personal recalificado, la polivalencia funcional, la flexibilidad numérica, funcional y salarial, la eliminación de las rigideces de la contratación colectiva, la exaltación del involucramiento del personal dentro de un esquema de una nueva cultura laboral enfocada en la identificación con el trabajo, así como en la recuperación y el aprovechamiento del llamado saber obrero (De la Garza y Neffa, 2011; Ségal, 2010).

De manera generalizada, la fase de reestructuración que pretende salir de la crisis mediante el rechazo de las principales características de los modos de producción tayloristas-fordistas es conocida genéricamente como “toyotismo”. Término que erróneamente se relaciona con un modelo de producción único que tuvo su origen en Japón, cuando en aquel país existieron una diversidad de modelos y no solamente uno (De la Garza y Neffa, 2011). Los nuevos modelos de producción condujeron a la implementación de diversas formas de organizar el trabajo basadas en métodos como el control total de la calidad, el justo a tiempo, la reingeniería, la producción flexible, los círculos de calidad, los equipos de trabajo, los vínculos entre clientes, proveedores y subcontratistas, etcétera.

Las NFOT son una construcción social e histórica, modificable y cambiante, que involucra aspectos técnicos y sociales que intervienen en la generación de un producto o servicio específico. La organización del trabajo comprende, a grandes rasgos, la relación entre la fuerza laboral y los recursos materiales de producción, que se guían por un conjunto de normas que constriñen las formas en que se debe ejecutar la producción (Novick, 2010), independientemente de la posibilidad de que la fuerza laboral responda a ellas con acciones o estrategias de resistencia. De manera particular, la organización del trabajo involucra la división —formal e informal— del trabajo, la asignación de responsabilidades, las reglas —formales e informales— de cómo trabajar, las jerarquías, el poder, los niveles de autoridad, los mecanismos de supervisión y control, estilos de mando, formas de comunicación, etcétera (De la Garza, 1993).

En el modo de producción taylorista-fordista, como se expuso previamente, existió una preocupación por controlar formalmente la fuerza laboral, sobre todo mediante la división del trabajo y la imposición de reglas

y jerarquías rígidas. Adicionalmente, a través de iniciativas como la de Five-Dollar Day se pretendió controlar su subjetividad. En cambio, bajo el marco heterogéneo de las nuevas formas de organización, como refiere Escobar (2005; 2004), se pensó el conflicto como parte integral de todos los espacios sociales en los que se pudiera configurar la subjetividad y la identidad. Bajo esa premisa, se propiciaron nuevas condiciones flexibles para que la fuerza laboral aceptara e integrara plenamente los requerimientos impuestos por la empresa (Escobar, 2004).

Por lo que, como asegura la misma autora, el compromiso subjetivo de la fuerza de trabajo representó un requisito estratégico para lograr intensificar la productividad. En esa misma línea, las empresas implementaron nuevos mecanismos (toyotistas) de subsunción de la subjetividad, basados en el control de las capacidades cognitivas e intelectuales de la fuerza de trabajo, con la intención de incentivar su involucramiento con los intereses del capital. Además, ya que se trataba de un modelo enfocado en la externalización, el involucramiento no solo se daría en la empresa central, sino también en la red de subcontratación (Escobar, 2005; Escobar, 2004). Así, las estrategias y acciones de las empresas se orientaron a transformar las capacidades subjetivas de las trabajadoras y los trabajadores para estimular su autoexigencia, participación creativa y trabajo en equipo. Lo cual conduciría, de acuerdo con las expectativas empresariales, a la apropiación del conocimiento de la fuerza laboral, a su control individualizado y a la intensificación de su trabajo (Escobar, 2005).

En lo que respecta a América Latina, para algunos autores (De la Garza, 2010; De la Garza y Neffa, 2011), los modelos dominantes previos no desaparecieron del todo, sino que resistieron y coexistieron dentro de una mezcla de paradigmas productivos, a pesar de presentar tensiones y contradicciones entre ellos. Sin embargo, por lo regular imperó el taylorismo-fordismo sobre los demás paradigmas debido a condiciones estructurales particulares, como la excesiva oferta de fuerza laboral barata y poco calificada, los sindicatos debilitados o sometidos a las órdenes patronales y, en general, a los sistemas de relaciones industriales precarizantes. Esto sin contar los diversos componentes subjetivos como las concepciones que prevalecían en la región sobre el papel de la fuerza laboral, los sindicatos y el empresario en la producción (De la Garza y Neffa, 2011).

El toyotismo latinoamericano presentó una diversidad de propiedades contrarias a las versiones japonesas. Fundamentalmente, no mantuvo la misma conformación que privilegiaba la mano de obra calificada, la capacitación constante, los salarios altos, la seguridad en el empleo, etc. Además de que no logró instaurar una cultura laboral que favoreciera que la fuerza de trabajo se identificara plenamente con la empresa. En cambio, privilegió la segmentación de la fuerza laboral; las culturas laborales instrumentalistas y gerenciales despóticas; los métodos coercitivos; la entrega total de la fuerza de trabajo en favor de la productividad; el aumento de la productividad mediante la intensificación del trabajo, etc. (De la Garza y Neffa, 2011). El incremento de la velocidad de las actividades realizadas por la fuerza laboral era diferente al exigido bajo el modo de producción taylorista-fordista, ya que el toyotismo dependía más del uso de “conocimiento intensivo”, tecnología sofisticada, autonomía, creatividad y trabajo en equipos. Donde las calificaciones profesionales exigidas se orientaban a la generación de innovación, polivalencia, flexibilidad, nuevos valores y responsabilidades organizacionales.

No obstante, aunque en América Latina —a diferencia de otras partes del mundo— existieron procesos que involucraron ese tipo de conocimiento, en general predominó el uso extendido de mano de obra poco calificada, así como de tecnología intermedia y no de punta. De cualquier forma, para algunos autores el planteamiento de trabajadores totalmente creativos, autónomos y enfocados en el conocimiento científico (De la Garza, et al., 2008) representó una concepción utópica de este modelo de producción. Pues sobrevalora el conocimiento científico y, al mismo tiempo, sobresimplifica el despliegue de otro tipo de símbolos como los valorativos, emotivos, estéticos, etc. En cualquier caso, bajo este modelo, el aumento de la velocidad en el proceso productivo también supuso un límite a la resistencia física y social de la fuerza laboral. Por lo que las nuevas configuraciones productivas no estuvieron exentas de conflictos, resistencias y sometimientos —aunque también de pasividad—, lo que influyó en el nivel y carácter precario de las configuraciones dominantes (De la Garza y Neffa, 2011).

Por lo que respecta al trabajo en equipo, diversos autores (Zarifian, 1999; Castillo, 1998; De la Garza, 2010) han puesto en duda su énfasis y correspondiente autonomía en las NFOT. Pues aquella forma de trabajo que,

al menos en apariencia, pretendía cambiar los controles inherentes a la política fordista estructurados en jerarquías descendentes, mediante la descentralización del poder y de la pluralización del control dentro del proceso productivo (Rassool, 1993), no necesariamente representó una ganancia de poder para la fuerza laboral. Generalmente, a las trabajadoras y los trabajadores “de a pie” se les excluyó de las decisiones estratégicas, y se mantuvo una clara segmentación entre las actividades de dirección y las de ejecución. La división entre dichas actividades siguió sucediendo dentro de las NFOT, ya que, como menciona Escobar, “la decisión de qué y cómo producir continúa siendo del capital, el resultado del proceso y del producto del trabajo permanece ajeno al trabajador, la apropiación del trabajo no es social ni colectiva” (2004: 71). Igualmente, la libertad de la fuerza laboral en el espacio productivo se limitó de acuerdo con su nivel de apego a los intereses del capital, lo que la hizo proclive a un equilibrio frágil.

No obstante, lo anterior no implica que no se hayan configurado grupos de trabajo que vincularan a legos y a expertos dentro de las NFOT, o que los grupos no reunieran a personal con perfiles interdisciplinarios para que colaborasen entre sí, pues estas acciones fueron comunes, al menos en la conformación de diversos grupos de profesionistas independientes para trabajar temporalmente en proyectos específicos (Valle, 2011). El trabajo por proyecto —aunque su figura ya existía previamente— se convirtió en una forma de flexibilización laboral popular en la que la parte empresarial se protegía de la inestabilidad del mercado sin correr mayores riesgos, trasladando la incertidumbre e inseguridad laboral a las trabajadoras y los trabajadores, quienes contaban con empleo solo por la duración del proyecto y tenían que asumir con sus propios recursos el tiempo de inactividad laboral.

Las configuraciones flexibles del trabajo artístico

En el trabajo artístico las configuraciones estéticas, emocionales, cognitivas y éticas son fundamentales para el desarrollo y cumplimiento de la actividad. Los diferentes componentes de dichas configuraciones se suscitan, transforman y actualizan en la interacción que sucede tanto en la comu-

nicación simbólica de su labor como en su organización social, particularmente en el control de su proceso productivo. Las mismas configuraciones entran en juego a la hora de significar las características no estándar de la organización de su trabajo y de las condiciones que este les provee.

Diversos significados como la pasión, la vocación, la renuncia, el sacrificio y la generosidad, que se implican en su quehacer, confieren una interpretación de la noción de “amor al arte” alimentada por componentes sobre el placer de crear, la libertad que provee la ejecución de la actividad y la obligación social de acercar a las personas al arte, aun a costa de sus propios derechos y bienestar. De ahí que la actividad se encuentre altamente permeada de significados resilientes que, muchas veces, contribuyen en su precarización. Por eso, las configuraciones estéticas, emocionales, cognitivas y éticas representan más que componentes subjetivos, ya que se materializan en cuanto se experimentan como restricciones en el acceso a los derechos. Las relaciones sociales precarizantes, que son legitimadas mediante estructuras hegemónicas de diversos niveles de poder, suelen prescribir un “deber ser” que no solo acepte las condiciones adversas, sino que también las celebre con júbilo.

De ahí la importancia de los roles que juegan el gusto y el deseo por realizar la actividad, además del interés por aportar con su creatividad a la sociedad, como componentes subjetivos emocionales, estéticos y éticos. Mismos que se implican en el prejuicio que la relega como una labor productiva. En ese sentido, se considera —incorrectamente— que la actividad artística, al igual que ocurre con el trabajo de cuidado (Fraser, 2016), no es un trabajo productivo, ya que la virtud y satisfacción que provoca realizarlo representan, por sí mismas, un pago.

En México, como en diferentes partes del mundo, quienes se dedican al arte adolecen de una falta de reconocimiento como trabajadoras y trabajadores y, por lo mismo, de acceso a los derechos derivados del empleo. Problema que no proviene estrictamente de la carencia de regulación jurídica, pues se cuenta con legislaciones nacionales y tratados internacionales que los amparan. Sin embargo, no existe prácticamente ninguna relación entre la realidad laboral y los ordenamientos jurídicos.

La precarización y la flexibilidad laboral no han sido nunca ajenas al mundo del arte. Debido a las características y a las interpretaciones sesga-

das de la labor artística —vista no como un trabajo, sino como actividad atípica, no productiva y lúdica—, ha presentado, a través del tiempo, fuertes limitantes para acceder a empleos formales, estables, de largo plazo y, en general, de calidad. Incluso, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) ha remarcado en diversas ocasiones (1980; 1997; 2015) la condición insegura y precaria de esta actividad, inherente a: sus tipos de ingresos —que fluyen de manera irregular o que, incluso, no se reciben cuando se trabaja sin retribución económica—; a la intermitencia laboral; largos periodos de desempleo; y a que no proveen prestaciones laborales ni sociales, entre otros aspectos. Además, ha resaltado la condición especialmente vulnerable de las y los artistas “independientes”. Es decir, de aquellas personas que no se encuentran en condición de subordinación, sino que su esquema de trabajo se plantea como *cuenta-propismo* o prestación de servicios profesionales, por lo que —al menos en apariencia—no seguirían órdenes patronales que determinarían el espacio, el tiempo y las condiciones del trabajo a desarrollar.

Por lo general, la independencia no existe y se trabaja bajo condiciones veladas de subordinación, principio del que depende el acceso a los derechos laborales, como el de la seguridad social, la vivienda y la jubilación, que garantiza la Ley Federal del Trabajo (LFT), además del amparo de un sindicato y el ejercicio de la negociación colectiva. Lo cual propicia un planteamiento del trabajo subordinado fuera del ámbito que la ley le confiere con la finalidad de evadir las obligaciones patronales, pues la LFT excluye de su ámbito de protección a las personas que no mantienen un vínculo de dependencia jurídica con su empleador/a (Bensusán, 2007).

Las formas de contratación en el ámbito creativo, cultural, artístico y del espectáculo se originan frecuentemente por medio de contratos de prestación de servicios, mejor conocido como trabajo por honorarios. Es decir, que se plantean desde los marcos normativos y de regulación civiles, en lugar de los laborales.

Bajo el esquema civil, las y los artistas se encuentran más vulnerables para exigir sus derechos, además de que se compromete su subsistencia y estabilidad económica, presente y futura (Feregrino, 2011). Lo que es peor, de forma cotidiana, se origina, experimenta y convalida la simulación contractual cuando se encubre la subordinación laboral con la careta

de la figura de profesional independiente. El contrato como prestadoras y prestadores de servicios profesionales se legaliza *de iure* mediante la cédula profesional; sin embargo, *de facto*, esta forma de contratación encubre y simula actos jurídicos, que algunas autoras reconocen como fraude laboral (De Buen, 2006).

Los criterios por los que se establece la subordinación jurídica, a simple vista, parecen ser muy puntuales. Pues, como plantea Breña (2007), para que una persona sea considerada como trabajador o trabajadora subordinada deben prevalecer tres condiciones: en primer lugar, el pago de un salario; en segundo orden, que quien trabaja se encuentre a disposición de las órdenes patronales; y, por último, que la actividad se ejecute en la ubicación que establezca quien contrata. Sin embargo, en la práctica dichos criterios no limitan la perpetración de un fraude.

Al respecto, Bensusán (2010; 2007) expone que, aunque las normas y jurisprudencias laborales se plantean para ser congruentes con el principio de realidad —es decir, para dar por sentado lo que ocurre en los hechos, aunque no concuerde con la enunciación contractual—, la propia realidad impide que este principio se materialice. El incremento de contrataciones atípicas —como las que se originan dentro de cadenas múltiples de subcontratación— representa uno de los principales impedimentos para demostrar la subordinación, ya que en ellas se conjugan dinámicas que disipan la figura de quien funge como parte empleadora, haciéndola casi inidentificable.

La OIT (2015) ha advertido sobre el incremento en el mundo de figuras de empleo atípicas y de diferentes formas de trabajo que dificultan la posibilidad de distinguir entre el trabajo dependiente y el independiente en el mercado laboral. Esto debido a que establecen esquemas en los que la independencia y autonomía son planteados a modo para encubrir la relación de subordinación laboral y, de ese modo, evadir responsabilidades legales (Bensusán, 2007). En todo caso, la diferencia entre una relación subordinada y una no subordinada establece la calidad de la situación laboral, ya que el encubrimiento de la subordinación conlleva condiciones deplorables de trabajo (Kurczyn, 2006).

La imposición de mecanismos informales por parte de personas, grupos, organizaciones e, incluso, instituciones con poder se sobreponen y vuelven

inoperantes las normas formalmente establecidas. Por lo tanto, la configuración de esa realidad limita y condiciona a las y los artistas, quienes ante la necesidad de emplearse y al no contar con las condiciones y herramientas adecuadas para presionar mediante la acción colectiva, asumen de forma constreñida, voluntaria e involuntaria en sus condiciones laborales el papel de (falso)independiente (Feregrino, 2021a).

En la actualidad, bajo la ideología neoliberal y mediante los procesos capitalistas de producción masiva se han exacerbado las deplorables condiciones laborales y sociales de las personas que se emplean en los ámbitos artísticos, culturales y del espectáculo. A pesar de que han pasado más de 40 años de que la UNESCO (1980) externara, por primera vez, la preocupante condición social y laboral de la/el artista, sus problemas no han cesado, por lo contrario, se han incrementado. En 1980 el organismo alzó la voz para exhortar a los Estados miembros, incluyendo México, a que reconocieran la actividad artística como trabajo y al gremio de artistas como cualquier otro grupo laboral. Esto sin menoscabo de su libertad de creación, expresión y comunicación.

Paradójicamente, el uso de la creatividad en el desempeño de la actividad ha sido fuente de prejuicios para no reconocerla como trabajo. García y Rodríguez (2009) exponen la cuestión creativa como uno de los grandes impedimentos para la formulación de contratos laborales en el ámbito artístico. De inicio, para ellos, existe una gran complejidad a la hora de intentar establecer la subordinación laboral. A pesar de que, comúnmente, se exige a las y los artistas cumplir con horarios de trabajo y de ensayo, participar en distintos actos de promoción y de difusión del proyecto que llevan a cabo y que, además, se les asigna un lugar de trabajo, según afirman los autores, esto no sería suficiente para determinar la subordinación laboral; pues, estas condiciones bien podrían estar presentes en cualquier ejecución autónoma.

Asimismo, plantean el “protagonismo del artista, y la inestimable e inevitable influencia que su poder de creatividad tiene en su obra” como una barrera subjetiva que supone rasgos estéticos y emocionales de las y los artistas que minimiza la posibilidad de establecer algún tipo de subordinación laboral, pues esta “no parece compatible con la iniciativa y la personalidad propias del artista” (García y Rodríguez, 2009: 72). No obs-

tante, los autores pasan por alto que la condición laboral no se supedita al no-ejercicio de la capacidad creativa y al sometimiento del temperamento. Características que, incluso, suelen estar presentes en otras profesiones relacionadas o no con el arte, como la arquitectura o la abogacía, y que no por ello se les excluye del ejercicio de sus derechos laborales. Las apreciaciones de estos autores reflejan las formas en que se suele legitimar la precariedad y el fraude laboral, mediante prejuicios y estigmatizaciones.

Otra de las barreras que identifican García y Rodríguez como condición limitante para el reconocimiento de la subordinación es la potestad de las y los artistas de aceptar o rechazar “las facultades de coordinación, supervisión y control atribuidas a quien ocupa la posición de empleador” (2009: 73). Entonces, la propia posibilidad de oponerse a voluntad a tales mandatos determinaría la condición de trabajo independiente o subordinado.

En este caso, habría que señalar que los autores no están considerando las características propias de la actividad artística en la que las jerarquías de unas cuantas personas —y su poder— se imponen en las formas de organizar el trabajo, las condiciones laborales y en los distintos tipos de regulación.

Incluso, el llamado *enforcement* es una condición objetiva de gran relevancia para la aceptación o el rechazo de las condiciones laborales que García y Rodríguez (2009) desestiman. Para Bensusán (2009) la existencia de un aparato de *enforcement*, ya sea público o privado, es determinante para el cumplimiento voluntario de las normas y leyes. Regularmente, este varía dependiendo de la percepción que se tenga de las causas del incumplimiento, como resultado de un cálculo entre los costos y los beneficios que se puedan obtener del cumplir o incumplir; aunque, también puede ser resultado de la ignorancia o incapacidad de cumplir. En cualquier caso, el *enforcement* se origina bajo la exhortación del cumplimiento voluntario de las normas y leyes, a través de una amenaza creíble de castigo y del establecimiento de un costo elevado que tendrían que cubrir las y los evasores en caso de incumplir. De ahí que sea tan complicado que se logre “contrarrestar las resistencias frente a una regulación que no tomara en cuenta las posibilidades reales de ser cumplida o no fuera valorada ni reclamada por sus beneficiarios porque no ofrece un remedio eficaz para los riesgos y los conflictos que debe ayudar a prevenir o superar” (Bensusán, 2009: 28).

Por último, en un mercado laboral caracterizado por el desempleo y la sobresaturación de oferta laboral, donde existe un gran “ejército aspiracional de reserva” (Feregrino, 2016) luchando por obtener el mismo empleo, el miedo de perder la posibilidad de trabajar es muy alto. Esto sin contar las condiciones éticas del trabajo que implican la construcción de la reputación, y con ella, del nombre. Por todo esto, difícilmente se podría hablar de una libertad de acción suficiente que permitiera a las personas negociar u oponerse a tales circunstancias de desventaja.

Capítulo IV.

LOS INICIOS DE LA PRECARIZACIÓN EN LA FORMA DE ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO

En este capítulo se estudia, desde una perspectiva histórica, la introducción de los modos de producción fordista en los espectáculos escénicos y el florecimiento del *star system*. Se analiza cómo el régimen fordista modificó la concepción del mercado y los sistemas de producción, influyendo también en el ámbito cultural. El ascenso del cine es visto como un fenómeno históricamente específico, en cuyo desarrollo industrial tuvieron impacto otras formas de entretenimiento como el teatro de vodevil. En este sentido, se estudia la transición de modelos de producción teatral, sucedida a finales del siglo XIX y es desde ahí que se explican los orígenes del *star system* en el teatro y su subsecuente desarrollo, en todo su esplendor, en la industria cinematográfica, para impactar de regreso a la creación escénica.

En el marco del *star system*, se analiza la estandarización de la calidad en función de los gustos de las audiencias, así como el carácter industrial que tanto el producto del trabajo artístico como la estrella adquieren. Igualmente, se examina la mitologización de la existencia de esta última, que implica una serie de imposiciones que afectan incluso su vida privada y sus decisiones en torno a ella. Finalmente, se observa la división tajante entre modos y circuitos de producción, así como la dificultad con la que se encuentran las creadoras y los creadores escénicos para transitar entre ellos, como una herencia del *star system*.

Modos de producción fordista en el espectáculo

Durante la segunda década del siglo XX se experimentó un desequilibrio entre la producción de los mercados y un drástico cambio en las costumbres del consumo, lo cual se vio reflejado en una significativa disminución de la demanda. Más tarde, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial todo eso derivó en una severa recesión que afectó fuertemente a los Estados Unidos y a buena parte del mundo (Yirmibeşoğlu, 2016). Una vez que la guerra llegó a su fin, prevaleció entre el gobierno, el empresariado y los medios de comunicación —entre otros agentes— el discurso de que el consumo masivo representaba un asunto relativo al bien común. Por lo que este debía ser visto como una responsabilidad de las personas para mejorar el estándar de vida de la sociedad. Su planteamiento establecía que quienes contaban con ingresos prominentes podrían conformar un grupo de consumidores con un nivel adquisitivo capaz de sostener el modo de producción masiva. Además, el precepto partía de la premisa de que el aumento de la demanda, y el consecuente crecimiento sostenido de la producción, implicaría la creación de más empleos que, incluso, podrían gozar de mejores salarios (Yirmibeşoğlu, 2016).

Para garantizar la introducción de nuevos y variados productos, en las primeras décadas del siglo XX, las fábricas optaron por el uso de técnicas *ad hoc* para la producción en masa, introducidas por la industria automotriz bajo el régimen del llamado fordismo. Lo que ha llevado a que diversos autores como Womack et al. aseguraran que “la industria automotriz ha cambiado nuestras ideas más fundamentales sobre cómo hacemos las cosas. Y cómo hacemos las cosas dicta no solo cómo trabajamos, sino qué compramos, cómo pensamos y de qué manera vivimos” (1990: 11). En este aspecto, habría que subrayar la importancia que el empresario automotriz Henry Ford tuvo para la economía, principalmente la estadounidense. La forma de organización del trabajo de Ford fue decisiva en tanto su método contribuyó a la transición de una sociedad agrícola hacia una industrial; a la construcción de un mercado de economía de escala; y al afianzamiento de la producción en masa a través de la economía del consumo masivo (Gomery, 1985).

Las nuevas técnicas de Ford se caracterizaron por una drástica reducción de los costos por unidad, la mejora radical de la calidad del producto y

la producción de una gama cada vez más amplia de productos. Fue en 1913 cuando Ford introdujo la línea de ensamblaje de flujo continuo, y a partir de ese momento se dedicó a perfeccionar la gestión de la empresa en función de una nueva concepción del mercado y un nuevo sistema de distribución. Es por ello que “la industria automotriz se convirtió en el símbolo global de la producción en masa. El sistema, en su totalidad, se extendió rápidamente a otras industrias en los Estados Unidos en la década de 1920 y pronto fue adoptado por prácticamente todas las industrias manufactureras de volumen” (Womack et al., 1990: 276).

Uno de los rasgos más relevantes del fordismo fueron sus formas de control del trabajo; se controlaba el volumen, ritmo y calidad de la producción mediante el uso de maquinaria, la división del trabajo, los procesos laborales extremadamente divididos, la organización secuencial, el nivel de especialización y la homogeneización de los productos, entre otros. Todo esto en un contexto de integración vertical en el interior de una misma empresa, economías de escala, relaciones laborales y salariales estables, además de un mercado solvente y en expansión (Neffa, 1999).

En pocas palabras, la producción en masa creó un mercado de economía de escala, un nuevo tipo de división laboral y una organización de la línea de producción basada en la enorme capacidad de producción (Yirmibeşoğlu, 2016). En tal contexto se originó la transición hacia el consumo de masas, que se convirtió en uno de los elementos centrales de la actividad económica de la época. Es de destacar que, en ello, los medios de comunicación masiva jugaron un papel decisivo. Por un lado, promovieron la idea de que la ciudadanía debía consumir para contribuir favorablemente a la economía de su país y, por otro, buscaron contrarrestar las malas experiencias del trabajo con los deseos consumistas de la sociedad. El propio fordismo, a decir de Korczynsky y Ott (2004), instituía una meticulosa oposición entre trabajo y diversión, que buscaba ser subsanada a través del consumo. Por otra parte, como se ha visto antes, los métodos del fordismo no solo transformaron la producción industrial, sino también la producción cultural. Así, el modo de producción, la integración vertical y las prácticas monopolísticas contribuyeron también a la configuración de la forma y el contenido cinematográficos (Gomery, 1985).

Como señalan Halsey, Stuart y CO. (1985), la organización de la industria cinematográfica desde sus inicios presentó una estructura similar a la

de cualquier industria típica estadounidense. La producción, distribución y exhibición correspondían a las actividades de fabricación, distribución y venta de otras empresas. Aunque, en sentido estricto, la producción de películas no se pueda considerar como un proceso de fabricación como tal, es de resaltar que combina elementos que se conocen como fabricación por ensamblaje, en la que la producción se basa en la creación de una historia a partir de la seriación de una suerte de “lotes” de escenas y secuencias.

Por eso se dice que la industria cinematográfica se asemeja a la empresa industrial moderna de la que en su momento habló Alfred Chandler, resultado de la integración de los procesos de producción y distribución en masa dentro de una misma empresa comercial (Gomery, 1985). Chandler establece que tal configuración tuvo como antecedente el desarrollo tecnológico de los ferrocarriles, ya que esta industria se consolidó dentro de las formas modernas de organización empresarial, influenciada por los métodos del fordismo, al integrar elementos conocidos como fabricación por ensamblaje. Los cuales, según Piore y Sabel (1987), permitieron la integración de una demanda fragmentada, que propició la introducción de tecnología diseñada para la producción en masa.

El teatro como origen del modo de producción del *star system*

Como establece Allen, “una nueva era de la historia cultural y artística comienza con la innovación de las películas en la década de 1890” (1985: 57). Para ese momento, si bien el cine representó un gran acontecimiento cultural y económico, no es posible pensarlo como un fenómeno aislado, sino dentro de un sistema de producción de espectáculos históricamente específico. Vale decir que un aspecto relevante de la historia del cine estadounidense es su particular relación con otras formas de entretenimiento de finales del siglo XIX y principios del XX, las cuales estuvieron ligadas a su origen y desarrollo industrial. Tal es el caso del teatro de vodevil —considerado la institución estadounidense más importante para el mundo del espectáculo— que sirvió como principal medio de exhibición de las películas del cine comercial en sus primeros años.

El vodevil norteamericano nació a mediados del siglo XIX dentro de un contexto de fragmentación de la audiencia teatral. En ese entonces, los espectáculos teatrales contaban con una audiencia muy grande y socioeconómicamente diversa. Aunque, fue a partir de la década de 1850 cuando, gracias a los procesos intensivos de industrialización, la conciencia de clase derivada de la escisión de la economía agraria y la industrial provocó que las audiencias se hicieran todavía más heterogéneas y fragmentadas. En ese sentido, el llamado teatro “legítimo” se tornó en un dominio prácticamente exclusivo del público con mayor estatus socioeconómico (Allen, 1985).

Según refiere Allen (1985), para aquel momento el vodevil no representaba un pasatiempo común para la aristocracia industrial o el proletariado urbano, por lo que, cuando llegaban a asistir a ese tipo de espectáculos, manifestaban su molestia por tener que compartir el mismo espacio con la clase obrera. Sin embargo, con el paso del tiempo la composición de la audiencia se modificó de manera significativa, debido primordialmente a los cambios que experimentó ese tipo de comedia al incorporar principios administrativos y mercadológicos. Esto, como se verá más adelante, lo llevaron a convertirse en un espectáculo masivo sin precedentes y a sentar las bases de la industria del espectáculo.

La gran novedad del vodevil radicó en la presentación de múltiples actos espectaculares, poco usuales e, incluso, caros, que incluían dramas, óperas cómicas, farsas, entre otros, llevados a cabo por cantantes, bailarines y artistas que comenzaron sus trayectorias laborales en el teatro “legítimo”. Incluso, provenientes de ese mismo teatro, fueron contratadas estrellas de concierto y ópera que contaban con un gran número de seguidores de la llamada clase alta (Allen, 1985).

Históricamente, sostiene el mismo autor, las producciones del vodevil se habían caracterizado, por un lado, por la producción de un sólido repertorio que privilegiaba los espectáculos visuales, como ilusiones, estatuas humanas y linternas mágicas, *shadowgraphy* —arte de hacer sombras con las manos—, entre otras. También, por su poder popular e industrial fuera de lo común. Por ello, cuando tuvieron la oportunidad de mejorar su repertorio y, de paso, su ventaja competitiva, no dudaron en incorporar las novedosas imágenes en movimiento de la nueva tecnología del cine. Todo ello posicionó por varios años al vodevil como el líder de su competencia directa.

En ese tiempo, la industria cinematográfica y el vodevil destacaron como los mejores socios de negocios. Mientras las películas constituyeron el acto individual más exitoso que haya tenido el vodevil, este proporcionó a la industria cinematográfica —además de una gran audiencia— un modelo de organización industrial, que mostró las ventajas de la integración vertical y horizontal en la industria del espectáculo. En cuanto al interés que despertó el vodevil en el cine, se pueden establecer dos razones económicas importantes. En primer lugar, el nivel de audiencia que proveía a través de sus cientos de teatros disponibles como puntos de venta y exhibición a lo largo de todo el territorio estadounidense (Allen, 1985). En segundo lugar, el ahorro que representaba no tener que construir o abrir sus propios espacios para ese propósito (Balio, 1985a; Allen, 1985). Así fue como, a la par que la proyección comercial de películas se anexó a las producciones regulares del vodevil, se constituyeron las primeras audiencias y espacios de proyección del cine comercial.

Sin embargo, la integración del cine al vodevil no requirió una división de trabajo específica, pues —con excepción del trabajo del operador— se agregó a sus mismas partes funcionales. A finales del siglo XIX todavía no existía estandarización en las tecnologías empleadas para los equipos cinematográficos y las propias películas; por ello, la forma en que el cine se integró al proceso productivo del vodevil fue a través de la confección de paquetes de proyección. Dichos paquetes se entregaban al teatro con todo lo necesario para la proyección: la película, el proyector y la persona que hacía el trabajo de operador (Balio, 1985a).

Un aspecto singular de la forma en que se desarrolló el cine dentro del vodevil es su variante itinerante. Según Balio (1985a) y Allen (1985), esta representó una forma de distribución ambulante que consistía en acondicionar casas de campaña en espacios públicos o alquilados, para usarlas como teatros para la proyección de películas. Se utilizaban los mismos paquetes de proyección y, en todos los casos, la administración, los procesos de venta y la publicidad permanecieron centralizados. Si bien la asociación del cine con el vodevil fue determinante para el desarrollo temprano del primero, para Allen (1985) aquella alianza impidió que gozara rápidamente de autonomía industrial a causa del considerable retraso en el desarrollo de sus puntos de venta y exhibición.

A la larga, la competencia del cine también provocó dificultades al vodevil y, en general, al teatro profesional (Balio, 1985b). El vodevil fue eliminado gradualmente del escenario, aunque su influencia fue tan grande que, por un tiempo, las salas de cine mantuvieron algunas de sus atracciones (Allen, 1985). De igual forma, a mediados de la década de 1920, la mayor parte de los teatros “legítimos” habían cerrado o se habían convertido en salas de cine. Incluso, este desplazamiento es considerado por algunos autores (Balio, 1985b) como una de las razones que explican la concentración del teatro profesional en Broadway por aquellos años.

Un factor significativo para la inhibición del crecimiento del negocio del cine fue su sistema de distribución inicial. No obstante, la conformación de los circuitos teatrales del vodevil fue trascendental para entrar en la dinámica de las economías de escala —que básicamente consistían en producir a mayor nivel, reduciendo, hasta cierto punto, los costos de producción—. En ese sentido, el cine aprendió del vodevil la diversificación de sus actos, en los que mantenían las mismas estrellas, pero ampliando la cantidad de teatros y zonas en las que se presentaban.

De tal suerte, el sistema de distribución del cine se refinó gradualmente, y llegó a su cúspide con la construcción de los llamados Nickelodeons —primeros espacios dedicados a la exhibición de películas, así llamados por el costo de las entradas: una moneda de cinco centavos de dólar o *nickel*—, que provocaron cambios importantes en sus procesos productivos. Hasta antes del nacimiento de esos espacios, la forma de producción y comercialización utilizada por los productores cinematográficos no había logrado plena autonomía. Sin embargo, por mucho, el auge de los Nickelodeons consiguió llevar la producción cinematográfica a su fase industrializada y convertirla en el modo dominante de la organización industrial (Balio, 1985a).

El formato del vodevil consistía, básicamente, en un sistema modular de actos breves e independientes, de aproximadamente 10 minutos cada uno, que se adaptaban bien a los gustos de las diferentes audiencias. Por lo que, para el cine, fue relativamente fácil integrar las películas a dicho sistema (Allen, 1985). El vodevil fue la primera forma de entretenimiento popular estadounidense en reconocer que el llamado sistema de clases no era inamovible. Su actuar fue novedoso también al establecer la premisa de que es posible generar e incrementar audiencias al construir contenidos orien-

tados a sus intereses y gustos. En el mismo sentido, propuso eliminar las barreras de asistencia con base en las diferentes características del público.

Algunas de sus estrategias más destacadas fueron mantener precios accesibles y ambientaciones diseñadas en función de los gustos de las audiencias más pudientes. En su caso, las primeras películas que se presentaron en el vodevil fueron producciones de características diversas pero que, desde entonces, habían sido diseñadas de acuerdo con el interés de su audiencia. Este hecho es significativo debido a que fue el vodevil el que proporcionó a la industria cinematográfica el modelo de mercadotecnia que estructuró a su organización de ahí en adelante (Allen, 1985).

El vodevil tuvo tal relevancia económica que llevó al empresariado a sostener grandes batallas por el control de su mercado, pues a la larga, el *star system* teatral y, posteriormente, el cinematográfico, se convirtieron en la mejor estrategia comercial y mercadológica para el empresariado. Parte sustancial en ello, como asegura Schweitzer (2012), fue la generación de un diferenciador comercial orientado, sobre todo, a las clases pudientes, así como la legitimación cultural del vodevil.

Aquello dio paso a una demanda y búsqueda intensiva de talentos internacionales del llamado teatro “legítimo”. A pesar de que la cacería de talentos, por sí misma, no representaba un proceso nuevo dentro de la actividad teatral, este se diferenció y, en gran medida, obtuvo su éxito, por la escala y el alcance de la búsqueda realizada, enfocada principalmente en la producción artística europea. Además de que, en esta ocasión, se contrataron un mayor número de actos y fueron mejor pagados los actores y las actrices.

La relevante contratación hecha por el vodevil le dio la fama de ser uno de los espectáculos con los mejores elencos internacionales (Schweitzer, 2012), aunque también por tener los mayores controles sobre ellos. En ese tiempo era común que las producciones teatrales buscaran “robarse” a las estrellas al ofrecerles mejores salarios (Balio, 1985b), situación que condujo a la firma de costosos contratos de exclusividad nunca antes vistos. En forma simultánea se establecieron las llamadas “listas negras”, como un tipo de veto con el que se penalizaba a las personas que no cumplieran con las condiciones impuestas por sus contratistas. Por otro lado, se pactaron convenios a largo plazo con la intención de garantizar los servicios de las estrellas durante las largas giras teatrales pactadas (Allen, 1985).

La asociación conformada por los empresarios Benjamin Franklin Keith y Edward F. Albee, iniciada a finales de la década de 1880 y consolidada a principios del siglo XX, cambiaría drásticamente el panorama del vodevil en los Estados Unidos. Ambos personajes se unieron en un principio con el objetivo de promover la versión “educada” o refinada del vodevil, despojada de lenguaje soez y de vestuarios reveladores, remodelando para ello una variedad de teatros en la costa este de los Estados Unidos (Kibler, 1992). Lo que empezó como una cadena de teatros que ofrecía “un esplendor palaciego y una comedia supuestamente respetable e inofensiva en precios populares” (Hardison, 2007: 1563) terminaría convirtiéndose en una estructura que permitiría a los empresarios controlar los grandes circuitos del vodevil.

A finales del siglo XIX, el circuito de Keith y Albee competía como cualquier otro, incluyendo el circuito de teatros Orpheum, que se extendía por la costa oeste de los Estados Unidos, con el cual terminaría por entrar en conflicto. Liderado por Gustav Walter y Morris Myerfield, el circuito de Orpheum capitalizaba “la expansión ferroviaria del periodo mediante la construcción de suficientes teatros en los vastos territorios entre Chicago y San Francisco para que los artistas pudieran realizar giras sin tener que soportar saltos demasiado largos e improductivos entre sedes” (Hardison, 2007: 1563).

La expansión de estos dos circuitos y los intereses encontrados llevaron a los empresarios a formar un acuerdo que dividió el vodevil del país en las alas este (Keith-Albee) y oeste (Orpheum), ofreciendo a los artistas *tours* de hasta 42 semanas. Este acuerdo requería la incorporación de múltiples empresarios independientes, la cual no se dio exenta de una serie de pugnas, a las que Arthur Wertheim se refiere como “las guerras del vodevil”, como relata Hardison (2007). El dominio de estas cúpulas no solo fue resistido por empresarios, sino también por artistas, quienes intentaron organizarse por medio de sindicatos cuyas luchas en favor de las condiciones laborales de los actores y actrices terminaron por fracasar. Tal fue el caso del sindicato White Rats, dirigido por George Fuller Golden y Harry Mountford:

Aunque valientes en sus esfuerzos por conseguir mejores condiciones para los actores en lo que respecta a las comisiones, los términos del contrato y

las rutas, los sindicalistas de vodevil fracasaron notablemente en sus esfuerzos por utilizar la organización sindical para mejorar la suerte del actor, en gran parte porque los participantes en la unión Keith-Orpheum fueron especialmente despiadados en su trato con los sindicatos, pero también porque muchos actores estuvieron de acuerdo con la retórica utilizada por la unión para formar un sindicato de empresa: que deberían ser artistas, no artesanos (Hardison, 2007: 1564).

El dominio de Keith y Albee de los circuitos Este y Oeste sería total para inicios del siglo XX. Los empresarios trabajarían a través de la Association of Vodevil Managers, recaudando un porcentaje de los salarios de los artistas, sin que este monto evitara que la responsabilidad de aportar los vestuarios, la utilería y la decoración siguiera recayendo precisamente en los artistas. Keith y Albee alcanzaron la cumbre del dominio del vodevil en 1906, con el establecimiento de la United Booking Office. Todo acto que buscara presentarse en los teatros del enorme circuito generado debía pasar por el control de esta oficina, que les cobraba una comisión de cinco por ciento por las gestiones. Mientras Albee fungía como director general, Keith fue el director financiero hasta su muerte en 1914, año en el cual su hijo, A. Paul Keith, tomó su lugar (Kibler, 1992: 9).

El control de la United Booking Office también fue resistido por algunos intentos de sindicalización. Estos, sin embargo, fueron infructuosos frente a los deseos de los artistas de unirse sin reserva al circuito:

... a pesar de sus controles, los aspirantes a intérpretes estaban ansiosos por unirse al circuito. Principalmente hijos de la pobreza, los artistas encontraron en el vodevil la promesa de salarios notables y futuros más allá de los sueños de sus padres inmigrantes. Keith y Albee podrían organizar mejores horarios de los que los artistas individuales podrían negociar por sí mismos y podían proporcionar un trabajo estable para los más exitosos (Richardson, 2021).

Los libros de reportes que los mánagers de este circuito mantenían dan cuenta de este descontento y de algunas protestas efectuadas contra el dominio de Keith-Albee. De igual modo, dejan ver detalles de las condiciones

de trabajo y el hecho de que los viajes solían representar problemas para los artistas: “los gerentes escribían a menudo sobre los artistas intérpretes o ejecutantes que llegaban tarde o con poco tiempo de sobra, a menudo sin su equipaje” (Kibler, 1992: 17).

En ese contexto, es necesario resaltar que, a partir del periodo conocido como el de la segunda revolución industrial, con el dominio del ferrocarril y los barcos de vapor, los viajes se hicieron mucho más comunes. Esto permitió no solo la internacionalización de los elencos, sino también la propagación del vodevil mediante las giras artísticas. Por eso, también en algún momento el control que se ejercía sobre los actores y las actrices fue observable a través de sus itinerarios de viaje. Las reservaciones programadas para las giras artísticas fueron acaparadas mediante manipulaciones y pactos asimétricos que pretendieron mantener el control sobre ellas y ellos.

Hasta ese momento, la organización de la producción teatral del vodevil se desarrollaba conforme al llamado *stock system* teatral. Es decir, la producción de una serie de representaciones de una compañía teatral fija, adscrita a una sede en la que actuaba de forma permanente (Bernheim, 1932 en Leveratto, 2007). A este sistema de producción fue inherente la tradición de *lines-of-business*, en la cual cada actor o actriz era contratado para cubrir una línea disponible; es decir, un conjunto de papeles, pertenecientes a distintas obras, cuyas características en común favorecían la interpretación por una misma persona. Para que un actor o actriz ocupara una línea, la apariencia física no era determinante, como sí podían serlo el vestuario con el que contara y el maquillaje. Esta tradición permitía los ascensos en la jerarquía, pues quien iniciaba como extra podía escalar hasta convertirse en protagonista de una obra (Wojcik, 2003).

William Grange (2021) expone que el concepto de *stock system* deriva de su relación con la capitalización de la construcción de teatros y del valor monetario que adquieren los edificios teatrales en el periodo colonial. El valor comercial de los edificios teatrales se elevó cuando se comenzaron a construir con ladrillos y mortero en lugar de madera, ya que, por su naturaleza más resistente, pudieron ser asegurados y considerados capital. En tales circunstancias, aquellas compañías que pretendían erigir, renovar o adaptar algún edificio con el objetivo de presentar obras de teatro al público local vendían certificados de inversión, en forma de acciones, para

capitalizarse, los cuales garantizaban a quienes participaban como inversionistas un porcentaje específico del rendimiento del desembolso inicial, además de boletos como parte de una suscripción para asistir a los eventos teatrales.

La gerencia mantenía la operación del teatro con dinero en efectivo, mientras que los actores y las actrices cobraban mediante “acciones” de la empresa. Situación que condujo a que compartieran riesgos financieros sin que aquello implicara contar con los mismos beneficios de la gerencia. Asimismo, la capitalización de la construcción de teatros no representó ninguna estabilidad para el elenco, ya que, en repetidas ocasiones, sus integrantes tuvieron que pagar lo necesario para producir sus obras (Grange, 2021).

Con respecto al proceso productivo de las compañías del *stock system*, el mismo autor resalta que existía una directriz orientada principalmente a la obtención de la mayor cantidad de público posible. Las técnicas de repetición y reutilización eran comunes, pues las compañías mantenían un repertorio limitado de producciones que utilizaban y rotaban regularmente durante un ciclo específico. Aquel repertorio exigía que cada intérprete memorizara diversos personajes, aunque también contaba con un apuntador para dictarle sus líneas. La gerencia usualmente era asumida por una figura de actor-gerente quien, entre otras funciones, se encargaba de establecer el precio de los boletos. Esto lo hacía básicamente bajo dos parámetros: atraer suficiente público que pudiera pagar la entrada al espectáculo y que lo recaudado a través de la taquilla permitiera generar algún tipo de rendimiento, aunque fuera moderado, al capital invertido.

Esta figura también estaba a cargo del proceso de audición, conocido como *casting*, que consistía en la contratación de actores y actrices basada en la asignación de tipos específicos de representación. Por ejemplo, en la audición podían buscarse actores y actrices del tipo “excéntrico”, “juvenil” o “ingenuo”, entre muchos otros, conforme a los requerimientos de la producción (Grange, 2021). A la larga, el tipaje funcionaba igual que lo haría en el cine, donde una serie de personajes tipo suelen ser interpretados por actores y actrices cuyo rostro, cuerpo y fisonomía mantienen correspondencia con el rol, ya sea de forma natural o por su capacidad de transformación por medio del maquillaje, el vestuario, las posturas, etcétera (Dyer, 2007).

Dentro del *stock system*, dadas la amplia rotación y la falta o carencia total de ensayos, a los actores y actrices les resultaba conveniente ser identificados con un conjunto específico y limitado de papeles, puesto que ello implicaba tener una variedad más acotada de vestuario —que ellas y ellos proveían— y compensaba la falta de periodos de preparación. Para Wojcik, “el encasillamiento era una respuesta muy práctica a las circunstancias materiales de la producción teatral” (2003: 230).

A través de los años, las prácticas de tipaje se transformarían, pero no serían eliminadas. Pues, dentro del cine, las fuerzas del *star system* y la racionalización darían paso al “desarrollo de una escala compleja y jerárquica de tipos definidos por apariencia, personalidad y estereotipos, entre otros, algunos de los cuales operarán como estrellas y otros como actores de reparto”. Como lo señala la autora, estos tipos experimentarán cambios que responderán a los gustos y las costumbres de los tiempos, es decir, en “las categorías en las que se pueden clasificar”, pero no dejando de existir. Además, “a medida que la homología asumida entre actor y rol, y rol y apariencia, se vuelve cada vez más rígida y cada vez más politizada, los tipos se diversifican y aumentan exponencialmente, pero aún son reconocibles como tipos” (Wojcik, 2003: 244).

Como paréntesis habría que resaltar que, a pesar de la concepción ideal que establece que la personalidad del actor o de la actriz debería desaparecer al interpretar su rol, los principios de elección suelen basarse en la imagen que ella o él ha construido, a través de la serie de roles que ha interpretado a lo largo de su trayectoria. Aunque en el proceso de selección también intervienen factores como su personalidad mediática y la personalidad que despliega en los roles que interpreta. Por lo que, como afirma Dyer (2007), en ese punto se puede observar un suerte de paradoja: por un lado, el actor o la actriz va en contra de la regla, ya que se eligió por su personalidad, más que por su capacidad para despojarse de ella en su proceso actoral; sin embargo, su capacidad para interpretar a lo largo de su carrera una determinada personalidad significa, en sí misma, una forma de saber hacer profesional.

Regresando al tema del *stock system* teatral, es importante señalar que la adopción de una forma de producción basada en la contratación de un actor o una actriz de renombre para que actuara durante cierta temporada

con la compañía local condujo a que ella o él, gradualmente, tuviera más importancia que la propia obra. A decir de Grange (2021), esto originó la decadencia del *stock system*. La crisis financiera de 1873 y el crecimiento de las redes ferroviarias cambiaron la forma en la que las compañías teatrales organizaban su práctica, debido a la drástica disminución del número de compañías de *stock system* y al crecimiento sostenido de circuitos itinerantes que acogieron las numerosas producciones en gira. Para Wojcik (2003: 235), las *stock companies* llegan a su fin entre las décadas de 1860 y 1870, en parte por el desplazamiento hacia los modos realistas de teatro, en el sentido estético, pero también por los cambios en las formas de producción, como el cambio en las responsabilidades de *casting*, que pasarían a manos del director. Igualmente, señala como causa el auge del *star system*, que habría sido potenciado por los *combination systems*.

Los *combination systems* constituyeron un sistema de producción teatral basado en compañías formadas por un equipo itinerante, que recorría distintos lugares presentando la misma obra. Wojcik (2003) sostiene que ello significó un cambio radical con el paradigma previo, fundamentado en las compañías que exhibían su amplio repertorio en una sede establecida. En el mismo sentido, la integración del modelo de *long-runs* se mostraba contraria al teatro de repertorio, pues, de acuerdo con este nuevo patrón, las temporadas de representación de una obra podían alargarse siempre que hubiera público dispuesto. Para Wojcik (2003), este sistema alcanza su auge en América en el siglo XIX debido, entre otras razones, al avance de los medios de transporte que permitían recorrer grandes distancias en tiempos menores y por costos asequibles. De modo tal que las compañías itinerantes encontraban más rentable el llevar una misma obra a distintos teatros que el mantenerse fieles a una sola sede. Como consecuencia, se popularizaron las giras, se estandarizaron los espacios teatrales en los que se presentaban los espectáculos y se captó un mayor número de audiencias urbanas (Leveratto, 2007).

Las compañías itinerantes estaban integradas por una estrella —que no cambiaba a lo largo de la gira— y una variedad de actores y actrices que eran, en su mayoría, contratados en las ciudades receptoras en vez de ser una parte fija de la obra. Dicha contratación se daba para la interpretación de personajes específicos y no para líneas enteras; es decir, no implicaba la

ejecución de una serie de papeles a lo largo de distintas obras, como en la tradición anterior. De acuerdo con Wojcik (2003), el hecho de que los personajes protagónicos se mantuvieran interpretados por los mismos actores o actrices a lo largo de la gira favoreció la especialización, en una clara oposición a la falta de ensayos propia de la tradición de *lines-of-business*. Además, propició el reconocimiento del público hacia el actor o actriz, lo que permitiría a la larga que este se erigiera como estrella.

La constitución intensiva de compañías itinerantes que viajaban a lo largo de Estados Unidos facilitó su adopción generalizada. Conforme las producciones se iban especializando en los actores y las actrices de renombre, los escenarios también se iban haciendo más elaborados y menos genéricos que aquellos utilizados por los teatros locales. Igualmente, el público iba exigiendo cada vez más la incorporación de procesos innovadores y de las últimas tecnologías escénicas (Grange, 2021). Para ello, fueron de gran ayuda las nuevas vías de comunicación, pues gracias a ellas era posible transportar no solo al elenco, sino también escenografías, vestuarios y muchos otros elementos que formaban parte de la producción. Sin embargo, la novedad, el despliegue tecnológico y la incorporación de nuevas figuras en el proceso productivo provocaron que las compañías teatrales locales no pudieran competir con aquellos recursos y, a la larga, desaparecieran.

En esta época, el *star system* del teatro se desarrolla en el seno de los *combination systems*. En ese sentido, para autoras como Wojcik (2003), este no parece ser un modo de producción independiente, sino un fenómeno que moldea el modo de producción original (*combination systems*). Pronto, el *star system* cinematográfico se enfocará en estandarizar la calidad en función de la demanda de una audiencia específica que tenía como foco de atención las características de la estrella, en este caso, el actor y la actriz teatral. La calidad se medía fundamentalmente a través del nivel de explotación y circulación comercial de su talento e imagen. Por esa razón, la notoriedad de los actores y las actrices representó un criterio de selección económica relacionado con su alta demanda. Aunque también por los altos costos de producción que involucraba su contratación (Leveratto, 2007), pues, gracias a su fama y al fuerte nivel de competencia empresarial, las contrataciones de las estrellas supusieron los salarios más altos de la época (Balio, 1985b).

Además, con el tiempo se reconoció que el poder movilizador del nombre propio de la estrella reducía la incertidumbre que pesaba sobre cualquier producción artística. Toda vez que las cualidades de las actrices y los actores, habiendo sido probadas en sus trabajos previos, constituían un instrumento de medición del valor de sus interpretaciones. En ese marco, como asegura Leveratto (2007), el apego de la estrella a un tipo de trabajo implicaba que el público la identificara con ciertos rasgos de carácter que este demandaba. Así, sus nombres posibilitaban no solo la distinción como actrices o actores sobresalientes, sino también su vinculación con cierto tipo de papeles y personajes. De tal modo, la estrella constituyó una forma de adaptar el producto al mercado.

Por otro lado, según sostiene el mismo autor, el proceso de selección basado en la contratación de estrellas representó la aplicación de dos directrices técnicas importantes que afectaban la producción. La primera fue la selección del personal basada en criterios de especialización, lo cual implicaba que la persona elegida para el papel protagónico debía demostrar, en la interpretación de determinados personajes, un alto nivel en ese sentido. La segunda fue la elección y el diseño del producto con base en su pertinencia para satisfacer los gustos de la audiencia y la compatibilidad con las características de la estrella (Leveratto, 2007).

Bajo tales preceptos se originó un modo de producción estandarizado, en el que una serie de productos “tipo” eran generados en masa y en función de la especialización de las estrellas, así como de las demandas del público. Aquella forma de estandarización en la organización de la producción fue conocida, en el *star system* del cine, como Famous Players in Famous Plays (Leveratto, 2007). En otras palabras, una forma de estandarización en la que la trama y el talento interpretan el papel que el público demanda. Por lo que, desde entonces, la forma de organizar el trabajo giró en torno a las estrellas. Es decir, que “la narrativa, la actuación, los escenarios y la iluminación fueron manipulados para mejorar las cualidades de la estrella amada por los fanáticos” (Balio, 1985b: 115).

Una parte importante de la estrategia de mercadotecnia utilizada en aquel momento fue la conformación de los gustos y las demandas del público, que mayormente tuvieron que ver con la exposición pública del trabajo de las actrices y los actores, pero también de sus vidas privadas. Aquella

exposición, si bien surgió principalmente de campañas de promoción intencionadas, también se obtuvo mediante las notas periodísticas sensacionalistas que, desde ese entonces, ya comenzaban a retratar a las estrellas en los ámbitos correspondientes a sus vidas privadas. Para inicios de la segunda mitad del siglo XX, Powdermaker (1951: 261) aseguraba que los actores y las actrices de Hollywood se encontraban “exasperados” por la publicidad que se les hacía, pues esta exponía todo tipo de aspectos sobre su vida privada. Sin embargo, no podían evitarla, pues se realizaba tomando como base la premisa de que “la persona completa del actor es propiedad del estudio para ser explotada en su beneficio”.

Adicionalmente, en la construcción de aquella estrategia se incluyeron decisiones económicas importantes, como las que tenían que ver con la asignación de precios. Los altos costos debidos a los salarios de las estrellas representaron un aumento significativo en los presupuestos de las producciones, aunque los procesos de masificación y el traslado de los costos al público ayudaron a resolver aquel dilema. A grandes rasgos, la industria cinematográfica adquirió de esa forma los modos de producción de aquel *star system* teatral que tenía como foco el valor de las actrices y los actores reconocidos y la incorporación masiva de sus productos estandarizados — las películas— a un mercado mucho más amplio.

A pesar de que el *star system* representó un hito para las nuevas formas de organización del trabajo en Hollywood, sus prácticas no se establecieron deliberadamente como una idea original y sin precedentes de los estudios cinematográficos. Si bien para autores como Morin (1961; 1965) las estrellas del *star system* fueron una “invención” de la industria cinematográfica, para algunos otros (Leveratto, 2007), esta afirmación representa una visión errónea y reduccionista del nacimiento de la figura de la estrella. Pues cuando la tesis “creacionista” establece que la demanda de estrellas fue producto de la omnipotencia de los productores y del empresariado capitalista, no está tomando en consideración el papel fundamental del público ni del artista en su construcción.

Por su parte, Powdermaker (1951) reconoce que el *star system* ha sido una parte medular en el auge de la producción de películas. Sin embargo, a diferencia de lo que asevera el mito, niega que haya sido un proceso iniciado deliberadamente y sin antecedente por los estudios cinematográficos.

Aquel mito del *star system*, según refiere Balio (1985a), establece que este fue introducido por los productores independientes en su lucha en contra del monopolio de la industria cinematográfica. De acuerdo con su versión, fueron estos quienes, a través de la Motion Picture Patents Company (MPPC, también conocida como Film Trust), fabricaron el producto estandarizado de la estrella con actores y actrices anónimas.

Esto se debe principalmente a que, en los inicios del cine, la forma en que se organizaba el trabajo no dependía de las actividades, ni de las personalidades de los actores y las actrices estelares. Aún más, el consorcio de compañías Film Trust —cuyo poder provenía de las patentes poseídas— prohibía la exhibición de películas con grandes estrellas. Por su parte, el público deseoso de conocer más de sus artistas favoritos comenzó a escribir a los estudios solicitando información sobre ellas y ellos. Tal inquietud no fue atendida de inmediato debido a la incertidumbre que provocó en los estudios, pues temían que sus actores y actrices ganaran popularidad y, por lo tanto, exigieran mayores salarios.

No obstante, la industria terminó por capitalizar la situación y aprovechar la idealización y comercialización de la estrella hasta convertirla en objeto de consumo masivo. Adolph Zukor, empresario dueño de un cine en Nueva York que pasó a ser el fundador de Paramount Pictures, fue de los primeros en utilizar el modelo de producción de estrellas rentables para atraer público al cine, en lo que se convirtió en el hito estadounidense de la creación de Hollywood. Su papel, y el del Film Trust, fue muy importante para el desarrollo de la industria en cuanto a la regulación del gusto, pues ambos intentaron modelar lo que la gente quería y debía ver (Wu, 2016).

Fue así como, a partir de las exigencias e intereses de la audiencia, se comenzó a construir un enorme sistema que tendría repercusiones profundas en el ámbito social y laboral de los actores y las actrices —además del resto del personal implicado en el proceso productivo—. Pues, aunque los salarios subieron enormemente, estos y otras condiciones de trabajo estuvieron atados a contratos abusivos, que no podían ser modificados en ninguna de sus cláusulas por varios años (Powdermaker, 1951).

Por otro lado, es necesario resaltar que la tesis creacionista de Morin (2001) hace referencia, aunque de manera velada, a la importancia del público en la conformación del *star system*. El autor afirma que la ficción in-

ventada por el sistema adquiere forma en la personalidad sincrética de la estrella con su personaje. Pues se conjuga en una secuencia de “hechos míticos” (Morin, 2001: 92) llevados a cabo por las estrellas —aunque, en gran parte, formulados por los estudios— que buscaban ser coherentes con las aspiraciones y necesidades del público. Este, con sus anhelos, contrastes y semejanzas, coadyuvó en la creación de un imaginario estético y emocional que hizo eco no solo en el mundo de la ficción, sino también en el técnico, en lo relativo a la producción cinematográfica en masa.

Adicionalmente, Morin (2001) reconoce la importancia del público en la propia construcción del *star system*, ya que es este el que sintetiza lo real y lo ficticio para convertir a la estrella en un arquetipo digno de la ficción que representa. Sobre este aspecto, asegura que el público es parte de un “circuito energético” que lo involucra directamente con la autoría y la obra. En este, su rol es comparable con el de la persona que escribe la historia, ya que sin el público la película sería ininteligible.

El papel del público es relevante, en tanto es quien va a interpretar, mediante múltiples referencias de la cultura específica, la experiencia onírica. Entonces, la estandarización del *star system* no necesariamente limita el poder del público, dado que en el significado social del cine y de la estrella se involucran diversos factores que lo hacen complejo. En todo caso, como menciona Leveratto (2007), cuando el público se apropia de la cultura técnica o artística del cine, también cuestiona el valor de los modelos de comportamiento social que encarna la estrella y, a su vez, simpatiza —o no— con ella mediante sus emociones personales.

La comunicación emocional entre la estrella y el espectador facilita la relación de familiaridad con el actor o la actriz y, a nivel cognitivo, favorece que lo reconozca y valore su interpretación. No obstante, en vista de que la experiencia del público no se limita a una dimensión cognitiva o de un saber técnico y que, como se ha visto, también involucra una dimensión emocional; no es posible establecer una alineación simplista del público que lleve, en automático, a las estrellas al éxito (Leveratto, 2007).

Ahora bien, el hecho de aceptar la premisa de la creación de estrellas conlleva a pensar que el gusto genuino del público no es posible o que este no se puede conseguir sin la mediación de componentes mercadológicos, que incluyen la publicidad. Por su parte, cuando se considera que la es-

trella, en tanto creación de la industria cinematográfica, es determinante directa del consumo, se resta total importancia a otras características de la realización, como los componentes técnicos o estéticos, por ejemplo (Leveratto, 2007).

Por último, la hipótesis creacionista establece una premisa que da a entender que el *star system* es un fenómeno naciente y exclusivo del cine, cuando este estuvo presente desde el teatro muchos años atrás. Lo que deja de lado el importante legado del *star system* de la industria teatral, principalmente el del vodevil, una de las instituciones más importantes para el mundo del espectáculo estadounidense, que dejó huella alrededor del mundo. Pues el vodevil ofreció al cine los mejores ejemplos de producción basados en el mercadeo de la estrella y los principios empresariales modernos (Allen, 1985).

Producto y carácter industrial

Edgar Morin establece, en sus obras *Las estrellas* (1961) y *Los ídolos modernos* (1965), los orígenes del modelo de organización del trabajo conocido como *star system* en los tiempos del cine mudo. Su estrategia económica consideraba a la estrella como un producto de carácter industrial, y por ello se percibía con la capacidad de “moldear” a las personas a través de un proceso sistemático que las reclutaba para convertirlas en mercancías destinadas al consumo y la satisfacción de las audiencias masivas del cine. De esa manera se constituyó como una institución capitalista con orientación mercantil y financiera que operó —desde entonces hasta ahora— como una configuración productiva a gran escala. Sin embargo, en sí, no representó una consecuencia del capitalismo, sino un elemento particular de su desarrollo. Es decir, estructuró su producción desde las formas dadas por el capitalismo industrial y mercantil a gran escala.

En los albores del *star system* cinematográfico las estrellas se insertaron en un contexto cultural, económico y productivo masificado que contribuyó al desarrollo exponencial de una mitología basada en el consumo a gran escala de aspectos de su vida privada y de su actividad profesional. Debido a ello, la forma de organizar el trabajo se enfocó principalmente en

sus estrellas y mitologías. En tanto, las producciones fueron diseñadas expresamente con base en la rentabilidad comercial de sus actores y actrices (Mcgilligan, 2007), la cual se obtenía mediante la gestión de su celebridad y se calculaba con base en su capacidad de atraer grandes audiencias.

Una de las principales directrices para incrementar el reconocimiento de los actores y las actrices fue la implantación de diversos mecanismos que permitían gestionar sistemáticamente su vida pública y privada. A decir de Morin (1961), desde el momento en que las personalidades, los modos de vida, rostros y cuerpos de las estrellas se convirtieron en un objeto de comercialización a gran escala y en el mayor instrumento de publicidad del *star system*, tanto ellas como su vida pública y privada fueron observadas como mercancías. En la época dorada de Hollywood se afianzaron las bases para que las llamadas “estrellas” se consideraran como un “producto” del capitalismo tardío, que por su singularidad tenían la capacidad de convertirse en mito y en capital. No obstante, se daba por hecho que tal particularidad podía ser estandarizada y multiplicada mediante el uso de medios de comunicación masiva y técnicas industriales para la producción.

Los usos estandarizados de la personalidad de la estrella se extendieron por gran parte del mundo, no solo a través del cine, sino también de la prensa, la radio, la televisión y, más recientemente, de los medios sociales digitales. Gracias al soporte y auge de las tecnologías y los medios de comunicación masiva, desde entonces, las imágenes y la información de los actores y las actrices se han repetido incesantemente en diversos países, sobre todo del continente americano. Este hecho contribuyó a la construcción de un método de identificación entre estos y su público, orientado sobre todo a la comercialización de los mayores aspectos posibles de sus vidas. Método que se replicaría, de forma progresiva, también en los ámbitos artísticos, culturales y creativos. De ahí que, como sostiene Morin (1965), la estrella se convirtiera en más que una simple actriz o un simple actor, pues no solo ofrecería espectáculos sino que entregaría su propia vida al espectáculo.

Sin embargo, es necesario reconocer que la promoción publicitaria del *star system* no determina por sí misma el éxito de las estrellas ni la apreciación que el público hace de sus talentos depende totalmente de ella (Amiel et

al., 2007). Si bien esa forma de entender el desempeño “extrartístico” (Mauro, 2020) de los actores y las actrices, que va más allá de la ejecución de la propia actividad, contribuye a la generación de indicadores de reconocimiento, profesionalismo y de éxito laboral en diferentes circuitos relacionados con los ámbitos productivos y reproductivos de las y los artistas. En un proceso exacerbado de exposición derivado de la reconfiguración productiva y de la masificación de los medios de comunicación, de los espectáculos e incluso de las artes, en muchos sentidos este método se ha salido de control.

El modo en que las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) median sus actividades da cuenta de cómo dependen de estas para hacerse de un nombre, ganar reconocimiento y prestigio, además de promocionar su trabajo, pues “los medios también son un instrumento para la fabricación, el posicionamiento ante el público e incluso la inducción al fracaso de figuras artísticas, por lo que constituyen un agente de inusitado poder en las relaciones de producción que influyen aun en otros ámbitos productivos, como el teatral” (Mauro, 2018: 120). Sin embargo, la mayoría de las veces esto sucede a costa del derecho a la privacidad, e incluso del honor, además de tener que sacrificar su tiempo reproductivo en aras del profesionalismo, ya que diferentes encuentros no regulados y no remunerados con las y los espectadores adquieren el carácter de obligatorios “al punto que han dado lugar a una de las convenciones o estereotipos más socorridos en la jerga artística, como es la consabida sentencia del ‘artista que se debe a su público’” (Mauro, 2020: 11). La difusión de la vida privada bajo propósitos publicitarios o eventos como la firma de autógrafos o la toma de fotografías a la salida de un espectáculo,

Lejos de ser casuales, estos encuentros son organizados por los propios contratantes, pero no son pagos. En los últimos años este fenómeno ha cobrado singular importancia, generándose debates en los medios de comunicación respecto de lxs artistas que se niegan a otorgar su tiempo personal, catalogándose como “poco profesionales” o “poco colaborativos” con las empresas contratantes y con sus propios colegas. Si bien esto se registra con mayor énfasis en las artes performativas, no es un fenómeno del todo ajeno a lxs artistas visuales o a lxs escritorxs cuando los mismos cobran notoriedad pública (Mauro, 2020: 11).

De tal forma, el trabajo en equipo, que reclama las formas peculiares de organización, exige que participen de esas dinámicas para no parecer poco colaborativas y colaborativos. Para llevar a cabo esta actividad se requiere una relación entre al menos dos personas: una de ellas representa la mirada del público, y en esa medida las y los artistas, sin importar el circuito en el que laboren, hacen todo lo posible, en las dimensiones estética, cognitiva y emocional, para obtener y preservar dicha mirada. De ahí que el cuerpo y el rostro se desplieguen en acción frente al público, esperando que lo asocien con su nombre propio, el cual suele constituir una suerte de marca. Incluso, en muchas ocasiones, sus propios cuerpos o habilidades vocales fueron considerados capital. Por ejemplo, Morin (1961) refiere que las piernas (Betty Grable), el busto (Jayne Mansfield), la voz (Bing Crosby) y los pies (Fred Astaire) de algunas estrellas del *star system* de Hollywood fueron altamente valorados por algunos bancos en el contexto capitalista (Morin, 1961: 138). En todo caso, la repetición e identificación que proporcionan los medios de comunicación masiva, y particularmente la difusión, condujeron a un aumento de la demanda y, por lo tanto, del valor de las estrellas.

Fue así que sus cuerpos y personalidades fueron capitalizados y no solo sus trabajos. Considerando que la exhibición pública de su cuerpo y su rostro en tanto “presencia, acción y forma” —además de su voz e interpretación— representa “la principal fuerza de trabajo en el proceso productivo” (Mauro, 2018: 140) y constituye, por sí misma, una actividad laboral. Por eso, autoras como Mauro (2020) aseguran que su trabajo no solo es inmaterial, pues también existe una parte material implícita en la actividad —y no se refiere solo a la posible objetivación de este a través de un medio tecnológico—, pues su quehacer no solo es acción, sino también, como se ha visto, aspecto físico.

De tal forma, “la apariencia, la belleza, la atracción o sus contrarios (lo feo, la posibilidad de generar rechazo, etc.), lejos de constituir aspectos superficiales o accesorios del trabajo del/a artista, constituyen aspectos específicos y fundamentales, cuyas implicancias evidentes en el terreno laboral sería erróneo desestimar” (Mauro, 2020: 10). Ello también ha llevado a plantear una jerarquización —y discriminación— entre las artes, en donde se considera que las tareas cognitivas tienen un desempeño superior a las que se enfocan en aspectos emocionales, estéticos o al trabajo

con el cuerpo. Aunque habría que destacar los procesos de reflexividad y de acción colectiva que se han originado en las generaciones más jóvenes, cuestionando y poniendo en crisis tales convenciones.

La llamada concepción dualista de la persona plantea una separación entre el cuerpo y la mente, en donde el dominio de la interpretación lo tendría el cuerpo, mientras que la mente quedaría en apariencia excluida de aquel trabajo. En este caso, la concepción de las artes interpretativas es relacionada con la forma en que el cuerpo se hace predecible en un tipo de orden específico. La idea es que el cuerpo se encuentra subordinado a la representación, lo cual limitaría su posibilidad de reflexividad y disrupción. En otras palabras, bajo tal planteamiento, el cuerpo sería un instrumento de la acción, es decir que, por sí mismo, no podría sentir ni pensar. Entonces, el dualismo, que forma parte de la caracterización de la actividad actoral vista como interpretación, plantea la cuestión del cuerpo, en la que se incluye la cuestión técnica como algo que se posee, pero que no se es, ya que en el cuerpo no habría una real apropiación del conocimiento ni de las emociones. En todo caso, sería la mente, o el alma, la que interpretaría los sentidos y daría paso a las emociones; pues a través del cuerpo es que se materializan los conceptos que la mente comprende y el alma siente (Mauro, 2010).

Es así como se registra en la historia de Occidente una progresiva desvinculación del cuerpo en la manipulación directa de los materiales, lo que ha redundado en una jerarquización entre las artes que admiten desempeños más intelectuales que físicos, como las letras y la composición o la pintura y la escultura (en la que el/la artista puede delegar la ejecución de su diseño), por sobre artes performativas como la danza, el teatro, la ejecución de instrumentos y el canto. Estas últimas conllevan además el problema adicional de la imposibilidad de separar trabajador y producto, lo que ocasiona que los aspectos virtuosos de la performance no le sean atribuidos a quien la ejecuta (Mauro, 2011 en Mauro, 2020: 12).

Para Mauro (2018; 2010), es esta relación contradictoria entre cuerpo y representación —inherente a la condición de la o del intérprete—, lo que determina que la actuación propiamente dicha —es decir, la acción del ac-

tor o de la actriz en escena— persista como problema en la teoría contemporánea. De esa manera, la concepción de la o del artista del espectáculo, como realizador/a material de una idea ajena, conlleva implicaciones en el ámbito laboral, pues cuando lo más importante es el sentido que representa, quien interpreta resulta intercambiable —como se observa en el *star system*—. Existe, entonces, una atribución selectiva, en la que el sentido representado no le pertenece a quien lo representa, sino a quien ejerce la autoría, dirección o coreografía, etc. Lo cual también desvaloriza las poéticas y los circuitos de producción que no pertenecen a sectores que ocupan la centralidad del campo cultural.

No obstante, como afirma Baranchuk (2020), cada interpretación es única, incluso cuando se lleva a cabo para soportes industriales. Por eso, a pesar del uso de la belleza, la repetición y los procesos de estandarización, los actores y las actrices siguen haciendo uso de su creatividad y siguen siendo singulares y originales. La actividad actoral que se lleva a cabo en el cine, el teatro y la televisión forma parte —en mayor o menor medida, además de en distintas combinaciones posibles— de una configuración productiva cultural y creativa que comparte rasgos con el *star system* y la producción romántica orientada a la creatividad.

La tecnología como apreciación subjetiva

En la generación de emociones, tanto los actores y las actrices como quienes observan su trabajo juegan un papel fundamental. Pues, ambas partes mantienen una capacidad conjunta y relacional de conmover y de conmoverse (Nasta, 2007). En contraste, para el *star system*, otros aspectos como la velocidad de la cámara o la duración de una imagen pueden determinar, de manera mecánica, las condiciones estéticas y emocionales que el público percibe como parte de las expresiones de actores y actrices:

Un primer plano repentino puede producir un semblante sorprendido, ansioso o aterrorizado; y el mismo rostro inexpresivo expresa humor, indiferencia o dolor según la duración reducida, media o prolongada de la imagen en pantalla. A las técnicas de cámara hay que sumar las de iluminación. ¡Bue-

na parte de los sentimientos que debe expresar el actor ya están expresados para él en la disposición de la iluminación! (Morin, 1961: 150).

La incorporación de diversas tecnologías y técnicas industriales en el proceso productivo ha provocado otras demandas a los actores y las actrices, además de una fuerte desvalorización del trabajo actoral en algunos contextos como el del cine y la televisión. Esto último, sostiene Morin (1961), debido a que para muchas personas de la industria, las nuevas técnicas de fotografía, de movimientos de cámara, primeros planos —también conocidos como *close up*—, iluminación e incluso de maquillaje y dirección resultan más importantes para la expresión que la propia gestualidad actoral.

Sin embargo, todo aquello parece mostrar un esquema contradictorio. Por un lado, aquellas técnicas magnificaron las personalidades de las estrellas. Pero por otro lado devaluaron su trabajo actoral, dentro de los parámetros del *star system*. A tal grado que en muchos casos las actrices y los actores fueron considerados máscaras o marionetas de sus modos de producción (Morin, 1961). Igualmente, se minimiza el trabajo actoral, en tanto la calidad de su expresión se entiende como subordinada a la calidad de expresión del todo:

La estrella es una estrella porque se ha podido transformar a los actores en objetos que son manipulados por los técnicos cinematográficos, y porque se ha podido dotar a una mascarilla, que a menudo ya está cargada con todo el adorable glamour de la belleza, con todas las riquezas subjetivas también. La estrella es una estrella porque el sistema técnico de la película desarrolla y excita una proyección-identificación que culmina en la divinización precisamente al enfocarse en lo que el hombre sabe que es lo más conmovedor del mundo: un bello rostro humano (Morin, 1961: 163).

Bajo esa concepción, las diversas técnicas aplicadas al proyecto se concentran y complementan definiendo la calidad del “todo”. Esto se puede observar, según Morin (2001), en aspectos como la musicalización, pues la música representa una especie de subtítulo que propone un significado específico a la imagen. Aunque también la imagen impregna de significados a la música y no solo la música significa a la imagen. Lo cierto es que la in-

corporación de la tecnología trajo consigo diversos cambios que afectaron esencialmente no solo los procesos de producción y las formas de organizar el trabajo, sino también la percepción que se tenía del profesionalismo y de la calidad histriónica de los actores y las actrices. Particularmente, la fotografía y la técnica del primer plano cinematográfico implicaron diversos cambios para aquellas personas que trabajaban en esa industria.

Cada plano representa un sistema de abstracción específico que orienta el nivel de atención del público —al igual que ocurre en cualquier espectáculo— hacia ciertas acciones diseñadas para ser interpretadas de acuerdo con las convenciones y los objetivos de la historia. En su caso, el primer plano, a diferencia del llamado plano americano, privilegió el rostro humano, eliminando de la toma gran parte de su cuerpo. Mediante la ampliación del rostro, de acuerdo con Morin (2001), se pretendía enfatizar la representación dramática, el poder afectivo y simbólico de la imagen, para multiplicar así las emociones del público. En ese sentido, el primer plano sirvió como una manera de develar la subjetividad de las personas por medio de una sucesión de simbologías que conllevan un lado mágico —relacionado con los símbolos y los significados que se asignan a aquello que es contemplado— y otro subjetivo —vinculado a las emociones que genera—.

Por otra parte, Morin (1961) resalta que la introducción de la técnica del primer plano demandó principalmente a las actrices mostrarse jóvenes, bellas y sin imperfecciones, tanto así que fue capaz de transformar también la industria del maquillaje, pues se requería que las mujeres lucieran igual de hermosas dentro y fuera de la pantalla. De ese modo, los estándares de belleza que se establecieron a partir del *star system* cinematográfico se convirtieron en elementos de valoración de la calidad de las actrices —aunque no necesariamente esto obedeció solo al uso de la técnica del primer plano y tampoco excluyó a los hombres de dichas valoraciones—.

Incluso, como señala el mismo autor, el aspecto físico y el fenotipo se convirtieron en elementos mayormente valorados en comparación con la habilidad actuarial. Consecuentemente, en esa búsqueda por crear la personalidad perfecta, las actrices no podían conformarse con su apariencia natural, por lo que se veían en la necesidad de acudir a otros recursos para resaltar su belleza, como el uso de cierto tipo de ropa, accesorios, maquillaje y hasta de tratamientos estéticos.

Las estrellas del *star system* fueron fuente de inspiración de las primeras revistas de modas y de espectáculos, que crecieron enormemente gracias a la información y los chismes referidos a los actores y actrices del momento. Aunque la relación fue simbiótica, pues en gran medida ellas y ellos dependían de los medios de comunicación para acrecentar su fama. Gracias a su influencia, desde entonces y hasta ahora, se espera que las estrellas con su originalidad impongan modas y se conviertan en modelos a seguir (Morin, 1961).

En un contexto competitivo, como lo es el de la industria del entretenimiento, la estandarización se enfoca principalmente en lograr alta precisión en la calidad de los productos ofrecidos al mercado. Por lo que, a juicio de Leveratto (2007), la calidad se logra mediante la especificación detallada de aquellas características que el ideal de producción establece como deseables. Bajo ese esquema, la estandarización conlleva un proceso de individualización del producto, además de que establece las condiciones necesarias para que se desarrollen otros nuevos bajo un modelo competitivo. Pues la estandarización implica un fenómeno de diferenciación del producto, ya que cuando se promueve la diferencia, al mismo tiempo se fomenta el consumo repetido.

La estandarización designa una codificación técnica y otra ética con la que el público puede evaluar la calidad de las películas. Involucra diversos procesos que regulan, por ejemplo, la duración del producto. O bien, un sistema de clasificaciones que tiene por objetivo limitar la incertidumbre originada por las diferentes formas en que el público puede percibirlo (Leveratto, 2007). Por su parte, la estandarización estética se ve reflejada en el esfuerzo reiterado por hacer singular su producción, hecho que implica una elevación de costos de forma permanente. Aunque la exclusividad de los actores y actrices representa una manera en la que el público puede constatar la calidad del servicio que se le ofrece.

Para Leveratto (2007), la estrategia de aumento de calidad del *star system* implica una estandarización también del cuerpo de la estrella. Lo cual presenta dos consecuencias técnicas observables. Por un lado está el tipaje, es decir, que la elección de quien ostenta el rol protagónico debe mantener una estrecha relación con su especialización para interpretar ciertos personajes. Por otro lado, está el apego en el sentido teatral del actor o actriz a

cierto tipo de trabajo, que incluye rasgos de carácter familiares al público, y que evita su incorporación a roles sociales que resulten contrarios a sus intereses o gustos.

De igual manera, aquel proceso deberá responder a la necesidad de encontrar el cuerpo que mejor se adapte al rol que demanda el público, pero sin obviar las cualidades necesarias para su desempeño en el escenario. Tales cualidades corporales, señala el autor, solo se experimentan en una situación específica y son inherentes a las cualidades técnicas y éticas, como el saber hacer, la disciplina y el autosacrificio, entre otras. En todo caso, la idoneidad del actor o de la actriz para el rol que va a representar se relaciona estrechamente con la forma en que el público lo experimentará en cada situación particular y en un tiempo específico.

Aun cuando las necesidades del público puedan preexistir, o bien puedan ser creadas o dirigidas artificialmente, el glamur de la estrella, creado bajo el *star system*, provocó, a decir de Leveratto (2007), una combinación de *sex appeal*, lujo, elegancia y romanticismo destinada a estimular la demanda. En cualquier caso, esa racionalidad técnica representa una forma de considerar el cuerpo de las estrellas, y a ellas mismas, como una invención comercial predecible del *star system*. Esa construcción no necesariamente se limita al *star system* del cine ya que, como se ha visto previamente, también se ha observado en la industria teatral. Además, también ha estado presente, desde tiempos remotos, en otros espectáculos como la ópera, la danza y el deporte (Leveratto, 2007). No obstante, el fenómeno de la estandarización no se puede restringir a la alienación de las producciones al mismo modelo. Tampoco se puede limitar a la búsqueda del máximo beneficio por medio de la aplicación de la técnica de uniformidad entre los productos. En todo caso, el consumidor, en su evaluación, podría rechazar la uniformidad, demeritar la calidad del producto, o esperar algo totalmente inesperado.

Las consecuencias económicas de la estandarización

El valor simbólico y de mercado de los actores y las actrices es diverso y el rango en que se mueve es excepcionalmente amplio. Tales diferencias llevan a algunos autores como Creton (2007) a cuestionarse sobre los pro-

cesos de formación de precios en el quehacer profesional: si bien reconoce la larga tradición de las diferentes prácticas del arte dramático como parte fundamental para la profesionalización de la actividad actoral, para él, el verdadero marco de transformación de tal ocupación y del mercado, en su ámbito profesional, se constituye durante la etapa temprana de la industria cinematográfica. Una de las razones en las que basa su argumento es que para lograr la profesionalización fue necesario primero que el mercado se creara, organizara y desarrollara suficientemente para, a partir de ahí, poder pagar decorosamente a profesionales especializadas y especializados en el ejercicio de la actividad actoral. En ese sentido, el nivel del valor negociable de los actores y las actrices es coherente con la importancia que asume la organización industrial y comercial del cine desde el modelo de producción del *star system*.

Creton (2007) caracteriza a los actores y a las actrices como seres híbridos y quiméricos que con frecuencia se vuelven legendarios debido a su capital de notoriedad y celebridad capaz de proyectar —y recibir a cambio— aspiraciones, deseos e identificaciones que facilitan los flujos mercantiles. Al mismo tiempo, su experiencia llega a constituir un referente gratificante que les permite originar otro tipo de valor, difícil de definir, pero que los hace marcar una diferencia. Esta puede observarse, por ejemplo, en la capacidad de las estrellas para generar audiencia. En ese caso, el nombre propio se equipara con una suerte de señalización que se construye, al menos en parte, para disminuir la incertidumbre y servir como punto de referencia en el mercado. Donde el precio es uno de los principales criterios que definen a las actrices y a los actores pero, sobre todo, a las estrellas.

En el contexto administrativo, su precio se expresa desde la asignación del presupuesto. Sin embargo, no se reduce a ello, puesto que el precio en sí mismo constituye un indicador de valor que se manifiesta durante el proceso de elección y de valoración social específica. Bajo tal concepto, se constituye un doble indicador de valor. Uno interno, dentro de la esfera productiva, y otro externo, que involucra a los medios y a los espectadores. Es así como se conforma el *rating*, una herramienta de medición que contribuye directamente con las decisiones que se toman desde los ámbitos económicos del cine y de la televisión, pero que también involucra otras expresiones culturales y creativas (Creton, 2007).

Dado que existen campos de la subjetividad que se ven atravesados por convenciones y mitologías transitorias, que hacen compleja la interacción y los espacios en los que se configura y se valora la actividad actoral, Creton (2007) establece la importancia de superar la explicación tautológica de la llamada voz del mercado, que implica que el precio es objetivo, en tanto representa lo que ya se ha pagado. En cambio, resalta la necesidad de considerar que la profesión actoral se encuentra doblemente articulada por una valoración de mercado y otra simbólica.

Ahora bien, independientemente de la inversión, las producciones no cuentan con recetas exactas que permitan garantizar el éxito de una estrella ni el de los proyectos en los que participa, puesto que este depende de una combinación sutil y compleja de factores cuyo resultado es muy difícil de predecir y que se caracteriza por un alto nivel de aleatoriedad. Aunque, para autores como De Vany y Walls (1999), dicha combinación depende en gran medida de lo que decida el público como destino del producto, lo cual se vuelve más complejo bajo la posible interacción —e influencia— del público y el público potencial.

En cualquier caso, la conexión entre las estrellas y el comportamiento del público justifican el poder —al menos económico— que se confiere a los actores y a las actrices (Steven, 1998). A este respecto, las emociones que el público experimenta también representan instrumentos de medición de la calidad del producto y, particularmente, de las capacidades estéticas —y emocionales— de los actores y las actrices (Amiel et al., 2007). Pues, como lo hace notar Nasta (2007), quien retoma a Herman Parret, emocionarse es también una forma de evaluar. A esa facultad, la autora la identifica con el término de “emocognición”, que es la capacidad del actor y de la actriz para conmovirse —a través del contenido de la acción o de la misma conceptualización de la realización— y transmitirle sus emociones al público, para que este, a su vez, consiga también conmovirse.

En cambio, Steven (1998) parte de una explicación de la elección racional de la audiencia, que se apoya en la propia estimación de los probables beneficios que se obtienen con el consumo. En el sentido de que el proceso informado en el que se basa puede provenir de la recomendación conocida como de boca a oreja, o de experiencias exitosas previas con cierto tipo de producto o marca —en este caso, los actores y las actrices—. Bajo esos

parámetros, la industria asume que la estrella representa un marcador específico para un tipo de producto y audiencia particular.

Según el mismo autor, los marcadores de actores y actrices son utilizados por las producciones como una herramienta que intenta predecir el posible éxito de los proyectos en los que invierte. No obstante, los proyectos no siempre serán exitosos, y aunque la mayoría lo fuera, la racha no podría permanecer de esa forma *ad infinitum*. Entonces, se llega a la conclusión nuevamente de que no existen fórmulas para lograrlo, sino un proceso estocástico que, por definición, es impredecible. Por ello, a pesar de que la premisa indica que las posibilidades de éxito se pueden gestionar, existe poca evidencia empírica y teórica que admita darlo por hecho (Steven, 1998). Aun así, el trabajo de la producción radica en modelar la mejor combinación posible, con los insumos con los que cuenta, para afianzar la mayor probabilidad de éxito.

A pesar de no existir fórmulas que lleven al éxito rotundo, Creton (2007) identifica ciertas coincidencias que aparecen en la ejecución de diferentes producciones. Por ejemplo, las estrellas de Hollywood tienen la característica de ser marcas globales que se circulan en los mercados masivos. Por lo que, en el marco del modo de producción fordista, la omnipresencia de los medios es necesaria para la explotación económica de la notoriedad y la preeminencia de “la economía del *celebrismo*”. Dicho autor explica a la economía del *celebrismo* mediante tres de sus aspectos principales. Primero, establece la importancia de los ingresos, que alcanzan cantidades tan grandes que suelen parecer extravagantes. Segundo, expone que las ventajas obtenidas por la posición de privilegio están sujetas a fenómenos que constantemente se refuerzan a sí mismos. Tercero, que la capitalización de la notoriedad se extiende más allá del campo inicial de la profesión. Sin embargo, aclara que el *star system* que configura la actividad y la economía del *celebrismo* está lejos de limitarse a las industrias culturales, ya que se ha incorporado a muchos otros sectores económicos (Creton, 2007).

En el ámbito actoral, Creton (2007) asegura que dicha economía implicó un camino en el que la industria, primero, tuvo que invertir en cierta actriz o actor para circularle en el mercado. Después, en caso de que la transacción hubiera sido fructífera, se podría gozar del resultado, observable mediante la acumulación de capitales de identidad y celebridad de actores

y actrices. En esos términos, la valoración de la crítica y los ingresos por taquilla ayudan a explicar el precio y valor de cambio en el mercado de la actividad. Aunque el autor asegura que tal escenario ha sufrido grandes ajustes en los últimos años, ya que ahora la rotación de titulares es más rápida y existen menos productos cuyo éxito se centra en las estrellas.

Creton (2007) aclara que la industria cultural destina en la actualidad la mayor parte de los presupuestos a efectos especiales y a gastos generales de mercadotecnia. La disminución del gasto en actores y actrices se explica por el hecho de que invertir en estrellas es muy arriesgado, dado que el éxito con frecuencia tiene un carácter excepcional, mientras que el fracaso, además de tener una mayor probabilidad, resulta abrumador. Entonces, la única certeza que existe es que la estrella es cara, aunque su presencia en la pantalla no garantiza el éxito de la película y mucho menos que cumpla con los ingresos esperados. Por lo demás, menciona que la lógica de los medios y del financiamiento ahora exige considerar, al mismo tiempo, a la televisión, al video, la Internet e incluso a la telefonía móvil. En consecuencia, hoy por hoy, los actores y las actrices tendrían que ser analizados dentro de contextos singulares y diversificados, que involucren una variedad de medios de difusión y de comunicación.

Sin embargo, para otros autores (Halsey, Stuart & CO, 1985) su interpretación y funcionamiento es aún más complejo, por lo que habría que analizarlos en el intrincado marco contextual de cada industria y de sus formas de comercialización, en su carácter de producto intangible, además de los significados y las mitologías que el público construye a su alrededor, incluyendo los de las marcas que en la actividad se propician. En ese marco, la diferenciación del producto conlleva a la modificación de la asignación de precios que no necesariamente obedece exclusivamente a condiciones objetivas. Con respecto a ello, el ejemplo de diferenciación del producto de Klapat (1985) resulta muy apropiado para entender cómo funcionan las marcas distintivas, no solo al nivel económico, sino también social.

Klapat (1985) asegura que el principio diferenciador de los actores y de las actrices para volverse estrellas funciona igual que el de los *jeans* de diseñador. Pues, hasta antes de que Calvin Klein colocara su etiqueta en los pantalones vaqueros de mezclilla, estos eran considerados una prenda pesada, barata y común. Sin embargo, una vez que el diseñador les incorporó

su etiqueta, como símbolo de su marca comercial, los *jeans* pasaron a una categoría superior, fijándoles un precio más alto al poderlos distinguir de aquellos pantalones ordinarios que podía vestía cualquiera.

A juicio de Klapat (1985), la diferenciación del producto, basada en la singularidad de la estrella, funcionó como estrategia para estabilizar la curva de demanda de la producción. Además, dicha estrategia implicó que, en la comercialización, los precios se establecieran mediante una curva de demanda inelástica que permitiera al productor imponer precios mucho más altos a sus productos y, en consecuencia, maximizar ganancias. Esto es observable en el ejemplo de los *jeans* de Calvin Klein, pues aunque se subieron los precios por la diferenciación del producto no se disminuyó la demanda. Por lo que se dice que la curva de la demanda es inelástica o insensible al aumento de precio.

En cuanto al valor de uso que se asigna al “producto artístico”, Stolovich (2007) explica que se obtiene mediante la representación de este como “producto único”. Esa condición diferenciadora se obtiene, principalmente, mediante la personalidad del actor o de la actriz, la cual le permite distinguirse de las otras personas que participan en una producción. Por ende, también le concede la posibilidad de pactar importantes contraprestaciones. En el caso del *star system*, muchos productos se han constituido sobre la base de la rentabilidad comercial de los actores y las actrices y de su capacidad para atraer grandes audiencias (Mcgilligan, 2007). De tal forma, dentro de una gran variedad de “productos”, el nivel de popularidad —que Stolovich (2007) distingue a través de los niveles de audiencia generados— representaría la mercancía con mayores posibilidades de éxito en el mercado. En consecuencia, el éxito traería consigo los ingresos esperados por el empresariado y las estrellas.

El trabajo artístico es un elemento de valor simbólico (valor de uso) que en el mercado adquiere valor económico gracias a los niveles de audiencia que haya sido capaz de generar (Bolaño, 2013). Dentro de esa valoración simbólica, Stolovich (2007) explica que, en suma, el valor de uso que se asigna al producto artístico se obtiene por medio de su representación como producto único. Tal condición diferenciadora se obtiene principalmente de la personalidad de la estrella, la cual le permite distinguirse de las otras personas que participan en una producción. Sin embargo, eso no sig-

nifica que la personalidad de la estrella, por sí misma, sea el elemento central por considerar en el valor de uso, ni propiamente lo que le permitiría pactar importantes contraprestaciones. En todo caso, es el valor simbólico de atraer público el que representará el valor agregado.

Según el mismo autor, en un mercado específico, los productos culturales se intercambian en función de ciertas reglas de valor. Lo importante aquí es que, cuando las actividades culturales pasaron de la periferia al corazón de la economía, generando empleo y riqueza —particularmente, las actividades relacionadas con las industrias culturales y los medios de comunicación masiva— dejaron atrás aquella noción de que la cultura no podía considerarse una actividad productiva. Sin embargo, aunque se pudiera pensar a los productos culturales como cualquier mercancía que se oferta y demanda, ello no implica que no conserven particularidades que los apartan de otros bienes y servicios.

En ese sentido, las estrategias de mercadotecnia se convirtieron en una herramienta relevante para conseguir los imperativos económicos de la industria y para construir relatos míticos sobre la vida personal de los actores y las actrices (Klaprat, 1985: 369). Por eso Morin (1961) asegura que las estrellas son tan comunes como el pan y tan extraordinarias como el oro, y se refiere a ellas como al “pan de los sueños”. Esta hipérbole asume que, aunque el pan tradicional no puede elevar su precio mucho más allá de su costo de producción, los productos místicos o mágicos, como los objetos de arte, los adornos, fetiches, etc., suelen venderse a precios superiores. De ahí la rareza del producto que representan las estrellas, pues se elabora conforme a la organización y los requerimientos capitalistas, pero está destinado a satisfacer necesidades antropológicas que suelen expresarse al nivel del mito.

El hecho mítico y el éxito profesional

El proceso de mitologización impone a las estrellas una vida de realidad onírica, nutrida de un imaginario que requiere una continua reafirmación. La historia, y el mito en ella, transforman al público y lo liberan. Así, la personalidad mítica del actor o de la actriz, que representa una suerte de

arquetipo, se impone mediante las apariencias, las posesiones y los caprichos consumados. A través de sus diferentes ámbitos, las mitologías se diversifican en una relación entre glamur, diversión y espiritualidad, para así poder formar parte de las diferentes dimensiones de la vida de su público. En vista de ello, el buen gusto, el lujo y la extravagancia deben ser exhibidos continuamente mediante la vestimenta, los accesorios, las fiestas, los viajes, los animales de compañía, las parejas sentimentales, entre otros (Morin, 1961).

En los mismos términos, la belleza física —e incluso la moral— y la juventud son condiciones inseparables e irrenunciables del *star system*. La juventud representa una condición *sine qua non* de la belleza física de la estrella, lo cual se convierte en un problema cuando envejecer no es una opción. Sobre todo para las mujeres estrellas a quienes el *star system* exige lucir siempre jóvenes, hermosas y, por si fuera poco, enamoradas. Después de todo, son ellas quienes tienen que cumplir especialmente con la premisa integral de la perfección en alma y cuerpo. Según refiere Morin, la carrera artística de las mujeres —ya desde aquel entonces— era mucho más corta que la de sus pares varones. En general, la edad de ellas oscilaba entre los 20 y 25 años, mientras que a los actores se les permitía madurar hasta alcanzar cierto “estado seductor ideal” (1961: 47).

La pérdida de la juventud no representó un factor único por el que la carrera de una actriz pudiera terminar; sin embargo, sí constituyó un elemento que la constreñía poderosamente, pues la juventud y la belleza eran observadas por el *star system* como condiciones de “gracia” que, por su propia condición transitoria, debían explotarse con urgencia (Morin, 1961).

Una pieza clave para entender el éxito del proceso de mitificación es la proyección que se origina a partir de la identificación con la estrella. Lo cual representa una participación afectiva y, por lo tanto, activa por parte del público. En otras palabras, cuando las personas integran en sus vidas aquellos escenarios —producto de una visión subjetiva, que parte de un universo mágico e imaginario— en gran medida lo hacen afectivamente. Es por ello que la afectividad y la magia constituyen una doble referencia que logra un proceso de identificación completo en el cine (Morin, 2001).

Por su parte, en su análisis antropológico sobre Hollywood, Hortense Powdermaker (1951) asegura que un aura de pensamiento mágico ha ro-

deado el trabajo de actores y actrices desde el nacimiento de la industria cinematográfica. A través de entrevistas con actores, actrices y demás participantes del modo de producción del *star system*, la autora encontró que la mayoría atribuía un aura mágica al éxito actoral. Se creía que el destino, o un inesperado golpe de suerte mezclado con oportunidad, era la fuerza que impulsaba las carreras de las estrellas. Aunque el éxito atribuido a la predestinación no evitaba, de ningún modo, el esfuerzo para alcanzarlo.

Pese a que las condiciones laborales de la industria cinematográfica se estructuraban jerárquicamente bajo una fuerte dependencia laboral y económica, que parecía sujetarse mayormente al mérito, Powdermaker (1951) explica que existía una gran frustración por parte de su comunidad laboral al ver limitadas sus aspiraciones artísticas por la creencia de que el éxito no necesariamente era producto del talento, sino de una fuerza sobrehumana e inexplicable, que podía o no estar de su lado. El ascenso al estrellato solía ser percibido desde la subjetividad, por lo que no podía reducirse a acciones y condiciones objetivas, aunque las historias que explicaban el éxito eran distintas para cada persona. Por dar un ejemplo, muchos de los mitos que hablaban sobre cómo despuntaban las mujeres estrellas se relacionaban con historias de la literatura clásica como la de la Cenicienta, donde se narraba la forma en que una chica hermosa era rescatada de una situación mundana por algún productor, que la convertía repentinamente en una estrella e influía significativamente en su movilidad social.

También se hablaba de una combinación de componentes subjetivos como el conocer a las personas adecuadas, el tener relaciones sexuales con una persona poderosa, la suerte, la oportunidad y la perseverancia, entre otros (Powdermaker, 1951). Como puede advertirse, en ese discurso las relaciones interpersonales y el sexo se concebían como herramientas eficaces que explicaban la forma en que, principalmente, las actrices más jóvenes o *amateurs* alcanzaban el éxito. Sobre ello, Powdermaker aclara que era poco frecuente que una persona realmente pudiera conseguir empleo o un papel relevante en alguna película solo como resultado de una relación sexual. No obstante, asegura que ciertos puestos, aun siendo bajos en jerarquía, lograron abusar de su posición en la industria. Tal es el caso de algunos asistentes de producción, quienes pedían intercambios sexuales a las actrices con la promesa de que accederían más rápidamente a papeles de extras o de

personajes incidentales. Lo mismo sucedía con los agentes, quienes aprovechaban su posición de privilegio para exigir sexo como moneda de cambio. Al final, estos intercambios —muchos de ellos producto de la violencia de género— no necesariamente redundaban en una fuente de trabajo segura para ellas, y mucho menos de calidad (Powdermaker, 1951). Sin embargo, es necesario resaltar que esto no implica que las actrices fueran carentes de agencia, aunque estuvieran fuertemente constreñidas por las restricciones —formales e informales— de entrada y permanencia en la actividad.

Los gustos, las corazonadas y las relaciones personales siempre jugaron un papel importante en el trabajo actoral, y el modo de producción del *star system* no fue la excepción, incluso, a veces más que los propios estándares de medición con los que se evaluaba a un actor o a una actriz. Por ello, relacionarse con las personas adecuadas resultaba realmente importante: “comer y beber juntos, jugar a las cartas, ir a las carreras y fiestas, y pasar el fin de semana con personas importantes” podía ser útil para allanar el camino hacia el éxito (Powdermaker, 1951: 241). Para los actores y las actrices siempre ha sido de gran importancia obtener la mirada de su público, debido a que el círculo de la actuación no se completa efectivamente hasta que llega al espectador. Sin embargo, la posibilidad de la mirada múltiple llegó a la par del auge de los medios de comunicación masiva y, por lo mismo, de las decisiones de quienes producían o eran dueños de ellos —preponderantemente hombres—. De ahí que ser miradas y mirados también cumpliera hasta cierto punto un papel instrumental encaminado a conseguir empleo. Los eventos sociales permitían que jugaran “el juego social” —como en una suerte de escaparate— a la vista de personas con poder que les pudieran asegurar la entrada a la fama o la permanencia en ella. Esta dinámica se mantendría así por los siguientes años, hasta llegar a un nuevo gran apogeo de la multiplicación de la imagen provocado por los medios sociales digitales.

No obstante, además de una posible intención utilitaria en sus acciones, Powdermaker (1951) resalta que la personalidad de los actores y las actrices los llevaba a sentir una fuerte necesidad de ser observadas y observados, pues la admiración representaba un modo de vida y no únicamente una manera de ganársela. Lo cual explicaría, al menos en parte, su capacidad de soportar largos periodos de privaciones con tal de permanecer en la actividad. Si bien los actores y las actrices podían tener algún contrato

de exclusividad vigente, era común pasar prolongados periodos de inactividad. “Aunque el actor esté bajo contrato y no haya preocupaciones financieras, la situación no es fácil. Existe un conocido sentimiento de pérdida al no actuar” (Powdermaker, 1951: 279).

Otro aspecto que se consideraba un ingrediente esencial para las historias de éxito eran los efectos de la publicidad. En sus diferentes tipos, esta coadyuvaba al surgimiento de mitologías capaces de hacer ver a las estrellas con vidas y “funciones” míticas. Por eso, según los parámetros del *star system*, las actrices y los actores en sí mismos no eran necesarios, sino que se requerían (arque)tipos específicos, modelos de glamur y belleza, aparentemente dispuestos a ser manipulados (Morin, 1961). Condición que contribuiría a su éxito, pero también a alimentar el mito de desvalorización de los actores y las actrices que trabajan en circuitos en donde la tecnología y los estándares de calidad técnicos median los procesos productivos, debido a la creencia de que en ellos no cuentan con libertad creativa y simplemente son “marionetas” del sistema.

La dificultosa transición entre circuitos heredada del *star system*

La concepción prejuiciada del trabajo mediado por la tecnología y con intereses comerciales profundizó una división tajante entre modos de producción y circuitos. Lo cual coadyuvó a que una persona exitosa en cierto circuito comercial, como el cine o la televisión, no necesariamente pudiera mantener su estatus en otro circuito cultural, como el del teatro. Incluso, los modos de producción dentro del propio teatro pueden presentar cargas negativas en función de estereotipos, estigmas y mitologías relativos a sus diferentes ámbitos: comercial, institucional o independiente. Por lo que habría que reconocer, como lo hace Mauro (2018), que las producciones que no tienen fines comerciales proporcionan diferentes formas de generar prestigio, legitimación del nombre propio y oportunidades de profesionalización.

De ese modo, las personas que trabajaban bajo el modo de producción del *star system*, generalmente eran minimizadas, despreciándose sus habi-

lidades y restándoseles valor, al asegurar que eran una creación del modo de producción en masa. Dentro de su entorno laboral se les asignaban diversos estereotipos; por ejemplo, se les tachaba, entre otros calificativos, de ser personas egoístas, irresponsables, flojas, exhibicionistas y vanidosas. Entonces, aunque se les pudiera considerar como un producto valioso —al menos en lo relativo al ámbito económico— también se les percibía como seres artificiales que solo cobraban vida a través de los elementos propios del *star system* (Powdermaker, 1951).

Por la misma razón, su trabajo no se valoraba igual que el de otras funciones en el sistema productivo. Por ejemplo, la labor de dirección se consideraba una forma de arte insustituible. Lo cual se relaciona con la concepción de la actividad en el cine como forma de arte superior —muy a pesar de los planteamientos de la industria cultural y del *star system*— (Morin, 2001). Aunque esas posiciones de privilegio se han presentado siempre como formas de control del proceso productivo, sobre todo en relación con varones que diseñan, gestionan, dirigen, producen o, en general, toman decisiones. En cambio, en el mismo ámbito, las actrices —aunque también los actores— suelen aparecer como totalmente reemplazables, sobre todo a medida que el tiempo pasa y la edad se hace evidente:

Por tal motivo, se produce una división al interior de las propias artes performativas, en las que aquellos roles encargados de diseñar, conducir o tomar decisiones generales sobre el proceso creativo, fundamentalmente en función de los sentidos a transmitir, como el director teatral o musical, y el coreógrafo (además del dramaturgo, por supuesto), ostentan posiciones de privilegio (Mauro, 2020: 12-13).

Desde una construcción patriarcal del privilegio se establecen relaciones entre capital y trabajo —cuya intensidad va a depender de cada circuito de producción—, las cuales suelen ser inequitativas, excluyentes y, en ocasiones, discriminatorias. En todo caso, la superioridad que se les daba a otras actividades que involucraran la creatividad, el pensamiento complejo, la toma de decisiones, la estrategia, el liderazgo y la autoridad promovía grandes escisiones por los prejuicios de género y por el despliegue de componentes cognitivos o estético-emocionales de la actividad que se realizaba.

La apariencia, el fenotipo y la juventud relacionados con una forma supuestamente superior de belleza se asocian con el tipaje, la asignación de roles y las posibilidades o restricciones para obtener empleo, lo cual plantea implicaciones discriminatorias más allá del ámbito laboral. Mauro (2018) sostiene que en el teatro sucedió algo similar una vez que en las compañías se pasó de una asignación de personajes basado en el *cursus honorum* de sus miembros a la distribución de roles en manos del productor, director o autor. En otras palabras, la jerarquía interna, que era determinada por el grado de responsabilidad que los actores iban adquiriendo en función de su experiencia acumulada, ahora dependía de criterios ambiguos como el talento, la adecuación al personaje, así como las preferencia del público y de los medios.

En ese sentido, habría que resaltar que cada circuito genera sus propias condiciones, aunque la dirección, producción y autoría, generalmente mantienen cierta holgura que permite movilidad relativa entre circuitos. Lo cual, como señala Mauro (2018), es más difícil que suceda con la parte actoral. Sin embargo, es más frecuente que ocurra cuando la fama no entra de por medio, pues a veces en jerarquías más bajas la movilidad resulta ser más probable por la falta de identificación dentro de un ámbito productivo específico. Esto se debe a que la construcción del nombre lleva inherente —en sentido figurado— el apellido del circuito en el que haya ocurrido la profesionalización.

Las características, las identidades y el *ethos* a veces pueden parecer contradictorios en etapas específicas de la vida. Por ejemplo, en la juventud se suele dar un periodo de formación, caracterizado por el sacrificio que tiene que ver con la visión romántica de la actividad bohemia. Mientras en la adultez el merecimiento y reconocimiento que se han forjado a través de la trayectoria, la experiencia y la construcción de la reputación y del nombre permiten, en una suerte de escalafón, optar por el cambio de circuito y, como consecuencia, ser merecedor o merecedora de la fama. Por eso es tan mal visto que los actores y las actrices la logren de inmediato —no es lo mismo fama que reconocimiento— pues les resta credibilidad como artistas y se les asimila como estrellas del *star system*. Sin embargo, la realidad no necesariamente es tan contradictoria. Primero, porque pasar de una vida del sacrificio a una de opulencia puede ser un proceso espera-

do —o al menos deseado— implícita o explícitamente, como resultado de una trayectoria construida con base en el trabajo duro y el autosacrificio. Segundo, porque, en el fondo, muchas personas aspiran a ser descubiertas y saltarse así el doloroso proceso de formación y profesionalización basado en la precarización.

Finalmente, como refiere Mauro, ante la mirada del público poco importan las instituciones de formación o los certificados de cualificación para acreditar la condición de artista. Pues las gracias del público se distribuyen “en función de lógicas específicas, en parte susceptibles de manipulación y en parte imponderables” (2018: 118). Ese favor genera igualmente grandes divisiones entre las élites que gozan de él y de quienes tienen que pelear por ganarlo. Paradójicamente, el mito romántico del artista visto como “monstruo sagrado” se ve reforzado con el surgimiento del cine industrial y el culto a las estrellas y, posteriormente, es exacerbado con el uso de medios sociales digitales en los que “ser mirado constituye un valor” (2018: 8). Incluso, en la época moderna, gracias a la importancia económica que ha adquirido la industria creativa se ha originado un fuerte impulso por “la aplicación de parámetros económicos a la producción, distribución y consumo de bienes y servicios culturales” (2018: 2). Por lo que una combinación entre nombre propio, originalidad, respeto por el gusto del público y por las exigencias de una infinidad de agentes intermediarios ha marcado una inserción laboral conflictiva, constreñida por una apreciación ambigua entre desprecio y fascinación (Mauro, 2020).

En el siguiente capítulo se profundizará en las implicaciones que tiene para las y los artistas la elección de cada circuito y se ampliará el tema de los mitos, prejuicios y estigmas que pesan sobre las trabajadoras y los trabajadores del arte dependiendo del circuito en el que se insertan. Igualmente, se analizará el “amor al arte” como un elemento fundamental para entender las condiciones objetivas y subjetivas por las que las personas artistas deciden mantenerse en una actividad que se distingue por sus carencias y precariedad.

Capítulo V.

EL AMOR AL ARTE, UNA MODALIDAD DE RESISTENCIA A LAS NUEVAS FORMAS DE ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO

En este capítulo se revisa, por un lado, el modo en que algunos estereotipos, prejuicios y *ethos* de la profesión artística y de los ciertos circuitos en los que se desarrollan contribuye a su precarización. En adición, se analizan las formas en que la organización flexible del trabajo artístico, sus condiciones suigéneris, la falta de reconocimiento de su actividad como trabajo que debe ser remunerado parecen perder importancia a través del riesgo romantizado, la exaltación de una forma de vida y las mitologías de la ocupación. Lo cual ha terminado por configurar un paradigma de modelo deseable de extrema explotación, que se aplica a distintas áreas productivas.

Mitos y estereotipos en la identidad ocupacional

La concepción del trabajo artístico siempre ha sido polisémica y no ha estado exenta de una fuerte carga de prejuicios y consideraciones morales que suelen afectar a quienes lo desarrollan. La actividad actoral y, en general, la labor de las y los profesionales del teatro no son la excepción. Las personas que se desenvuelven en el campo de las artes usualmente han sido catalogadas con expresiones disímiles, y a veces contradictorias, como genios, artistas, personas bohemias o creativas. O bien, como emprendedoras, profesionales independientes, profesionistas, trabajadoras, etc. Sin embargo, más allá del uso de etiquetas o de credenciales, en esta actividad la asimi-

lación e incubación de mitologías ha sido, por tradición, un modo en que las trabajadoras y los trabajadores han fomentado y reforzado su identidad ocupacional a lo largo del tiempo.

Por medio de los mitos han justificado con frecuencia sus condiciones de trabajo precarias —incluso, cuando esa misma mitología llega a promover diferentes tipos de violencias, sin excluir la de género—, reforzando así una fuerte identidad vocacional y laboral vinculada a una actividad sui géneris. Además, la noción del artista les confiere una visión alejada de las personas con trabajos conocidos como típicos, a un nivel que suele provocar que no se reconozcan como trabajadoras y trabajadores, “sino como un colectivo que está por encima de las demandas materiales” (Mauro, 2018: 141).

El teatro y los prejuicios sobre lo comercial

Los circuitos en los que se insertan y para quienes trabajan parecen ser definitorios del prestigio de actores y actrices —así como para diferentes profesionales del teatro—, tanto como del título que se le da a su ocupación, que bien puede ser artista, estrella o celebridad, entre otras. Esto se debe a la distinción que en sí misma deriva de las características de los diferentes circuitos y, en consecuencia, del modo de producción en el que se desarrollan. La diferenciación y el reconocimiento dota de significados contrastantes, que pueden establecerse usualmente bajo una relación dicotómica entre lo artístico y lo comercial.

El teatro en México se clasifica y aprecia de acuerdo con los objetivos que persigue, las relaciones laborales bajo las cuales se configura, las fuentes de financiamiento de las que depende, los modos en que organiza su producción, la función social que lo estructura, los sentidos estéticos, emocionales, éticos y cognitivos que origina o pretende transmitir y los públicos a los que se dirige o que aspira a crear. En cualquier caso, el teatro, ya sea de configuración comercial, independiente o institucional, origina espectáculos que constituyen por sí mismos productos culturales (Sánchez, 2004).

El teatro independiente se conforma de compañías, grupos, colectivos o personas cuyos objetivos no se ajustan explícitamente a las políticas estatales y tampoco entienden el teatro en un sentido lucrativo. Sin embargo, en México las compañías independientes generalmente presentan una gran

dependencia de financiamientos, convocatorias, becas, fideicomisos, estímulos y otros recursos provenientes, principalmente, de diversas instituciones estatales de diferentes niveles. Aunque no solo dependen de fuentes públicas, pues también suelen solicitar recursos económicos, materiales o de instrucción a fuentes privadas como fundaciones, ONG o empresas de la iniciativa privada, entre otras.

Como señalan diversos autores (Algán, 2016; Rapetti, 2007), la brecha de ingreso es una característica general de las artes escénicas, ya que los recursos por venta de entradas suelen ser menores que los gastos devengados en la producción del espectáculo. Por eso también los caracteriza la necesidad de contribuciones públicas y privadas para enfrentar esa diferencia de costos.

Habría que destacar que la falta de recursos propios suficientes o de su generación no solo deriva del modo de producción y de sus características. Según el enfoque de la economía cultural (Baumo y Bowen, 1966), los problemas de financiamiento son relativos a las artes escénicas en general, pues cada vez que estas pretenden llevar a cabo una nueva producción suelen experimentar muy altos costos, situación a la que se suma una muy baja posibilidad de aumento en la productividad. En consecuencia, presenta una disparidad sustancial entre el desembolso y las percepciones. Lo cual difícilmente podría compensarse con un aumento en sus precios, pues esto redundaría en una disminución del público asistente, ya que la demanda de los espectáculos en vivo es mayormente elástica (Colomer y Garrido, 2010). Sin embargo, no existe total uniformidad a la hora de considerar la demanda elástica o inelástica, pues habría que tomar en cuenta las condiciones multifactoriales por las que el público asiste a ver un espectáculo, las cuales no solamente se centran en los precios de las entradas ni en la capacidad de compra. Además de que no todos los espectáculos son iguales, como tampoco lo son los públicos.

El teatro independiente, si bien es particular en cuanto a la mayor necesidad de financiamiento externo debido a sus bajas o nulas ganancias, no podría establecerse como un caso único. Pues este también es un requerimiento propio de otros modos de producción de las artes escénicas, como el teatro comercial, solo que en diferentes niveles, bajo la intervención de distintos agentes, tipos de subvenciones e intereses. De cualquier forma, la

mayoría de las veces, tanto los grupos efectivamente independientes —que son los menos— como los que presentan algún tipo de subvención estatal dependerán de ocupaciones duales o múltiples, además del apoyo económico y en especie de redes familiares, de amistad y solidarias, o una combinación de ellas.

Por el contrario, el teatro comercial se ajusta a la ley de la oferta y la demanda, y aspira a la máxima ganancia a través de la inversión privada, aunque también, como se ha establecido antes, a los financiamientos y estímulos estatales. En ese sentido, la representación social de “lo comercial” en estos espectáculos —y en muchos otros— los ha planteado como productos de dudosas ética y estéticas debido a que persigue objetivos predominantemente lucrativos. Además, desde la visión de la propia profesión, la función social y las estéticas que lo estructuran se distancia del *ethos* que impregna a las profesiones relacionadas con las artes.

En una comunidad, el *ethos* representa “el tono, el carácter y la calidad de su vida, su estilo moral y estético, la disposición de su ánimo” (Geertz, 2003: 118). Entonces, aquí el *ethos* haría referencia a una forma de observar el mundo bajo ciertos dogmas, valores y normas que se originan en culturas, tiempos y espacios específicos, que si bien no determinan a las personas, sí constriñen su actuar dentro de su cotidianidad. Los códigos culturales de este *ethos* son dictados por una serie de preceptos que, en la formalidad o la informalidad, establecen una suerte de “deber ser”. Estos pueden venir de instituciones como la escuela o la familia, entre otras. A través de ellas se van creando ciertas convenciones, implícitas o explícitas, que marcan una tendencia regularmente clara a la hora de tomar decisiones.

La imagen romántica y desinteresada de la o del 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. Para Adler (2003) tal idealización surge de la nostalgia de la producción artesanal independiente, modificada por la producción industrial del capitalismo al pasar de la pequeña escala a otra en masa. Sin embargo, como se verá en este capítulo, esa forma romántica de observar la actividad artística ha permanecido como resistencia a una mezcla de viejas y nuevas formas de organización del trabajo.

Contra valores burgueses

Como sostiene Bain (2005), dentro de la cultura occidental contemporánea la profesión artística ha sido fuertemente idealizada y admirada, al grado de definirla como “una profesión sagrada” (Simpson, 1981 en Bain, 2005), puesto que se considera que sus creaciones tienen una condición perdurable y un valor universal. Por lo que tal acto de creación se sublima, fundamentalmente, a través de la romantización de las habilidades creativas y del producto estético, al considerar que, en su carácter perenne, expande los límites de la conciencia y la experiencia sin importar el paso del tiempo (Bain, 2005).

La misma autora establece que los escasos parámetros de definición de la ocupación artística que permiten entenderla como trabajo “real” suelen volver al título de “artista profesional” un significado vacío. Otro problema que surge a la par, como sostiene Mauro (2018), es que al no gozar de una uniformidad relativa a las cualificaciones, difícilmente se podrá originar un “título habilitante que cuente con una aceptación generalizada como para determinar objetivamente el grado de pericia o experiencia del artista, y mucho menos que ejerza algún tipo de influencia y/o presión en el mercado laboral, en pos de evitar discriminaciones etarias o estéticas” (Mauro, 2018: 117).

Entonces, ante la dificultad de contar con herramientas que permitan diferenciar entre una persona que se dedica profesionalmente a la actividad artística y otra que es aficionada, el estatus profesional se ha establecido bajo una serie de mitos y estereotipos compartidos con perspectivas idealizadas, que facilitan la conformación de la identidad artística, la identificación colectiva y, por lo mismo, una forma de establecer límites de pertenencia al grupo y su conformidad hacia la actividad —sin que esto excluya la propia práctica artística y otros intercambios simbólicos como un elemento para la construcción de la identidad— (Bain, 2005).

Porque, como sigue demostrando Malinowski, los mitos son constantemente regenerados y sostenidos en el presente por individuos y grupos que buscan legitimidad a partir de la continuidad con un pasado significativo. Como historias extraídas de la historia, los mitos condensan tradiciones y expe-

riencias clave en leyendas que durante muchas generaciones se convierten en “bases de reglas universales de comprensión y conducta” (Slotkin, 1985: 19). La historia, entonces, es un recurso valioso para la identificación tanto individual como colectiva (Bain, 2005: 27-28).

Existen diversos mitos que relacionan a quienes desarrollan actividades artísticas con personajes bohemios que mantenían —aunque esta figura siga vigente— formas de vida fuera de lo común, que los conducían a la marginalidad dotada de carencias, pero con un sentido crítico que perseguía la libertad creativa individual. Así, el espíritu del romanticismo alimentó el estereotipo de la posición precaria del artista que, sin importar la pérdida de dinero y comodidad, glorificaba su estilo de vida (Bain, 2005). Esto resulta tan contradictorio debido a que la bohemia se caracteriza por una conducta que muestra una ausencia de espíritu comercial, por lo que a la persona bohemia se le percibe como imprudente y de medios escasos. En este contexto, dichas personas “no eligen solo el arte, sino la vida del artista. El arte les ofrece una forma de vida distinta, una que creían les compensaba por la pérdida de confort y respetabilidad. Reinventaron la vida cotidiana y provocaron cambios que persisten con nosotros hoy” (Nicholson, 2002: 2).

Para Nicholson (2002), la bohemia y el romanticismo tienen mucho en común; ambos casos fueron impulsados por la intemperancia precipitada y el deseo de vivir el momento. El desprecio hacia el dinero era una extensión de esta posición. Si la pobreza representaba un imperativo para quien hacía arte —como muchas personas creían—, la riqueza tenía que ser observada como sórdida o corrupta hacia la integridad del artista. Aunque, desde su perspectiva, esto no es algo exclusivo de la bohemia, sino un rasgo compartido con la moral cristiana. Sin embargo, la pobreza bohemia es una elección, no una desafortunada desgracia. Quienes eran artistas bohemios se enorgullecían de esa pobreza por elección—y lo siguen haciendo, no necesariamente por las mismas causas— porque tenía un aire de pureza, pero también de realidad. Creer que el dinero era sórdido y vil, que separaba de la materia prima de la vida tan esencial para el artista, que era inconcebible colocar un lucro inmundado cerca del arte, ayudaba mucho a aliviar los sufrimientos de quienes eran aspirantes o artistas bohemios (Nicholson 2002).

El aura mágica que rodea a las artes representativas, principalmente a quienes las crean y ejecutan, ha dado origen a mitos desde tiempos muy remotos (Nochlin, 1988: 154). Por lo pronto, habría que resaltar algunos conceptos de Salvador Novo (1972) en torno al amateurismo o las prácticas experimentales del teatro en México, que se relacionan precisamente con quienes desarrollan esta actividad y sus formas de vida. El autor menciona el surgimiento de diversos grupos de aficionados (*amateurs*) que brotan espontáneamente y que hacen teatro “por diversión”, a diferencia de quienes son reverenciados como “profesionales”. Las profesiones artísticas, sostiene, siguen siendo el modo de vida de quienes las practican, pero son más libres que las profesiones en las que se requiere un título para ejercer, como la medicina y la abogacía. En el arte, quienes pintan, son novelistas y poetas, “nacen”, aunque se complementan con lo que es equiparable a una preparación técnica: asisten a la escuela a recibir lecturas, ejercitar y practicar. No hay, sin embargo, una valoración del Estado que les permita ejercer, tampoco el público exigirá prueba alguna de esa preparación, como no sea la de la representación propiamente dicha. La profesionalización, concluye, se da a través del amor a lo que se hace, posiblemente a vivir de esa profesión, pero sobre todo “a vivir para ella”, lo cual conlleva amor al arte.

El énfasis en las condiciones emocionales y estéticas es fortalecido por las representaciones sociales de la genialidad, la imaginación, el énfasis en los sentimientos y la búsqueda de la belleza dentro de la ocupación artística, aunque también fuera de su esfera profesional. Pues quien es artista vive con fuerza, y lo hace intensamente, de ahí que su obra capture el carácter especial de su experiencia, aunque sea muy criticado “sugerir que el artista siempre debe sentir las emociones que transmite en su trabajo, todavía pensamos en el arte como expresión, comunicación o representación de emociones” (Battersby, 2012: 560).

Por eso el poder del mito nace de su capacidad para interpretar la realidad, pero también para crearla y recrearla. De ahí que Powell (1972: 10 en Bain, 2005: 27) lo defina como “conjuntos de creencias profundamente arraigadas que guían y, sin embargo, trascienden nuestras acciones”. Entonces, lo que más trasciende del mito es su carácter de actualidad retrospectiva, que siempre está presente y viva.

Como la identificación no es accidental, la comprensión mítica del artista ha ido sufriendo modificaciones y ramificaciones, pero siempre en concordancia con elementos de su pasado y teniendo en cuenta sus aspiraciones presentes y futuras. En principio, la idea renacentista de la genialidad pasó de un enfoque que se basaba en la inspiración divina a uno que enfatizaba la extraordinaria creatividad y originalidad de las personas, generalmente hombres —tema que se abordará más adelante en este capítulo—, expresada mediante obras maestras. De tal forma, la creatividad es asumida con un valor especial con un aura de misterio capaz de desafiar, transformar e inspirar —por medio de pensamientos y comportamientos generados desde la autonomía, la independencia y la creatividad— elementos artísticos y condiciones sociales.

Algunas autoras (Delnegro y Longo, 2020: 9) parten del concepto de creatividad como una forma de valoración. Desde ese punto de vista, confiere a las personas un valor intrínseco, “una plusvalía que la convierte en un capital simbólico único, original, auténtico e irrepetible”. El producto artístico involucra diferentes tipos de valores, que pueden transformarse en función de “tendencias e instancias de legitimación, consagración, distinción, prestigio, premiación, competencia, mediatización, incluso modas”, según la (in)estabilidad y posibles fluctuaciones del mercado.

Delnegro y Longo (2020) proponen: 1) el valor simbólico que actúa como representación de la creatividad artística, ya sea tangible o intangible; 2) el valor estético en el que intervienen componentes propios de la creatividad, tales como la formación (condición técnica), la creatividad (condición creativa) y la sensibilidad artística (condición sensible); 3) el valor de la identidad que actúa como sentido de pertenencia a su cultura; 4) el valor ideológico que interviene en tanto se es portador o portadora de ideas y configuraciones sociales; 5) el valor de la perdurabilidad que le concede la condición perenne de un producto artístico que no caduca y cuyo valor de cambio suele elevarse a través del tiempo; 6) el valor histórico en tanto es expresión de un contexto histórico específico, en el que pueden incidir condicionantes como cuestiones educativas o comunicacionales por los niveles de conocimientos que es capaz de transmitir; y 7) el valor del trabajo dado por las características y los elementos intervinientes en la producción, como los diferentes recursos utilizados, sean

técnicos, financieros, materiales, intelectuales, relativos al tiempo invertido o de mano de obra.

En suma, el arte plantearía mediante estos valores una doble faz que confronta su valor artístico y su valor económico en el entendido de que los productos artísticos representan, por un lado, una mercancía con valor de cambio y, por el otro, un valor simbólico que encuentra gran complejidad a la hora de tratar de transferir el capital simbólico bajo los términos de la expresión económica. No obstante, aseguran —a la par que siguen la postura de Raymonde Moulin— que los valores artísticos no pueden sino apreciarse a partir de una relación dependiente entre el campo artístico, donde se producen y se evalúan estéticamente, y el mercado, donde se efectúan las transacciones y se establecen los precios. Aunque cada parte opere según sus propias reglas —a veces desde la incertidumbre y la discordancia—, de esa relación deviene, en gran medida, la constitución de las valoraciones artísticas (Delnegro y Longo, 2020).

El deber ser de las profesiones artísticas

El *ethos* de las profesiones artísticas se conjuga con la idea romántica de amor al arte, que observa el interés en las cuestiones materiales como corrupto. De tal suerte, se le confiere una connotación negativa, por ejemplo, al hecho de cuestionar las percepciones económicas de un proyecto. En muchos casos, priorizar la economía personal es vista como una acción egoísta y utilitaria; tanto como una “venta” de ideales por dinero. De ese modo, se origina una contradicción entre el prejuicio de que capitalizarse significa “venderse” y uno de los objetivos básicos de cualquier profesión: ganarse la vida a través de ella y poder acceder así a sus condiciones dignas mínimas.

En los espacios de enseñanza formal de arte y humanidades usualmente no se discuten temas prácticos orientados a construir conocimiento y herramientas para “sobrevivir” en el voraz mercado laboral. Más aún, en aras de una interpretación sesgada de la vocación profesional y del amor al arte, se convalidan círculos viciosos y legitiman prácticas precarizantes. Mismas que, muchas veces, no tienen su origen en la relación estándar capital-trabajo. Pues, bajo una visión ampliada, se consideran empleos que no ostentan una subordinación formal, es decir, trabajos informales o por

cuenta propia, pero también supeditados a otro tipo de relaciones, redes de relaciones colaborativas o semi colaborativas, que se pueden suscitar entre pares, familiares, o entre maestras/maestros-estudiantes. En ellos, las exigencias pueden originarse desde la subjetividad, donde las ganancias pueden superar las cuestiones económicas. Por eso, es necesario hacer énfasis en que las diferentes personas involucradas en el ámbito laboral, y en otros mundos de vida como la escuela y la familia, suelen presentar un nivel de injerencia importante en los procesos productivos y de organización del trabajo; así como en los significados que se asignan a la ocupación y a quienes la realizan.

Por otra parte, la construcción social del espacio físico y simbólico en el que se estudia formalmente y se ejecuta la actividad, históricamente ha llevado a que establezcan parámetros altos sobre la razón de ser de su quehacer y de su contribución social. Habría que señalar aquí que el trabajo artístico, en su faceta económica, está incrustado dentro de ciertos contextos sociales, culturales, económicos y políticos que limitan o potencian las configuraciones artísticas y las identidades ocupacionales concretas. En ello, entender cómo influye la condición espacial y contextual es sustancial, en tanto cada mundo del arte se ubica dentro de la cultura específica de un país, una ciudad, un barrio, una escuela, etcétera.

Al respecto, autoras como Bain (2004) resaltan la importancia del espacio, específicamente del lugar, pues aseguran que en cualquier escala espacial, los lugares que se habitan enmarcan de manera real o imaginaria las vidas de quienes se dedican al arte. Igualmente, los lugares que cada artista hereda u ocupa —de manera simbólica u objetiva— forman parte integral de la construcción y el sostenimiento de sus identidades. Asimismo, entender la espacialidad es importante para el desarrollo de una actividad que depende del cuerpo —y de la corporalidad— para crear, interpretar y representar, en tanto, como sostiene Lindón (2009), es el lugar donde las formas espaciales conforman las vías para que el cuerpo y su trabajo obtengan visibilidad. De ese modo, el cuerpo se comprende como un asunto político, fundamento para el ejercicio del poder y una configuración de elementos estéticos —emotivos, éticos, cognitivos, etc.— del lugar territorializado.

Desde la formación y profesionalización de la actividad, esta se significa como un proceso en el que es necesario “sufrir” para “merecer”, por eso

se plantea dentro de una dimensión formativa rigurosa y prolongada que involucra el hacer reiterado a costa del cansancio, la falta de condiciones adecuadas, y de múltiples carencias. Es así como en esta actividad el amor al arte explica el desprendimiento desinteresado de lo material, el sacrificio, la generosidad de quien se despoja de todo por el placer de crear, mas sobre todo, la predisposición a trabajar sin remuneración económica.

En las escuelas de arte usualmente se forman redes de colaboración, pero también de explotación. Dichas escuelas proveen, la mayoría de las ocasiones, de un capital social por el que sus estudios, muchas veces, cobran mayor sentido que la propia obtención del título académico. A esto habría que sumarle la importancia de la transferencia de capital cultural y, particularmente, del prestigio que emana del centro educativo. Razones por las que se les suelen abrir mayores oportunidades laborales, aunque estas no siempre son remuneradas. Desde la escuela se insta a colaborar de forma voluntaria y sin pago en proyectos escolares, de titulación, concursos, convocatorias, etc. Lo cual implica una forma de solidaridad con la comunidad, pero también un modo de aprendizaje a través de la experiencia que aportan los proyectos. Sin embargo, el problema surge cuando este tipo de colaboración se extiende de manera indefinida, incluso, una vez concluidos los estudios profesionales. Por lo que se prolonga su calidad de “aprendices” y la posibilidad de mejorar su condición económica.

Muchas personas que forman parte de la comunidad —incluida la parte docente—, a sabiendas del tipo de formación que han recibido sus egresadas y egresados, y que cuentan no solo con saberes *ad hoc*, sino también con actitudes positivas hacia el trabajo, las y los convocan a través de una suerte de pasantías sin ninguna retribución —sin demeritar el propósito formativo ni la posibilidad de empleo real— que pueden durar meses y hasta años. Ellas y ellos aceptan con la esperanza de que en algún momento se dé la oportunidad de una contratación remunerada. Situación que redunde en una prolongación del estado de estudiante o de “discípulo”—aunque ya no lo sea—, un retraso en la inserción al mercado de trabajo remunerado y un consecuente alargamiento del periodo juvenil. Eso sin contar las formas en que el primer empleo define, en gran medida, la trayectoria profesional.

Heinich (2001a) explica que en el “régimen vocacional” —de la época moderna— parece normal que el artista no gane nada cuando su talento

aún no ha sido reconocido. Por lo que asegura: “¡de eso se trata la bohemia!” (Heinich, 2001a: 67). En otro sentido, el llamado “régimen de singularidad” plantea que la genialidad del trabajo artístico es enemigo de los estándares y de las equivalencias; por eso, el éxito comercial de las personas a corto plazo se suele significar como una suerte de sumisión a los cánones y la incapacidad para hacer un trabajo original. De ahí que, como se mencionó antes, sea necesario para la carrera de quien hace arte mostrar “sufrimiento” por un largo plazo para después “merecer” el reconocimiento.

Sin embargo, las razones por las cuales esta comunidad se siente con el deber de trabajar sin remuneración son variadas, entre ellas destacan: a) el deseo de profesionalizarse en la actividad; b) la búsqueda de reconocimiento social en su campo de trabajo y la construcción del nombre; c) la necesidad de mantenerse visibles como profesionales activos/as y vigentes en su actividad —sobre todo de quienes son emergentes— ante sus pares y posibles contratistas; d) el disfrute, gozo y diversión que les provoca su ocupación; e) la fuerte identidad que generan hacia su actividad, propia de un imaginario juvenil que la observa como un no-trabajo; f) el deber ético y moral —especialmente quienes hacen teatro independiente— de acercar su arte a comunidades menos favorecidas o apartadas, promover sus derechos culturales y construir públicos (Feregrino, 2022a).

En general, como refiere Bain (2005), para quienes hacen arte como forma de vida existe cierto prestigio al mantener presencia constante y activa en la comunidad artística. Dicha presencia se equipara con la visibilidad, la construcción y el mantenimiento de una reputación artística que solo es posible al presentarse frente a las figuras que tienen el poder de imponer legitimidad y valoraciones positivas a quienes hacen arte y a sus productos culturales.

Diversos elementos subjetivos se involucran en la búsqueda de reconocimiento y validación profesional. Tal categoría atañe también a elementos cognitivos que tienen que ver con el dominio del lenguaje y la técnica, además de habilidades y conocimientos derivados del curso de la profesión. Sin embargo, no por eso dejan de estar mediados por componentes estéticos, emocionales y éticos.

Los significados que generan sobre ser profesionales comprenden el anhelo de reconocimiento de la condición creativa y artística de su labor, que les confiere un cierto estatus o jerarquía. Entonces, ganar respeto, no-

toriedad y hacerse de un nombre artístico representan faenas que, a la par, construyen identidades sólidas y profundas. Aunque el hecho de construir un nombre artístico implica elementos aspiracionales que se basan principalmente en aspectos subjetivos, no se puede negar que a la par coexisten componentes objetivos que se pueden apreciar en el acceso o la obstrucción al goce de ciertos derechos, por ejemplo, el de la remuneración económica por su trabajo. Es necesario resaltar aquí que el hecho de permanecer activas y activos en una profesión en la que la mayoría no encuentra empleo en su área de formación no representa una tarea fácil. De ahí que, con el objetivo de mantener el reconocimiento como profesionales activas y activos sea necesario ocuparse en proyectos en los que no se ofrece remuneración o se les retribuye con muy poco o de forma simbólica.

Aldridge y Evetts (2003) destacan que la autoconfianza como profesionales representa un distintivo o marcador ocupacional que da sentido al trabajo y permite, a quienes trabajan, justificar y resaltar ante los demás, y ante sí mismos, la importancia que tiene su trabajo. Dentro de un marco de construcción de identidad ocupacional y personal, resulta necesario para las trabajadoras y los trabajadores percibirse como profesionales, pues tal identificación conlleva una carga importante de capital cultural. Aunque, al mismo tiempo, representa una ideología y un mecanismo de autocontrol que, a decir de los autores, se acerca más a una forma de autoexplotación. Sin embargo, no es que la persona se autoexplote, sino que, en un marco constreñido de acción, busca la sobrevivencia diaria mediante la intensificación de su trabajo, proceso mediante el cual suelen beneficiarse económica y políticamente diferentes agentes, entre ellos, el Estado.

El profesionalismo como aparente discurso de autocontrol y motivación depende, en gran medida, de diversos mecanismos de socialización ocupacional, así como de un proceso continuo de (de)construcción y reconstrucción de la identidad. Es decir, de un proceso de normalización (Foucault, 1979, en Aldridge y Evetts, 2003). En tales términos, el control que ejerce la comunidad ocupacional por medio de la inducción regulará el comportamiento valiéndose del deseo de pertenencia de las personas al grupo. Aunque puede ser criticable tal visión estructuralista, para Aldridge y Evetts (2003) aquel modelo mantiene una condición simbólica significativa que sigue explicando, en gran medida, el atractivo del profesionalismo a

nivel ocupacional. Sin embargo, más que como un mecanismo de autocontrol, se podría interpretar como una forma de resistencia a las condiciones neoliberales, ahí donde al Estado parece no importarle la perseverancia de las actividades artísticas.

En ese estira y afloja constante que implica la ocupación artística, el impacto quizás más grande se manifiesta en las diversas vulneraciones que sufre y se ve obligado a afrontar el gremio. Pues la mitología ocupacional dicta que ponderar las cuestiones económicas sobre las estéticas y sociales hablaría de un materialismo capaz de transgredir el amor al arte, porque el arte “no se vende”. Sin embargo, diversas empresas, instituciones y entidades —incluso de gobierno—, que actúan a expensas de esta comunidad, lo venden sin mayor problema.

Finalmente, diversas personas y grupos de poder se aprovechan del sentido del amor al arte de quienes trabajan en las artes escénicas para, en su nombre, promover que trabajen de forma gratuita y precaria, solo por “enaltecer el espíritu”. Sin embargo, al mismo tiempo muchas de esas personas obtienen beneficios económicos, políticos o sociales mediante el trabajo gratuito de este grupo de profesionales. El problema empeora cuando dentro de aquellos grupos de poder se encuentran diversos miembros de gobiernos, en su capacidad de funcionarios públicos, con lo que ponen en duda los derechos de este grupo laboral.

La desvalorización de la actividad como trabajo productivo se relaciona con distintos aspectos. En primer lugar, la actividad se significa mediante códigos culturales que la relacionan con actividades divertidas, interesantes y emocionantes, lo cual las aleja de una apreciación como actividad productiva. Por lo que se les observa como personas que toman la vida con holgura, que huyen de las responsabilidades a futuro, que no se preocupan por cómo van a enfrentar su vejez y que no se involucran en la exigencia de sus condiciones laborales y sociales. A pesar de que “la profesión suele y debe constituir la base económica del individuo” (Fernández, 2001: 35), a través de los años, las profesiones artísticas han sido plasmadas socialmente como actividades *que-no-son-trabajos*, así como labores que no requieren remuneración económica ni originan derechos.

En ese sentido, habría que mencionar que este grupo laboral suele ponderar su actividad a través de códigos subjetivos que, con regularidad, se

contraponen con las características de empleos clásicos. Esto debido a que quienes se dedican a las actividades artísticas suelen valorar ampliamente que su labor les provea de condiciones como libertad e independencia creativa y ocupacional, esto muy por encima de la cuestión económica, pues, como se ha visto previamente, el *ethos* de estas profesiones se conjuga con la visión romántica del amor al arte. Algunos autores (Neff et al., 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 coadyuva en la legitimación de la inseguridad laboral y en la subsecuente aceptación de los riesgos asociados con 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 y la pasión por el trabajo* constriñe, de gran modo, sus relaciones y organizaciones sociales, incluyendo la laboral.

Asimismo, el compromiso con el arte implica grandes sacrificios en pro de mantener su estatus. En principio, ellas y ellos plantean la necesidad de no desarrollar su actividad artística como complementaria o como *hobby*, pues para merecer la categoría de profesional se requiere una dedicación que la mantenga en primer plano, de otro modo caerían en la categoría de aficionados. Sin embargo, tal decisión también parte de permitirse ciertas concesiones bajo la premisa de que su talento y creatividad las /los hace merecedores/as de una ocupación y de sus correspondientes tareas, muy diferentes a las que realizan el resto de las personas.

Como establece Nochlin (1988), es tan omnipresente la concepción del trabajo “real”, que resulta muy complejo insertar una comprensión de la práctica artística en esta categoría. Es peor todavía cuando la ocupación representa una fuente de satisfacción, gratificación y placer, pues se asume erradamente que el arte se debe hacer porque “te encanta” y, por lo tanto,

nadie debería cobrar por lo que le encanta hacer (Cybèle, 1999 en Bain, 2005). Entonces, dado que el trabajo de los artistas sugiere libertad, elección y creatividad, atributos que generalmente las personas asocian con actividades de ocio, el quehacer artístico es tratado como tal. Sin embargo, en la práctica,

la producción artística es bastante metódica y laboriosa. Requiere conocimientos y habilidades técnicas particulares, y el dinero para comprar materiales. Exige la capacidad de iniciar proyectos, tomar decisiones cruciales y asumir la responsabilidad necesaria para llevarlos a cabo hasta su finalización sin supervisión. Evidentemente, un grado significativo de autonomía laboral es un componente fundamental de la práctica artística; cada artista no solo tiene la libertad y la flexibilidad de decidir cuándo y durante cuánto tiempo trabajará, sino que también controla el ritmo, la intensidad y la calidad de la producción creativa. Para muchos artistas, sin embargo, esta flexibilidad y control no se traduce en una rutina de trabajo ligera ni permite una distinción fácil entre el tiempo dedicado a actividades laborales y el tiempo no laboral (Bain, 2005: 39).

Por otro lado, bajo la ideología utilitaria del capitalismo, los Estados no se muestran interesados en potenciar estas actividades, ni en regularlas. Aunque en diversas ocasiones, como se ha visto en los últimos años, la falta de interés se disfraza bajo políticas de austeridad. Entonces, como afirma Mauro (2018), esa concepción del artista es la base de la visión dominante en el mundo de la cultura, donde se exige la renuncia al usufructo económico de su trabajo para elevar culturalmente al público. Es decir, en una concepción de entrega que prevalece gracias a una ideología que privilegia el bien común. En donde, por si fuera poco, la tendencia a glorificar el producto artístico final y no el proceso que se requiere para construirlo a partir de una idea inicial también resta valor al trabajo de las y los artistas (Bain, 2005).

Formas de organización flexibles del trabajo

Los mercados laborales artísticos se distinguen en gran medida por el nivel de riesgos e incertidumbre que experimentan. Empezando por aquella concepción de profesionales cuya ejecución se aleja de lo que se conside-

ra ordinario. La cual, para Bain (2005), representa una condición compleja para entender a las y los artistas como personas trabajadoras, sobre todo en una era posfordista caracterizada por la flexibilización de los mercados laborales. Principalmente ahora que se exige a estas y estos profesionales capitalizar su individualidad de forma distintiva y comerciable bajo un rol cuasi empresarial.

Uno de los problemas más significativos de este tipo de ocupaciones es que el mundo productivo no necesariamente se puede diferenciar con precisión del reproductivo, por lo cual, al no existir fronteras claras, el trabajo suele confundirse con juego, diversión y ocio. Como se ha visto previamente, esta ocupación no se concibe social y culturalmente como trabajo. Se suele suponer como una actividad no productiva que, al no considerarse necesaria, llega a pensarse como una afición. Es notable la contraposición y contradicción entre los significados que configuran la ocupación, por un lado, como una actividad profesional y, por otro, como acciones aisladas encaminadas a la recreación o a “matar” el tiempo.

La inspiración, la motivación, los componentes lúdicos y los diferentes significados de libertad y autonomía se configuran de manera particular desde la ejecución de una actividad que se considera en los términos de la negación laboral, es decir, como *algo-que-no-es-trabajo*. Como se ha revisado antes, los códigos objetivados de la mitologización del trabajo artístico, en tanto lo plantean como una actividad generosa que va en contra de los fines utilitarios, lo enaltecen en el plano creativo, pero también desde otro moral. En esa medida, la inspiración y motivación (Van Maanen, 1999) cobran sentido desde la subjetividad a través de la materialización de la noción de “amor al arte”. Es decir, desde un *ethos* romántico que implica un libertad irrenunciable y transformadora del arte, que va por encima de la propia persona y cuyas consecuencias se aceptan con resignación y orgullo (Feregrino, 2020a).

En el caso concreto del teatro, el trabajo actoral es una actividad *suigéneris* en la que se despliegan componentes emocionales, estéticos y cognitivos bajo procesos altamente flexibilizantes y precarios. Pues la imagen del riesgo romantizado promueve la aceptación y reproducción de condiciones precarias de trabajo. Es sabido que la actividad artística escénica se caracteriza por ejecutarse bajo condiciones especiales, como lo reconoce la

propia Ley Federal del Trabajo (LFT) en México, al conferir a la actividad de “actores y músicos” —entre otros grupos laborales— la categoría de trabajo especial. Su fundamentación jurídica lo plantea y justifica como tal debido a las condiciones particulares en las que las trabajadoras y los trabajadores llevan a cabo su quehacer. Es decir, el grado de especialización con el que se realiza la labor, las condiciones particulares en las que se ejecuta la actividad y la forma en que se trasgreden sus condiciones y derechos laborales (Feregrino, 2011).

Por dar un ejemplo, habría que resaltar las jornadas laborales extendidas —nocturnas o mixtas— en las que las y los artistas escénicos no siempre cuentan con un tiempo destinado al descanso, o para cubrir necesidades básicas, como la alimentación y el uso de instalaciones sanitarias —cuando específicamente se proveen, o se encuentran en los alrededores en tiendas departamentales, restaurantes, cafés, librerías, bibliotecas, u otras que se ubican en el espacio público, generalmente en su dimensión comercial—. Incluso, el descanso es concebido como la posibilidad de ejecutar una actividad alterna —que también es trabajo, pero que no se plantea como tal— como las pruebas de vestuario y de maquillaje, el tiempo dedicado al estudio o a la lectura de libretos, etcétera.

Adicionalmente, suelen llevarse a cabo otro tipo de actividades no concernientes a la tarea artística principal, como las administrativas, contables, de diseño, promoción, publicidad, seguimiento y publicación en medios sociales digitales, etc. Esto, sobre todo, en formas de organización del trabajo autogestivas, aunque de manera generalizada la función polivalente es un rasgo distintivo del trabajo actoral. De manera contrastante también suele suceder que en una misma jornada se realicen faenas en las que, por las mismas condiciones peculiares del proceso productivo, transcurren grandes pausas que implican excesivos tiempos de espera entre una actividad y otra (Feregrino, 2020b; Feregrino, 2011).

En lo que respecta a las características especiales del espacio de trabajo, es necesario señalar que en diversas ocasiones la actividad se desarrolla en espacios no convencionales: abiertos o cerrados; en espacio público o privado; fijos, semifijos o itinerantes; o una combinación entre ellos; frecuentemente carentes de instalaciones sanitarias o lugares destinados a cambiarse o resguardar las pertenencias. Ello implica diversos riesgos,

inseguridad, falta de privacidad, acoso y otros múltiples problemas e incomodidades para quienes trabajan, sobre todo, cuando no se cuenta con seguridad social, seguros contra accidentes, ni de vida.

De ahí que las espacialidades en el trabajo sean interpretadas por algunos (Soja, 1989) como un cuestionamiento profundo hacia la estructura de la vida social, en tanto dicen mucho de ella. Sin que lo anterior lleve a pensar que lo espacial es resultado exclusivamente de la interacción y de las relaciones sociales, habría que establecer, como mencionan Rutherford et al. (2008), la importancia que mantienen diversos aspectos de la espacialidad dentro la vida social concreta —y de sus variaciones—. Tomando en cuenta lo anterior, habría que señalar primero que cada espacio de trabajo —fijo, semifijo o itinerante— forma parte de nodos de conjuntos más amplios de relaciones económicas y políticas. Segundo, que la división social del trabajo presenta también una dimensión geográfica —aunque pueda ser transitoria y variable— en la que se pueden implicar diversos agentes, interacciones y resistencias, que conforman una suerte de praxis políticas y económicas (Herod et al., 2010).

Esas espacialidades, generalmente no fijadas, suponen condiciones especiales del empleo que también deberían ser consideradas en los contratos de trabajo individuales y colectivos. Sin embargo, otro de los rasgos distintivos de esta ocupación —además de la simulación contractual, en donde en lugar de considerar una relación laboral se plantea una civil— es la ausencia de contratos por escrito e incluso de palabra, pues se evita hablar de las condiciones de trabajo, del pago, o de la forma y del tiempo en que este se procurará. Todo esto debido a que, como se ha establecido antes, existe una fuerte resistencia en el gremio a hablar de dinero.

Como ha podido observarse, el esquema artístico en gran medida se caracteriza por un alto nivel de precariedad laboral, que se observa a través de los bajos —o nulos— salarios, la inverosímil tardanza en recibir los pagos —que la mayoría de las veces proviene de financiamiento de diversas organizaciones públicas, privadas e independientes—, la eventualidad, el trabajo por horas, días o por proyectos, los largos periodos de intermitencia y espera —no pagos y sin seguros de desempleo— para reintegrarse a la actividad que, además, dificultan la generación de antigüedad y derechos, aun en aquellas personas amparadas por un contrato colectivo de trabajo.

Además, generalmente los ensayos —que suelen ser muy prolongados— no son contabilizados como parte de la labor, situación que también impide la generación de derechos sociales y laborales por el tiempo invertido en estos (Feregrino, 2021b).

En tales términos, habría que añadir que la jornada atípica constriñe en gran medida el acceso a la seguridad social de este gremio, pues el cálculo de horas trabajadas hace compleja la aportación de las cuotas patronales. Ello suponiendo que la actividad realizada fuera reconocida como trabajo subordinado. Dicha situación también limita el derecho a la vivienda y a la jubilación, en tanto ambos son derechos que se encuentran ligados a la inscripción y aportación de la seguridad social por la parte patronal (Feregrino, 2021b). Sin embargo, en México recientemente fueron aprobadas reformas a las leyes del Seguro Social para permitir la incorporación voluntaria al Régimen Obligatorio del Seguro Social de personas trabajadoras independientes, con la finalidad de que puedan acceder a los beneficios que ofrece el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS). No obstante, habría que remarcar que los niveles salariales en las actividades artísticas son realmente bajos, por lo que difícilmente las trabajadoras y los trabajadores independientes podrán hacer aportaciones voluntarias de un ingreso que no les permite prácticamente más que vivir al día.

A la inseguridad en el trabajo, la desprotección laboral y contractual, la ausencia de seguridad social y, en general, de derechos sociales, habría que sumarle múltiples cadenas de subcontratación —que implican una continua dificultad para identificar a la parte patronal— y de redes que promueven la estafa, el hostigamiento, el acoso y hasta el abuso sexual y psicológico —que al ser un mundo de arte tan cerrado, pueden llegar a ser muy cercanas— (Feregrino, 2020a). También, se tendría que plantear el problema de la simulación contractual y la dificultad para demostrar la subordinación laboral en contextos en los que prevalece la flexibilización en el trabajo. Por último, la informalidad laboral constituye una de las configuraciones más representativas y normalizadas que, por costumbre, ha obstaculizado el ejercicio pleno de los derechos de este grupo laboral —y el de muchos otros gremios— (Feregrino, 2021b). No obstante, las condiciones *suigeneris* del trabajo artístico suelen generar identidades resilientes a través de diversos componentes, símbolos y significados precarios de la actividad.

Mauro (2018) plantea que es una cuestión generalizada dentro de los ámbitos culturales y de los medios de comunicación que las formas de organizar el trabajo artístico se caractericen por la subcontratación, la función polivalente y, en general, la precarización laboral. Lo cual, en un contexto neoliberal y de flexibilización laboral, se convirtió en un paradigma de modelo deseable de extrema explotación y aplicable a diversas áreas de la producción y del trabajo.

A tal grado que se ha convertido en un ejemplo a seguir dentro del neoliberalismo, principalmente en la industria de los servicios. De ahí que autores como Van Maanen (1999) y Bryman (2005) planteen el llamado “trabajo *performativo*” como modelo para explicar diferentes características y significados laborales, desde una perspectiva que amplía la mirada al trabajo emocional que se lleva a cabo en el sector de los servicios. Alan Bryman (2005), particularmente, cristaliza las diferentes características y los significados del trabajo *performativo* en un constructo que plantea un trabajo singular en servicios. Primordialmente, se refiere a los que, como parte de su labor, se les exige un mayor despliegue de estados de ánimo específicos, a modo de *performance*. De ahí deriva la metáfora de la actividad teatral.

La organización del trabajo se suscita bajo la analogía de la representación en un escenario. La fábrica de sonrisas se convierte en el espacio laboral que configura al trabajo mediante el uso de componentes estéticos y de emociones placenteras en dos direcciones. Una, de la felicidad de quienes trabajan en ella —al menos, en apariencia— y dos, de quienes consumen los servicios. La idea es que mediante el arreglo cuidadoso de la apariencia del personal que se “muestra” durante la jornada laboral, así como de algunos elementos que embellecen el entorno y el propio servicio —lo estético—; la perpetuación de la sonrisa —las emociones—; la constante actitud amigable, colaborativa, comprometida y de trabajo en equipo —lo ético y moral—; se estaría generando una transferencia positiva entre las personas involucradas.

Las relaciones que se suscitan dentro de la organización del trabajo plantean formas diferentes de valor de cambio, pues para algunos autores (Chugh y Hancock, 2009) tal forma de organización y producción cobraría un “valor de puesta en escena”. En otras palabras, se habla de un tipo de trabajo en el que se genera valor a través de las aspiraciones de “escenificar,

disfrazar e intensificar la vida” relacionadas, a su vez, con la generación y el consumo de un estilo de vida y con las implicaciones afectivas derivadas de las categorías estéticas (Böhme , 2003 en Chugh y Hancock, 2009).

Desde la óptica de Van Maanen (1999), el trabajo *performativo* se alimenta principalmente de gente joven con buena apariencia, afiliación universitaria y con grandes aspiraciones por hacer carrera —como pasa en el teatro y con muchas y muchos artistas emergentes—. Personas que parecen fuera de lo común en cuanto a sus recursos emocionales, sobre todo cuando las cosas se ponen difíciles, las condiciones ponen a prueba y se requiere sacrificio.

Finalmente, las formas de control se observan en torno al ser el foco de atención en un “escenario” de forma extendida —y al escudriñamiento que ello implica— y mediante las presiones que se originan con la intención de “inspirar” y “motivar” para que las trabajadoras y los trabajadores muestren buena actitud ante el trabajo, además de “lealtad”, muy a pesar de condiciones laborales caóticas, altos grados de flexibilidad, salarios realmente bajos, horarios extendidos, incertidumbre, inseguridad y precariedad en el trabajo, entre otras. Incluso el escrutinio, como sucedía en el modo de producción fordista, va más allá del “escenario” laboral y traspasa la vida privada con controles cuasi policiales sobre empleadas y empleados actuales y potenciales, que algunas veces supuestamente tienen que ver con detectar posibles adicciones.

Ese paradigma ideal del despliegue del trabajo estético y emocional, que se ha reconfigurado en el periodo posfordista, ha exigido nuevas formas de organización del trabajo basadas en habilidades relacionales, actitudes positivas como el entusiasmo, el optimismo y la paciencia, además del arreglo personal, los códigos de vestimenta, la apariencia pulcra, el tono de voz agradable, etc. (Arango, 2010; Leidner, 1999). Por lo que las dimensiones estéticas y emocionales se han convertido también en formas de control del proceso productivo y de las formas en que se lleva a cabo el trabajo.

En ese sentido, la investigación sobre trabajo emocional de Arlie Russell Hochschild (1983) mostró las formas en que se instrumentaron y pretendieron estandarizar los sentimientos mediante un sometimiento jerárquico que seguía los parámetros que demandaba el mercado (Brook, 2009). Hochschild plantea la disonancia originada al experimentar las contradic-

ciones entre las emociones sentidas y las expresadas en la actividad como efectos negativos del trabajo. Se trata de un choque de emociones que atenta contra el bienestar psicológico de las trabajadoras y los trabajadores, que se expresa como agotamiento emocional y un sentido decreciente de realización personal (Arango, 2010).

Como refieren Bolton y Boyd (2003), las personas suelen mantener grados variables de trabajo emocional que van a depender del qué, cuándo, cuánto y a quién se da. Por lo tanto, para comprender el manejo de las emociones se necesita, primero, conocer el poder de lo social frente al conjunto de reglas situacionales y, segundo, entender que dar y recibir trabajo emocional no suele representar una transacción sencilla (Bolton y Boyd, 2003). Sin embargo, como sostiene Bolton (2009), quienes trabajan tienen distintas motivaciones individuales y no siempre son las organizaciones las que definen su agenda emocional —aunque estas no pueden anular su capacidad de agencia—. En todo caso, las personas están dispuestas a asumir diferentes reglas en función de dichas motivaciones, que se encuentran embebidas en situaciones sociales y contextos concretos.

De tal forma, es posible establecer que la imagen del riesgo es romantizada y promueve la aceptación de condiciones precarias de trabajo, así como la paradójica aceptación del sufrimiento, visto como una emoción que —al menos en apariencia— produce satisfacción e identidad dentro del ambiente laboral. La identificación mitologizada no es accidental, pues como sostiene Donze, las personas tienen orígenes culturales contruidos a través de convenciones de representación a lo largo del tiempo. Por ejemplo, en el caso de las personalidades públicas de quienes se dedican al arte —que no es lo mismo que las identidades—, estas representan articulaciones tangibles de significado a través de las cuales las personas pueden construir escenarios significativos que facultan para comprender un mundo social más amplio. La personalidad pública se confecciona “para capturar un tono o estado de ánimo particular que pretende evocar una respuesta emocional en la audiencia que fomenta la identificación a lo largo de las líneas de identidad social” (Donze, 2011: 48). Entonces, en la construcción de la personalidad contribuye la división de trabajo que se inserta en ella, más y más compleja en la medida en que las personas se vuelven más exitosas, sobre todo en términos comerciales.

Los mitos románticos del trabajo artístico de la época moderna, como refiere Mauro (2020), se han visto reforzados, primero, con el surgimiento del cine industrial y su culto al *star system*, y posteriormente exacerbados por el uso de medios sociales digitales, en los que el hecho de ser mirado constituye un valor indispensable para el trabajo. Sin embargo, en la actualidad, con las transformaciones que ha experimentado la propia condición de artista, al difuminar en gran medida las barreras que dividían tajantemente los ámbitos de las artes y los espectáculos, también se diversificaron los mitos. Pues, muchas veces, quienes mantienen esta ocupación han pasado de lo marginal a lo espectacular y, por lo mismo, a estrellas o celebridades, convirtiéndose en objeto de diversas aspiraciones. Aunque el grado de precariedad solo se ha modificado —en ciertas dimensiones específicas— para unas cuantas personas.

La existencia simultánea y el mutuo reforzamiento de las lógicas del arte y del comercio, desde el planteamiento de Pang (2009), no representan un asunto de novedad. Sin embargo, actualmente se han potenciado nuevos patrones de empleo que ocultan la explotación laboral bajo la careta de las horas de trabajo flexible y el trabajo *freelance*. Mientras quienes trabajan se tienen que hacer responsables de su seguridad y del desarrollo de su carrera profesional, pero sintiendo identificación con la “libertad” que se experimenta en el trabajo. En efecto, es común que este grupo laboral relacione su actividad con libertad de acción y decisión debido a la aparente autonomía en el manejo de sus carreras y al hecho de, en teoría, no estar condicionadas/os por un horario y una jornada laboral específica, así como a no tener un patrón o patrona que controle su actividad. Aunque en la práctica se puedan encontrar contradicciones en ese sentido.

Para diversos autores (Neff et al., 2005; Pang, 2009) la forma en que se estructura el trabajo creativo presenta una visión falseada de quien emprende, la cual presiona para que se muestre una gran disposición por asumir riesgos. Estos supuestos emprendimientos llegan a presentar también grandes problemas al experimentarse como caóticos, indisciplinados o amenazadores (Railla, 2002 en Neff et al., 2005). Entonces, la noción de “libertad” no describe con precisión el modo de producción de este trabajo, pero sí legitima la inseguridad en el trabajo.

Neff et al. (2005) establecen que las llamadas industrias *hot* y los trabajos *cool* no únicamente normalizan, sino que glamurizan el riesgo. Estas normas han sido interiorizadas por quienes trabajan en estas actividades mediante imágenes culturales de riesgo y recompensa. Por lo que, mientras las trabajadoras y los trabajadores se acercan más a la autonomía, a la creatividad y a la emoción que estos trabajos pueden proveer, aumenta de una manera más profunda la forma en que asimilan como “normales” los altos riesgos vinculados a su labor. Esto se debe principalmente a que esta actividad se asocia con tendencias, gente bella, moderna (*hipness*) y *cool*.

Es necesario resaltar aquí que algunas de las personas trabajadoras suelen ser altamente valoradas, por lo que pueden llegar a ganar grandes sumas de dinero y disfrutar de un prestigio superior. Sin embargo, esos casos son mínimos, además de que la continuidad de los altos salarios y del estatus tampoco se da por hecho. Por lo que, como enfatiza Pang (2009), romantizar el ejercicio de la creatividad y del emprendimiento, dándole forma de liberación, representa un peligro, lo mismo que idealizar su ambiente de trabajo. El discurso sobre su talento concede a quien trabaja la posibilidad de pertenecer a una clase privilegiada y perpetuar la ilusión sobre una clase creativa, en lugar de capitalista. Esto se debe, esencialmente, a que el trabajador y la trabajadora creativa se encuentran mitologizados por la concepción nostálgica de su aparente autonomía y la noción romántica del artista-genio que sirve para reificar su creatividad. De hecho, así se utiliza la llamada “industrialización de la bohemia” para servir los intereses del capitalismo en la era posfordista (Ross, 2003 en Neff et al., 2005).

En la industrialización de la bohemia, el trabajo se experimenta de una forma poco convencional que diversas autoras y autores han optado por llamar *trabajo cool* (Roy y Hallmark, 2015; Neff et al., 2005; Pang, 2009). Este se entiende como la ocupación que se explora y se experimenta en formas no tradicionales que, además de divertida y apasionante, se distancia de los patrones impuestos por las dinámicas de oficina asociados con la monotonía y por valores o aspectos que se consideran contrarios a la juventud. Por lo cual, se significa como diferente al que lleva a cabo la gente adulta. Así, se romantiza el ejercicio de la creatividad (no capitalista), vista como libertad, a través de la cual se glamuriza el riesgo del trabajo flexible, particularmente el trabajo por proyectos, sin prestaciones sociales derivadas del empleo

y, sobre todo, en condiciones precarias. Por lo mismo, se presenta una alta predisposición a trabajar “por amor al arte”, bajo la consideración de que se halla mayor valor en la experiencia creativa que en la retribución económica. De ahí que se estimule una percepción de privilegio al poder realizar una actividad elegida, ejecutada con gusto y que, además, cubre distintas necesidades en los niveles emocional, estético y cognitivo de quien trabaja.

Una muestra de la flexibilización: el trabajo por proyectos

El mercado de trabajo artístico se caracteriza por su competencia monopolística, en donde existe, por un lado, una diferencia importante de bienes y servicios laborales y, por otro, una gama extensa de preferencias de quienes consumen (Menger, 2001). Entonces, como se depende de sus gustos y deseos cambiantes, se origina una aguda competencia para dar respuesta a sus demandas. Además, prevalece una dependencia estrecha hacia las fuentes de financiamiento en un ámbito con fuertes problemas de rentabilidad. Ante tal complejidad, las NFOT privilegian la flexibilidad del trabajo por proyecto y el trabajo en equipo.

Cuando se habla de competencia monopolística se hace referencia a una estructura de mercado en la que existe una gran cantidad de oferentes que compiten entre sí con productos —o servicios— medianamente similares, donde no se cuenta, además, con grandes barreras a la entrada y a la salida en el largo plazo (Krugman y Wells, 2006 en Feregrino, 2022a: 309).

El enfoque basado en proyectos ha sido, por costumbre, el modelo de organización del trabajo más recurrente en los ámbitos artísticos, culturales y del entretenimiento, en todas sus formas de producción. Aunque, con el paso de los años, los contextos en los que se llevan a cabo han cambiado drásticamente; han aumentado los periodos de intermitencia/desocupación, el número de personas que ofertan su trabajo y la precarización laboral. También, se han incrementado los ajustes flexibles que implementan las organizaciones y que conllevan una merma importante de calidad en el empleo.

Para Menger (2001) aquello obedece a un contexto moderno de consumo, en donde la demanda y los gustos de quienes consumen —en este

caso los públicos— son altamente volátiles y cambiantes. En consecuencia, las organizaciones buscan (re)organizar y (re)adecuar, en su beneficio, los factores de producción disponibles. En otro sentido las escasas barreras a la entrada de la ocupación, en relación con las exigencias vinculadas con la escolaridad, profesionalización y experiencia de personas con características heterogéneas que pretenden insertarse en el mismo mercado generan una competencia implacable

entre la diversidad de personas, con características heterogéneas y variadas trayectorias ocupacionales —profesionales, empresariales, marginales, etc.—, que desean participar en el mismo mercado de trabajo. Menger (2001) resalta esa lucha por mantener una posición, más o menos exitosa, dentro del mundo de trabajo como otra condición de gran importancia para la competencia monopolística (Feregrino, 2022a: 309).

La forma inestable del trabajo origina, en cada contratación, diversos tipos de valoraciones de las habilidades de las personas que ofertan su trabajo y, de acuerdo con el grado de satisfacción que se obtuvo mediante su evaluación, la posibilidad de contratarlas otra vez. A través del trabajo por proyecto se conforma un grupo de trabajo con características *ad hoc* que esté dispuesto a trabajar en un periodo más o menos reducido, que bien puede ser de horas, días, meses o años, aunque muy rara vez sobrepasa el año, a excepción de proyectos comerciales y en compañías del Estado. La duración más común suele ser de algunos meses. En los proyectos pueden mediar diversas personas que hacen las veces de subcontratistas que casi siempre promueven la fragmentación y flexibilización del proceso productivo, además de que aumentan la incertidumbre laboral, al no poder reconocer con precisión quién es la parte empleadora y, por lo mismo, no poder exigirle sus pagos y otros derechos.

En general, la relación laboral termina una vez que el proyecto llega a su fin, aunque no necesariamente se deshacen del todo los grupos de trabajo. Pues suele ocurrir que, una vez probada la confianza individual y la capacidad de trabajo colaborativo, se plantean relaciones informales a largo plazo. Estas pueden presentar variaciones; sin embargo, en esencia, suelen prevalecer las mismas personas en el grupo de trabajo, aunque de forma

rotativa y polivalente. Son comunes los largos y frecuentes periodos de inactividad entre proyecto y proyecto, además de la flexibilidad funcional, en la que las personas suelen cambiar de rol, adaptándose a las necesidades organizacionales y económicas dentro de la producción.

Los roles que se cubren no necesariamente encajan en la disciplina en la que se formaron, pero los conocimientos que les proporciona la experiencia, además de la propia rotación de actividades, les permite hacerse cargo de puestos de casi cualquier índole dentro de los proyectos en los que participan. Además, existe en ellas y ellos una gran propensión a capacitarse recurrentemente con recursos propios como parte de su profesionalización, pero también como una forma de hacerle frente a su aguda competencia o de poder transitar entre diferentes circuitos, incluyendo el comercial.

Asimismo, es de destacar que cada vez es más común que ellas y ellos cuenten con dobles carreras universitarias, siendo una la artística, que les provee de las satisfacciones estéticas y emocionales, y otra, muchas veces orientada a disciplinas como las administrativas, de comunicación o incluso de diversas ingenierías que les aportan otros saberes, habilidades y formas de integrarse con mayor éxito en el mercado laboral de la actividad vocacional. Estas segundas carreras no solo son valoradas como una oportunidad de acceder a una gama de empleos más amplia, sino por las herramientas que en ellas obtienen y por la forma en que estas impactan favorablemente en su ocupación artística.

En suma, la flexibilidad funcional contribuye, de manera lastimosamente precaria, a la sobrecualificación. Por esa misma condición, como sostiene Mauro (2018), nadie les pagará de forma especial; en cambio, sí se favorecerá quien contrate a las y los artistas. Principalmente, se benefician los circuitos comerciales, medios de comunicación masiva y las instituciones estatales y gubernamentales.

Al respecto, Menger (2001) destaca que bajo la flexibilidad funcional del proceso creativo se observan los múltiples roles ocupacionales que se ejecutan dentro de la misma actividad. Como se ha mencionado en otros lados, es así como “[e]s posible hacerse cargo de actividades y procesos, de casi cualquier índole, en los proyectos en los que se participa debido a la experiencia, conocimientos y destrezas que se generan cuando se rotan actividades y se es parte del proceso de trabajo en su conjunto” (Feregrino,

2022a: 310). Aunque también —ante la imposibilidad de sobrevivir en los periodos de intermitencia laboral— quienes se dedican al arte se tienen que insertar en una dinámica múltiple de actividades diferenciadas dentro de diversos mercados de trabajo, a menudo poco relacionados con su actividad vocacional, ya que “los roles que se cubren no necesariamente encajan en la disciplina para la que se fue formada o formado” (2022a: 310).

De ahí que el mismo autor plantee que poco se sabe de los diversos mercados en los que se involucran quienes hacen arte, pues con frecuencia se alternan entre mercados de trabajo distintos y con diferentes características y restricciones. Por ello, propone poner mayor atención al desequilibrio que experimenta el mercado laboral de su ocupación principal. De tal forma, las mediciones de los niveles de desocupación serían más precisos, al igual que la aplicación de conceptos como sobreoferta y subempleo en relación exclusivamente con su quehacer. Este análisis cobra mayor complejidad toda vez que las subjetividades de quienes se dedican a estas actividades entran en juego a la hora de interpretar, dar sentido y relacionar sus actividades secundarias con el trabajo para el que se formaron, en el que se han profesionalizado o simplemente en el que ubican su vocación.

Por su parte, el papel de la flexibilidad organizativa supone una relación significativa con el exceso de oferta estructural. En primer lugar, porque el mercado de trabajo artístico se distingue por el exceso de oferta laboral y el empleo flexible, intermitente, esporádico, con largos periodos de desocupación, además de presentar muy pocas barreras al ingreso relacionadas con la escolaridad, niveles de profesionalización y hasta de experiencia. Lo cual provoca una competencia voraz por todas aquellas personas con características heterogéneas que desean participar en este mercado de trabajo, independientemente del circuito en el que se ubiquen. Además, ellas y ellos presentan motivaciones disímiles en cuanto a sus necesidades y pretensiones poéticas, estéticas, económicas, emocionales, de trascendencia, reconocimiento, poder y fama, o bien éticas, morales, comunitarias, altruistas o solidarias que las y los suele hacer permanecer como “ejército aspiracional de reserva” (Feregrino, 2016) bajo distintas condiciones y por diferentes motivos.

Ante esa complejidad, las formas de organización del ámbito artístico se inclinan al trabajo por proyectos, por un lado, para hacer frente a la flexibi-

lidad laboral que exigen las nuevas formas de organización del trabajo del periodo posfordista. Pues, como se ha establecido previamente, dado que se depende de los gustos y deseos cambiantes de quienes consumen, suele originarse una fuerte competencia por atender sus demandas. “A lo que habría que agregar las dificultades para mantenerse en el mercado, debido a los constreñimientos de los escasos recursos económicos, los limitados accesos a financiamientos y la baja rentabilidad de la producción” (Feregino, 2022a: 309).

En todo caso, para Menger (1991), la organización de trabajo por proyecto responde a las exigencias de la flexibilidad de las organizaciones ante la necesidad de reorganizar prontamente los factores de producción para hacerle frente a la demanda oscilante y a las discontinuidades relativas a lo imprevisible de su éxito. En ese mismo escenario, el papel de quien consume es relevante, primero, en tanto es necesario para la apreciación y, segundo, por su condición variable, lo que conduce a otro tipo de incertidumbre. Debido a ello, Menger (2001) define el mercado de trabajo artístico en términos de competencia monopolística, ya que, como se ha dicho antes, existe una alta diferenciación de bienes y servicios laborales y una gran variedad de preferencias de los consumidores.

Adicionalmente, Menger (2001) plantea que en la organización por proyectos se tiene preferencia por la creación de equipos con niveles importantes de responsabilidad y de lealtad, que colaboran de manera recurrente con la intención de evitar riesgos derivados de las fluctuaciones y los cambios constantes, tales como problemas de adaptabilidad, niveles de compromiso, trabajo en equipo y cumplimiento de los objetivos organizacionales —aunque, del mismo modo, se consideran las competencias blandas para el trabajo—. También sostiene que en el mercado de trabajo artístico se toma muy en cuenta la reputación de quienes realizan esta actividad, condición que genera, casi siempre de manera temporal, una posición monopolística concreta.

En otras palabras, dentro de una configuración de trabajo intermitente, cada contratación propicia, por un lado, una (re)evaluación de las habilidades de quienes ofertan su trabajo y, por el otro, la decisión de volver o no a contratar a la misma persona de acuerdo con el nivel de satisfacción de la evaluación hecha. Lo cual plantea una de las razones por las que la

reputación de quienes ejercen el trabajo artístico representa un elemento toral, pues figura como una especie de garantía al empleador, capaz de generar vínculos que aseguran hábitos de contratación y de desempeño de un número limitado de personas. No obstante, la generación de esos vínculos recurrentes ocasiona una fuerte segmentación del mercado laboral, lo que, a su vez, incrementa los niveles de incertidumbre.

Como se ha visto previamente, Menger (2001) resalta como otra condición de importancia para la competencia monopolística la fuerte disputa entre trabajadoras y trabajadores, de diferentes perfiles, por mantener una posición privilegiada dentro del mundo del arte. A esto se le adiciona el hecho de que a algunas de esas personas se les considere microempresarias debido a las formas en que desarrollan sus actividades en diversos mercados. Al respecto, otros autores y autoras (Neff et al., 2005; Pang, 2009) identifican la estructura de trabajo microempresarial como una figura del trabajo emprendedor (*entrepreneurial labor*) basado en la disposición para invertir en la propia carrera y asumir individualmente sus riesgos; esto también incluye los problemas que conlleva la recurrente desocupación.

Quienes trabajan de esa forma suelen mantener contratos como trabajadoras y trabajadores independientes, prestadores de servicios profesionales o *freelancers*. Para enfrentar los riesgos y la incertidumbre, ellas y ellos dependen de la generación de vínculos y redes de colaboración y solidaridad por amistad, barriales, familiares o entre pares, docentes y otros agentes de diferentes niveles de jerarquía, que les permitan adaptarse rápidamente a los diferentes mercados —sumamente cambiantes— en los que pueden participar. Además de adquirir individualmente, o por medio de otras personas, las habilidades técnicas, tecnológicas, contables, financieras, administrativas, mercadológicas, de diseño y publicidad necesarias para aspirar a obtener proyectos laborales. El mercado saturado en el que buscan permanecer les exige diversos capitales, flexibilidad, trabajo en equipo, innovación constante, conocimiento de vanguardia y excelentes y variadas habilidades interpersonales, además de valores como ser persona de confianza y tener alto grado de resiliencia.

Sin embargo, más allá de que esto personifique un intento de emprendimiento, lo que muestra es la profunda precarización a la que se somete a quienes se dedican a las actividades artísticas al pretender que, de forma

“natural”, asuman los riesgos que le corresponderían cubrir a la parte empleadora, todo con tal de conseguir un proyecto en un mercado de trabajo altamente competido. Lo mismo sucede en las convocatorias que ofertan las diferentes instituciones estatales y gubernamentales, que suelen exigir que corra por cuenta de las y los artistas el diseño y la ejecución de estrategias como las de captación de públicos y publicidad, que incluyan propuestas de difusión dividida en medios sociales digitales, medios impresos y audiovisuales, e incluso se les exige que cuenten con cierto número de seguidores en los medios sociodigitales y hasta que aseguren cierto nivel de público en los espectáculos, y de no lograrlo serán sujetas y sujetos a penalizaciones.

Por otro lado, habría que destacar una de las razones más determinantes para el aumento de la incertidumbre en la actividad artística. Menger (2001) identifica como causa de aumento de dicha incertidumbre la oposición entre las nociones de trabajo y empleo, cuya distinción se enfoca en las dimensiones no instrumentales de la actividad creativa y en las consecuencias de la falta de rutinas y previsibilidad de los resultados de su quehacer, así como de las posibilidades de tener éxito. A lo que habría que agregar que la actividad tampoco suele ser entendida como un trabajo por sus diversas características, objetivas y subjetivas, derivadas de sus componentes estéticos, emocionales, éticos y morales.

La falta de reconocimiento como trabajo es un problema central para quienes se dedican al arte, ya que, como se ha mencionado, los componentes simbólicos que acercan a la actividad a diferentes dimensiones del juego, la diversión, la pasión, el ocio, la recreación y también del cuidado, desdibujan la actividad como trabajo productivo, y la acercan más a una forma de uso del tiempo libre o de hacer algo que, simplemente, apasiona. Como se ha señalado en otros lados (Feregrino, 2020b), el quehacer artístico se ha construido históricamente como *algo-que-no-es-trabajo* que, desde una visión utilitaria del capitalismo, a menudo se entiende como una actividad no productiva ni necesaria. Sobre todo, cuando se le concede más importancia a ocupaciones que despliegan mayores elementos cognitivos que estéticos o emocionales. En ese sentido, la dimensión estético-emocional del placer y la pasión por su quehacer definen en

gran medida sus relaciones y organizaciones sociales, lo cual incluye el ámbito laboral.

Las condiciones subjetivas entran en juego a la hora de explicar las motivaciones de quienes se dedican al arte no solo para iniciar y mantenerse en esta ocupación, sino también para soportar condiciones precarias, de inseguridad y falta de acceso a derechos. Para Mauro, es ahí en donde la vocación explica la relación de la tarea artística o cultural con fines no económicos. La misma que se atribuye también a las personas que se dedican a profesiones como la docencia y la medicina, en las que el placer por practicarlas representaría un sustituto de la remuneración económica: “lo cual constituye también una condena implícita al placer” (2018: 116).

De igual manera, se privilegia el modelo de empresario de sí (Mauro, 2018), que normaliza y bloquea posibles comportamientos resistentes. Bajo este modelo, las trabajadoras y los trabajadores buscan diferenciarse de las condiciones laborales normales, en aras de la supuesta autonomía con la que se rechaza el tipo de control que incluye medidas disciplinarias y coacciones —aunque, en realidad, el control ahí está y la autonomía no necesariamente existe—. Por ello, con tal de mantener la mayor libertad y autonomía en su quehacer, se opta por la organización del tiempo propio y de la autodeterminación, además de mantener la posibilidad de elegir en qué proyecto se trabaja y con quién, aunque ello implique formas de trabajo precarias.

De una u otra manera, la aparente aceptación de dichas condiciones favorece la prolongación de la flexibilidad del mercado de trabajo. Sin embargo, esto no implica que exista una suerte de autoprecarización o de autoexploración, sino que, ante el hacer continuo, y por necesidad, se normalizan las condiciones precarias de trabajo y de vida. Mismas que, como sostiene Mauro, suelen provocarse a través de relaciones de poder que “no resultan fáciles de percibir justamente porque vienen de la mano de decisiones propias y libres” y porque “la pertenencia a un grupo altamente disciplinado” observa a la autonomía como una característica muy positiva (2018: 139).

Las relaciones de poder se observan desde la parte empresarial o de instituciones y diversas personas que convocan o contratan —aunque a veces puedan mantener también una estructura precaria—. Estos agentes suelen

aprovecharse, primero, de la noción de renuncia material con la que se relaciona su amor al arte; segundo, de su sobrecalificación y capacidad de polivalencia; y tercero; de su necesidad de generar trabajo y públicos para perpetuar su actividad. De este último punto se aprovecha principalmente el Estado, que traslada sus obligaciones como garante de derechos culturales a estas y estos profesionales, quienes, con sus propios medios, llevan el arte a donde sus instituciones son incapaces o no tienen el interés de llegar.

Al asumir las trabajadoras y los trabajadores del arte el rol de promotoras y promotores de los derechos culturales, asumen también cierta renuncia al beneficio personal en favor del comunitario. Pues se considera que de no ser ellas y ellos quienes favorezcan el ejercicio de estos derechos —en las condiciones que sea—, el Estado no lo hará. Mientras que los organismos gubernamentales utilizan en su favor este compromiso, cuyos logros y resultados suelen ser reportados y difundidos como institucionales, estos aportan algo tan mínimo como puede ser un diploma o una constancia —sin validez oficial— para las y los artistas.

En suma, el “amor al arte” representa, en muchos casos, una barrera para la exigencia de las condiciones básicas que permiten alcanzar bienestar y una vida digna por medio del trabajo. Las nociones romantizadas de la actividad muestran, a través componentes objetivos y subjetivos, las condiciones de trabajo adversas e inseguras en las que se llega a ejecutar el trabajo. Donde la intensificación en la exigencia y el uso del trabajo estético y el trabajo emocional, dentro y fuera del campo laboral, las/los ha hecho proclives a un círculo precarizante (Feregrino, 2020a). Sin embargo, dado que la profesión artística implica una exigencia implícita de vocación, generosidad, renuncia, sacrificio y resiliencia, el amor al arte también actúa como una forma de resistencia a una configuración productiva que mezcla viejas y nuevas formas de organización del trabajo destinadas a aprovecharse del arte y del/la artista.

A partir del siguiente capítulo se revisarán particularmente las características de las y los creadores teatrales analizados para esta investigación, así como las de la carrera universitaria que las/los formó. Se mostrarán algunos de los componentes que se identificaron como significativos en la construcción social de su ocupación con base en una configuración bohemía basada en el amor al arte.

Capítulo VI.

¿QUIÉNES SON LAS EGRESADAS Y LOS EGRESADOS DE LA LICENCIATURA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO?

En este capítulo se detalla el lugar que ocupa la LLDyT dentro de los planes de estudio de la UNAM, se esbozan los rasgos principales de su población y se hace una revisión de los datos de titulación y egreso presentados por la Universidad. También se elabora una caracterización de la composición familiar de las egresadas y egresados de la LLDyT, se analizan sus motivaciones para estudiar esta carrera, sus decisiones en la construcción del perfil profesional y la postura de su familia ante su elección.

Caracterización de la licenciatura

La LLDyT es una de las 131 licenciaturas impartidas por la UNAM (Dirección General de Planeación 2021a). Dentro de las cuatro áreas en que se dividen las carreras de la Universidad —Ciencias Físico-Matemáticas y de las Ingenierías; Ciencias Biológicas, Químicas y de la Salud; Ciencias Sociales; y Humanidades y Artes—, la LLDyT pertenece a la cuarta. Impartida por el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), en el sistema escolarizado, esta licenciatura fue la primera en su tipo en el país (Moncada, 1999), al ser pionera en elevar los estudios teatrales a este grado académico desde hace más de 60 años. La LLDyT fue creada como Licenciatura en Arte Dramático en 1959. Obtuvo su denominación actual en

1972 (Wagner, 2015; Menéndez, 1996). Sin embargo, sus orígenes datan de 1934 (Wagner, 1999).

Su plan de estudios, aprobado en 2007 e implementado en el ciclo escolar 2008-2009, consta de 54 asignaturas (39 obligatorias y 15 optativas) que se cursan a lo largo de ocho semestres (Facultad de Filosofía y Letras, 2007). Es una carrera considerada de alta demanda por la Dirección General de Orientación y Atención Educativa (DGOAE, 2021), dado que existen siete aspirantes por cada uno de los 145 lugares ofertados, según información del periodo 2020-2021.

En promedio, 133 estudiantes ingresan cada año en la LLDyT, de acuerdo con información de los últimos 10 ciclos escolares (Dirección General de Planeación, 2012d; 2013d; 2014d; 2015d; 2016d; 2017d; 2018d; 2019d; 2020d; 2021d). Desde el ciclo 2011-2012 y hasta el 2020-2021 han ingresado en total 1 334 estudiantes. Esta población está mayoritariamente compuesta por mujeres: representan más de dos terceras partes del total (901 estudiantes). En cada ciclo escolar hay un promedio de 587 estudiantes inscritos, considerando tanto los primeros ingresos como a quienes cursan semestres más avanzados (Dirección General de Planeación, 2012d; 2013d; 2014d; 2015d; 2016d; 2017d; 2018d; 2019d; 2020d; 2021d).

Un total de 1 384 estudiantes (901 mujeres y 422 hombres) alcanzaron el estatus de egreso en los ciclos señalados. Este era entendido como la cobertura del 95% o más de los créditos correspondientes al plan de estudios hasta el ciclo 2015-2016, momento en el cual se modificó para significar la cobertura de 98% o más de tales créditos (Dirección General de Planeación, 2021b; Portal de Estadística Universitaria, 2021). Desde el periodo 2011-2012, cada año han alcanzado el estatus de egreso en promedio 138 estudiantes de la licenciatura (Dirección General de Planeación, 2012b; 2013b; 2014b; 2015b; 2016b; 2017b; 2018b; 2019b; 2020b; 2021b). Este número es incluso mayor al promedio de ingreso, posiblemente debido al alto número de egresos registrados en 2014, 2015 y 2016, correspondientes a los ingresos de 2010, 2011, 2012, así como a los egresos de estudiantes no regulares y al menor porcentaje de créditos cubiertos requerido antes del ciclo 2015-2016 para alcanzar dicho estatus. En cualquier caso, la relación es indicativa de la alta proporción de estudiantes que concluyen los créditos del plan de estudios.

Desde 2011 y hasta 2020, 298 estudiantes presentaron exámenes profesionales u otras opciones de titulación. Esta cantidad representa 21.5% de quienes alcanzaron el estatus de egresadas y egresados. Aunque el número de mujeres que presentan exámenes u otras opciones de titulación es mayor que el de los hombres, estas representan solo 19% del promedio de egreso de estudiantes mujeres para cada ciclo escolar, mientras que los hombres que presentan exámenes u otras opciones de titulación constituyen 27.6% del promedio anual de estudiantes varones egresados. Sin embargo, es necesario matizar estos datos, reconociendo que dicha relación entre exámenes y egresados no puede establecerse de forma directa, pues quienes presentaron tales opciones de titulación no necesariamente alcanzaron el estatus de egreso en los 10 ciclos observados (Dirección General de Planeación, 2012c; 2013c; 2014c; 2015c; 2016c; 2017c; 2018c; 2019c; 2020c; 2021c).

En la década señalada se expidieron en total 309 títulos, 200 a mujeres y 109 a hombres. En promedio se expidieron alrededor de 31 títulos por año, 20 para mujeres y alrededor de 11 para hombres. Esto implica que en cada ciclo escolar se expide aproximadamente un título por cada 4.5 egresados. Aunque los números parecen favorecer a las mujeres en su proceso de titulación, se debe tomar en cuenta, primero, su proporción con respecto a la población total, segundo, el número de personas egresadas. Por lo que, en contraste, se observa una disparidad de género en el promedio de títulos expedidos para estudiantes mujeres al año, que representa apenas el 20.3% de su promedio de egreso. Mientras que el promedio de títulos correspondientes a hombres representa el 27.3% de su respectivo promedio de egresos (Dirección General de Planeación, 2012e; 2013e; 2014e; 2015e; 2016e; 2017e; 2018e; 2019e; 2020e; 2021e).

Para elaborar esta caracterización se tomaron en cuenta las entrevistas realizadas a egresadas y egresados de la LLDyT. La mayoría completaron los créditos necesarios para alcanzar este estatus en un lapso de cuatro a cinco años; sin embargo, hubo diversos casos que los cubrieron en seis. La mayor parte cursó la licenciatura bajo el plan de estudios 2009 y solo algunas personas lo hicieron con el de 1985. Al momento de la entrevista tenían edades comprendidas entre 22 y 43 años.

Composición familiar y vivienda

Las familias de las egresadas y los egresados, aunque con diferentes composiciones, tienen en su mayoría la presencia de un padre y una madre. Es común que estas también se compongan por hermanas y hermanos, así como por miembros de la familia extendida considerados como parte de la nuclear. En los casos en que solo se tiene un padre o una madre, fue más frecuente la presencia de esta última. Resultaron excepcionales quienes dijeron estar casados o tener hijas o hijos. Con respecto a la vivienda, representan solo una fracción pequeña quienes viven solos, solas o con sus parejas, mientras que el resto cohabita con sus familias o con parte de ellas.

El permanecer en la casa familiar se debe en gran medida a la dificultad de independizarse con los salarios y condiciones laborales a que tienen acceso, pues estos resultan insuficientes para sostenerse por completo. Aunque sus trabajos les permitan cubrir parte de sus gastos, no alcanzarían para la totalidad de estos en caso de no contar con el apoyo familiar. En este sentido, uno de ellos asegura que sus ingresos son suficientes para “vivir” y mantenerse, pero no para costear “todo lo que conlleva una casa” (E21). El hecho de que estas viviendas pertenezcan a las familias y no haya implícito el pago de una renta hace que el cohabitarla sea visto como una forma de aprovechar colectivamente los recursos. Tal es el caso de uno de los egresados, quien vive en el Estado de México, en una casa que era propiedad de su difunto padre. Al habitarla junto con uno de sus hermanos, ambos evitan el gasto que implicaría la renta de un inmueble en una ubicación más cercana a sus lugares de trabajo, en la Ciudad de México (E2).

El apoyo en materia de vivienda puede llegar a extenderse incluso más allá de las propias familias, frente a casos de emergencia o de mayor necesidad. En estas situaciones, se permite que compañeras y compañeros de las y los estudiantes habiten en la misma casa durante un periodo. Así lo relata uno de los egresados, quien se independizó de sus padres desde el bachillerato, aunque no se encontraba en condiciones de pagar una renta: “Agarré y me fui a vivir a casa de un amigo. Estuve viviendo con amigos como un año. Tres meses [con uno], tres meses [con otro y], tres meses [con otro]. Vivía de lo poco que ganaba [dando clases] en la preparatoria” (E1).

Crisis como la pandemia de COVID-19 también son fuente de este tipo de arreglos solidarios. Para una egresada, entonces estudiante, la recomendación de mantener un confinamiento estricto para evitar la transmisión del virus la llevó a mudarse temporalmente a casa de la familia de su pareja, donde tal medida era guardada con mayor rigor. Ello, además de proteger su salud, le permitió reforzar una relación de apoyo mutuo en el ámbito académico, pues su pareja cursaba también la LLDyT:

Pues ahorita he estado viviendo con mi novia en estos últimos meses. Llevo aquí creo que dos meses, tres meses. [Mis familiares] se la pasan, pues sí, saliendo a trabajar, lo que te comentaba de que son comerciantes. Y luego yo no tengo como las mejores defensas del mundo. Casi siempre que me da gripa o algo, o alguna enfermedad, me ataca muy fuerte, entonces por eso fue la decisión de venir aquí con mi novia a pasar aquí estos tiempos pues complicados de salud. Y más porque pues aquí no sale nadie. En su casa toda su familia está resguardada y pues por eso. También por eso estoy aquí con ella y eso también la verdad me ha ayudado muchísimo, porque una cosa es estar con mi mamá y mi hermana, que sí estuve un tiempo ahí, pero pues ya otra cosa es estar con ella, porque pues finalmente las dos estamos, estudiamos pues la misma carrera, estamos en el mismo semestre, compartimos clases. Estamos, por ejemplo, en [dos proyectos] juntas, entonces eso la verdad me ha ayudado mucho, el estar con ella y pues el compartir todo esto juntas y pues no sentirme sola (E13).

A pesar de la diversidad de sus perspectivas económicas, la mayoría encuentra en la familia por lo menos el apoyo mínimo, que bien puede limitarse a aspectos básicos como la vivienda, pero que se mantiene de manera estable y que trasciende conflictos y posibles posturas encontradas, como pueden serlo, incluso, las relativas a la decisión de estudiar la LLDyT. Este apoyo suele extenderse más allá del tiempo en que se cursa la licenciatura, lo cual puede verse en la gran cantidad de quienes aún habitan la casa familiar.

Motivaciones para estudiar la LLDYT: familia, escuela y redes

La mayoría de las egresadas y los egresados habita y se desenvuelve profesionalmente en la Ciudad de México, lo cual corresponde con comportamientos observados en ingresos recientes, como del ciclo 2019-2020 (Feregrino, 2022b), en el cual un total de 67.42% aseguró residir en la capital mexicana. Por lo mismo, la mayor parte cursó la educación media superior en alguna de las opciones ofertadas por la UNAM (Escuela Nacional Preparatoria y Colegio de Ciencias y Humanidades) en la misma ciudad. Quienes no se encuentran en este caso, refieren haber estudiado en una institución privada o en otra entidad de la República. Aunque es común que el ingreso se dé mediante pase reglamentado, la llegada a la LLDYT no siempre ocurre inmediatamente después de terminar el bachillerato. Estudios previos de otras licenciaturas, cambios de carrera o dificultades para tener éxito en los procesos de admisión son sucesos que frecuentemente tienen lugar entre el egreso de la educación media superior y el ingreso en la LLDYT.

Dos casos comunes destacan entre la población egresada. El primero se relaciona con la resistencia, propia o de la familia, a estudiar una carrera artística. En esta situación, algunos de ellos estuvieron antes inscritos, o inscritos de manera simultánea, en alguna licenciatura de un área distinta a la de Artes y Humanidades, y cursaron los primeros semestres, pero que la abandonaron al sentir que les causaba sentimientos de infelicidad (E14) o que les demandaba dedicarse a ella de tiempo completo, y eso les quitaba toda oportunidad de continuar su formación y proyectos teatrales de manera paralela: “Fue la de Matemáticas la que no aguanté, porque dije: se necesita tiempo completo acá y yo estoy enamorado del teatro” (E2). Sin embargo, reconocen que estas otras licenciaturas respondían también a sus intereses, aunque no en la misma medida:

La verdad es que siempre me había gustado mucho la ciencia. O sea, como que siempre tuve dos amores, ¿no? La ciencia y el arte. Y, pues, por asuntos de mi familia, de “no, cómo te vas a dedicar al arte, estás loca”, fue que opté por irme por ese lado científico. Y por eso decidí estudiar Medicina. Estuve muy poco tiempo. Fue menos de un semestre. Y después, pues sí, mientras yo seguía en Medicina, seguía haciendo cosas relacionadas con Teatro, y cuando

me salí les dije a mis papás “OK, quiero teatro” y me dijeron “no”. Y yo, OK, bueno, a ver, entonces ¿qué hay en la Anáhuac que pueda pues más o menos cómo equipararse aunque no tiene nada que ver? Bueno, sí, pero no. Y dije bueno ya, Comunicación. Y me fui a Comunicación, pero pues no, tampoco fui muy feliz. Entonces fue que decidí hacer el examen para la UNAM, después de dos años de estar en otras carreras. Y sí, me quedé en el primer intento (E14).

Por otro lado, hay quienes cursan la LLDyT como carrera simultánea o como segunda carrera debido a su interés en especializarse en dos áreas distintas: “la política a mí siempre me ha llamado la atención. Entonces pues sí, primero decidí estudiar Ciencias Políticas y después, cuando vi que estaba la oportunidad de estudiar otra carrera, y revisé otra vez el plan de estudios de Literatura Dramática y Teatro, pues aproveché la oportunidad para poder [cursarla]” (E13). Otra situación común es la de quienes deseaban estudiar una carrera de arte diferente a LLDyT dentro de la propia UNAM, como Cinematografía o Canto, pero que no consiguieron su ingreso a esta, por lo que decidieron permanecer en el Colegio debido a una atracción por el teatro, previamente sentida o desarrollada estando ya dentro: “me rechazaron del CUEC. No, no pasé el periodo de admisión y nada, me empezó a gustar mucho el teatro, me empezó como a seducir, y decidí mejor terminar mi carrera de teatro” (E8).

Las egresadas y los egresados de la LLDyT manifiestan un gusto por las artes desde la niñez o la juventud, frecuentemente impulsado por su entorno familiar o escolar. Es común que la familia les inculque este interés por las artes mediante actividades culturales o incluso por vía de la educación. Su acercamiento temprano a la lectura y a las artes escénicas suele mencionarse como un factor que les motivó a dedicarse al teatro. Es a través de la acción de un familiar, frecuentemente padres, madres, tías o tíos, que adquieren el hábito de la lectura o asisten regularmente al teatro desde sus primeros años, lo cual señalan como decisivo para sus motivaciones.

Aunque algunos de estos familiares tuvieron una formación artística, la mayoría de ellos simplemente sentían interés por estas expresiones culturales. Sin embargo, destaca la presencia de profesoras y profesores normalistas entre las personas que facilitaron sus primeros acercamientos al arte. Tal es el caso de un egresado que identifica entre sus influencias a su

tía y a su madre. La primera de ellas era profesora normalista, dedicada a la educación básica, por lo cual asistía regularmente con sus grupos a funciones de teatro escolar. Dado que no todos los boletos se ocupaban, compartía los restantes con sus sobrinos. Además, su madre gustaba de lo que él nombra como “cultura comercial”, por lo cual solían asistir a funciones de teatro musical. De este modo, el egresado identifica su presencia regular en el teatro desde temprana edad como una de sus motivaciones para estudiar Literatura Dramática y Teatro (E6). Otra de las egresadas (E4) relata que, al ser sus padres profesores, los motivaban a ella y a su hermano a leer y a escuchar música, además de que fomentaron su interés por el teatro de títeres, identificado desde temprana edad. Estos pequeños acercamientos resultan en una afinidad que se continúa profundizando a lo largo de los años y que se reafirma con la elección profesional.

En distintos casos, se habla además de un momento o etapa que significó un parteaguas en la vida de las personas egresadas y la identifican como la semilla de su interés profesional en el arte. Para uno de ellos, este momento fue a los siete u ocho años, cuando su padre lo llevó a ver la obra musical *Vaselina*: “me encantó lo que estaban haciendo. Claro, me encantaba [esa actriz] (...), pero más allá de eso, lo que provocó [en mí]. El hecho de que tú estuvieras allá arriba, la gente te estuviera viendo, dije eso está maravilloso. Y ya, ya después vi mucho teatro, pero esa fue [mi motivación inicial]” (E1).

Otra egresada tuvo una experiencia similar a la misma edad, cuando asistió a una función de teatro escolar en la que los actores interactuaban con el público: “en una parte salía un príncipe con una zapatilla [y preguntaba] a quién le queda esta zapatilla. Me la probó a mí, me quedó y me llevó atrás del escenario, me pasó atrás del escenario y yo dije qué cosa tan increíble. Yo creo de ahí me agarró esa espinita, ya en la primaria me tocó varias veces actuar en cositas así” (E24). Para otra de ellas (E19), este momento fue durante una producción del Centro Universitario de Teatro (CUT) que la dejó “muy impresionada” y que de hecho la impulsó a intentar ingresar en esta escuela, aunque no lo consiguió. Una más reconoce este parteaguas en una etapa en que uno de sus primos realizaba presentaciones teatrales con sus amigos en fiestas y reuniones familiares, cuando ella tenía alrededor de seis o siete años: “yo creo que realmente fue gracias a

este primo que yo pude encontrar esa espinita de: a esto me quiero dedicar” (E22). Aunque tales momentos son reconocidos como fundacionales, no se presentan de manera aislada, sino que suelen ser parte de la asistencia regular al teatro.

La tradición artística en la familia también figura dentro de las motivaciones para estudiar la LLDyT, aunque de forma menos frecuente. Estos casos resultan excepcionales, dado que las egresadas y los egresados son comúnmente los primeros en cursar la educación superior en el área de las artes dentro de su familia nuclear. Sin embargo, los padres, madres o familiares cercanos que han tenido un acercamiento profesional al arte llegan a ser una influencia, lo cual no implica necesariamente que vieran con buenos ojos el ingreso en el Colegio de LDyT. Las experiencias vividas en el desarrollo de una carrera en esta área llegan a convertirse en resistencia a permitirles tomar el mismo camino, “por lo ingrato que había sido [el arte] con ellos” (E1). Por el contrario, hay casos como el de uno de los egresados cuyos padres son artistas escénicos y se formaron “en las tablas” o no concluyeron su licenciatura, pero lo impulsaban a cursar una carrera universitaria, aunque le recordaban que “uno no necesita estudiar arte para hacerlo” (E8). En suma, padres, madres y familiares pueden representar una influencia a pesar de no aspirar a serlo o, incluso, a pesar de pretender impactar en el sentido contrario.

Otro elemento de peso en la elección vocacional es la pertenencia de integrantes de la familia a comunidades o grupos artísticos, como en el caso de uno de ellos cuyas madre y hermana eran parte de una compañía teatral en su localidad. Él se integró en este grupo cuando tenía nueve años y duró en él más de una década. Ello, aunado al gusto de sus padres por la música regional mexicana, orientó su formación profesional. Cursar una carrera dedicada a las artes escénicas resultaba para él el siguiente paso lógico: “me dediqué toda la vida al teatro, pues [era] como lo natural” (E15). Sin embargo, estos casos son aún más excepcionales que los padres y madres dedicados profesionalmente al arte.

Por su parte, la educación artística promovida por la familia, independiente de los programas de educación básica, fue para las egresadas y los egresados otra fuente de motivación para dedicarse profesionalmente al arte. Una de ellas (E9) relata que desde los tres años tomaba clases de ballet

y que desde temprana edad leía mucho con sus padres y escribía cuentos. Por ello, era su intención ser bailarina o escritora, aunque al acercarse al plan de estudios de la LLDyT, en la preparatoria, se decidió por esta carrera. Otro de ellos (E21) identifica una de las raíces de su interés por el arte en un programa educativo del Centro Cultural Ollin Yoliztli del cual formó parte desde los cuatros años y en el cual, además de música, se practicaba danza y expresión corporal. Una egresada más (E17) reconoce la importancia que tuvieron en sus motivaciones los cursos de verano de artes plásticas y danza a los que la inscribían sus padres, junto con el propio interés familiar por las expresiones artísticas, que los llevaba a asistir regularmente a eventos y recintos culturales. De este modo, la formación en el área de las artes figuró desde temprano entre sus opciones.

Las expresiones artísticas realizadas a un nivel informal o como un pasatiempo dentro del entorno familiar son otra constante entre las fuentes de motivación reconocidas en la elección vocacional. Una de ellas cuenta que el origen de su acercamiento a las artes fue el interés por la música que prevalecía en su familia: “hay una tradición muy fuerte, muy grande y muy entrañable de parte de la familia de mi mamá de cantar. Entonces, desde que yo me acuerdo, escuchábamos mucha música, cantábamos todo el tiempo en las reuniones familiares” (E12). Caso similar es el de una egresada cuyo primo realizaba ejercicios de expresión teatral en los espacios de convivencia familiar: “cuando era pequeña, yo lo llegaba a ver porque él presentaba en reuniones familiares, con un amigo o con un grupito de amistades, obras de teatro y entretenía bastante bien a la familia [...] Yo le comenté a mi mamá: —¡Ay!, qué padre sería dedicarse a todo eso, y [ella me dijo] —Pues sí existe, se llama actuación. Entonces dije: —¡Ah, qué padre!, yo quiero eso” (E22). De este modo se muestra que los acercamientos a las expresiones artísticas y creativas no se dan únicamente por las vías formales, pero que, aun así, pueden generar una inquietud que se formalizará mediante la elección profesional.

Por otra parte, hay quienes reconocen en la educación media superior uno de los momentos que definieron esta decisión. Destacan los casos del plantel número 3 de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP) o de otros del Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH), al ser mencionados en varias ocasiones por su influencia en el interés de las y los estudiantes por el tea-

tro. Uno de ellos resalta la labor de su profesor de Teatro en la ENP 3, a quien califica de “gran formador de actores”, pues contribuía a orientar sus gustos y habilidades hacia uno de los programas universitarios disponibles (E6). Otro egresado destaca el trabajo de dos profesoras del CCH Oriente que impartían las asignaturas de Análisis de Textos y Lectura y Redacción. Estas docentes, hermanas y egresadas también de la LLDyT, incentivaban la asistencia del estudiantado al teatro y procuraban despertarles el gusto por las artes escénicas: “tuve dos maestras, una en primer año y otra en el último, que una era de Lectura y Redacción, la de primer año, y ella estudió esta carrera. Me agradó porque ella, y eso se lo agradezco mucho y siempre se lo agradeceré, ella sabía las carencias que hay en los jóvenes. Entonces ella nos mandaba a muchas obras de teatro [...] Y a partir de allí me nació el gusto” (E3).

Sin embargo, la educación media superior impartida por la UNAM no es la única en la que se cultiva este interés por el teatro, pues distintos egresados de otras instituciones, públicas y privadas, mencionan también el bachillerato como la etapa en que se forjó su afinidad por las artes escénicas. Uno de ellos (E7) identifica el momento en que orientó su dirección vocacional con la asignatura extracurricular de teatro cursada en el bachillerato. Le dedicaba a esa materia 10 horas a la semana. Participó en concursos y se interesó en los programas de estudio universitarios ligados a las artes escénicas, lo cual lo llevó a orientarse a la carrera. Lo atrajo el enfoque integral de la licenciatura, además del hecho de que su profesora de teatro y otros dos docentes de la institución la hubieran cursado. En el mismo sentido, otro informante (E5) destaca que su participación en el taller de teatro del Centro de Estudios Científicos y Tecnológicos (CECYT) núm. 9 del Instituto Politécnico Nacional (IPN) en el que estudiaba reforzó la inclinación artística que sentía previamente. En todos estos casos, la influencia percibida en un momento decisivo para la elección profesional reafirmó o generó en ellas y ellos el interés por las artes escénicas.

Sin embargo, hay quienes desarrollan tal afinidad a pesar de la resistencia tanto del entorno escolar como del familiar. Por ejemplo, uno de los egresados afirma que sus padres lo inscribieron en un tipo de bachillerato en el que no se incluyera una educación artística. No obstante, dentro de su familia había un historial de formación e interés por el arte que, aunado a

sus propias experiencias, lo llevó a generar sus espacios para el desarrollo artístico desde la educación media superior:

Le pedí al director permiso para ayudar a mis amigos descarriados que iban mal en Matemáticas, [porque] yo siempre fui un alumno con buenas calificaciones. Y, entonces, en realidad lo que hacíamos era ensayar. Hasta que nos descubrieron, porque rompimos un vidrio ensayando una escena de una golpiza y ya tuvimos que confesar que lo que estábamos haciendo era teatro y no les quedó de otra más que dejarnos seguir haciéndolo (E1).

Finalmente, se encuentran otras motivaciones que no tuvieron que ver directamente con el entorno familiar ni con la formación propiamente artística. Algunos egresados señalan las herramientas didácticas utilizadas por las escuelas religiosas, principalmente católicas, como sus primeras aproximaciones al teatro y como el impulso que los llevaría a dedicarse a este campo profesional. Para uno de ellos, las escenificaciones realizadas en el marco de su clase de catecismo fueron su “primer acercamiento a lo que era una puesta en escena” (E10). A partir de ello, relata, “fue como empezó la cosquillita y ya hasta que entré al CCH fue donde, como tal, entré a mi primer taller de actuación. Y pues ahí terminé como de convencerme de que era por ahí” (E10). Para otra de las egresadas (E23), la pertenencia al coro de una iglesia la llevó a querer dedicarse en primera instancia al canto, y posteriormente al teatro.

Con una diversidad de bagajes, las personas entrevistadas sitúan la raíz de su motivación para estudiar LDyT en un acercamiento a las expresiones artísticas y culturales experimentado durante la infancia y la adolescencia, y mencionan la educación media superior como un punto determinante. Esta aproximación suele ser facilitada por la influencia de un familiar, profesor o profesora. En el caso de las y los familiares, suele tratarse de personas que, si bien pueden haber cursado una formación universitaria, no se dedican formalmente al arte. Son pocos los casos de quienes sitúan su afinidad por el arte dentro de una tradición más grande donde otros miembros de la familia se han forjado carreras en esta área.

Postura de la familia frente a la elección profesional

Como se ha establecido previamente, las egresadas y los egresados de la LLDyT suelen ser las primeras personas en sus familias en cursar una carrera universitaria en el área del arte; sin embargo, es menos común que sean los primeros en acceder a la educación superior. La mayoría proviene de familias en las que al menos uno de los padres, madres o tutores cuenta con una licenciatura, así sea trunca. Cuando no se trata de ellos, llegan a ser sus hermanas o hermanos quienes han accedido previamente a la universidad. En otros casos, los padres, madres o tutores tienen una carrera técnica o niveles de estudios básicos o medios. Por otro lado, y en menor medida, llegan a contar con estudios de posgrado. Sin embargo, en otros abordajes cuantitativos (Feregrino, 2022b) se ha encontrado una mayor frecuencia de estos últimos en al menos uno de los padres, madres o tutores de las y los estudiantes de generaciones más recientes.

Si bien, como se ha mencionado líneas arriba, pocos de estos familiares se han dedicado profesionalmente al arte, se habla continuamente del gusto de algunos de ellos por las expresiones artísticas y culturales. Aunque tal afinidad no sea compartida por familias enteras, esta se encuentra por lo menos en un miembro del grupo, que es quien lo suele fomentar en la egresada o el egresado desde su niñez. Es común que este gusto se relacione con la experiencia de haber cursado o iniciado la educación superior o, como se resaltó antes, con una formación docente. Sin embargo, también se da desde otras perspectivas no relacionadas con el paso por la universidad, que se nutren mayormente de las expresiones consideradas populares. Son pocos quienes aseguran no tener absolutamente ningún antecedente de contacto con el arte en la familia.

Independientemente del acercamiento al arte que se haya propiciado en este núcleo, las posturas familiares ante la decisión de estudiar la LLDyT fueron diversas. Distintos niveles de oposición, o de apoyo con dudas o reservas, pueden encontrarse en lo relatado por las egresadas y los egresados. Hubo para quienes la oposición de padres, madres o tutores a estudiar esta licenciatura fue tan fuerte que implicó una ruptura total o momentánea. Tales fueron los casos de una egresada cuya madre le retiró la palabra durante algunos meses tras conocer su decisión, o de un egresado que tuvo

que abandonar la casa familiar porque sus padres “ponían cualquier pretexto para que yo no pudiera ir a mis ensayos” (E1). En otros más, el disenso se tradujo en el cambio de una actitud cordial por una “áspera y violenta” (E6). Sin embargo, destaca el hecho de que, por lo general, el desacuerdo no se tradujo en la falta de apoyo monetario o material otorgado.

Un punto importante que se debe resaltar es que las rupturas radicales generalmente ocurrieron en familias de configuración tradicional, encabezadas por el padre, quien fue el detractor principal de la decisión vocacional. Por su lado, las mujeres, madres de familia, se distinguieron por ofrecer mayor soporte económico y moral a este grupo de jóvenes en la elección de su carrera.

Ahora bien, la oposición de la familia a la elección de la LLDyT suele estar acompañada de prejuicios y de preocupaciones de índole económica debido a que se trata de una carrera que se considera está llena de “sacrificios”, falta de oportunidades, alta precariedad en sus condiciones laborales, y porque en su opinión es una carrera que termina pronto, ya que valora fuertemente la belleza y la juventud para su ejecución.

Es común, entonces, que la familia se oponga a esta decisión por la dificultad de obtener un ingreso fijo y suficiente, comúnmente asociada con el arte: “Desde chica como que me metieron en la cabeza esto de que los artistas se mueren de hambre. No estudies eso porque no vas a tener trabajo. Mejor primero estudia algo que te dé dinero y luego estudias lo que quieres (...) Toda la prepa me la pasé pensando eso” (E18). Esta oposición, aunque la mayor parte de las veces es explícita, puede ser también silenciosa y experimentarse como una actitud desinteresada e indiferente: “mi papá no decía nada porque mi papá es como mucho más reservado (...), pero cuando terminé la carrera, cuando me titulé, justo mi padre le dijo a mi madre que él hubiera querido que yo fuera abogada” (E23).

La concepción familiar de las profesiones relacionadas con el teatro también suele estar rodeada de estereotipos basados en los mensajes que, explícita o implícitamente, transmiten los medios de comunicación masiva. Por ejemplo, se espera que quienes optan por dedicarse a actividades como la actuación destaquen en la televisión, cobren fama y altas sumas de dinero. Sin embargo, cuando la familia percibe pocas posibilidades de alcanzar el éxito bajo tales parámetros, suele responder con enojo y frustración:

“[Mi familia esperaba que], si fuera actriz, fuera actriz de televisión. Actriz como de las famosillas de Televisa, que es lo que se compra, lo que se vende y eso. Entonces yo creo que [el sentimiento que provoca no hacerlo] es como de decepción, como de estar malgastando mi vida” (E14).

En el caso específico de las mujeres se amplían los prejuicios pues se considera que la exhibición de su cuerpo en el trabajo las convierte en “mujeres públicas” que tendrán que soportar la desvalorización que sufren quienes viven del uso de su cuerpo. Esto se explica a través de una construcción patriarcal que prevalece en la sociedad sobre la exposición del cuerpo de la mujer, como parte de un trabajo remunerado, que la equipara con una mercancía pública que debe ser sujeta al escrutinio social. Otro prejuicio que gira en el mismo sentido afirma que, en su campo laboral, son más susceptibles a experimentar hostigamiento, propuestas e incluso abusos sexuales. O bien, que tendrán que competir con otras personas que sean capaces de ofrecer “favores sexuales” para insertarse y mantenerse en el mercado de trabajo, situación que las pondría en una posición de desventaja competitiva.

Los prejuicios señalados previamente pueden verse expresados en la narración de una de las egresadas, cuya madre no quería que se dedicara al teatro puesto que pensaba que se iba a “morir de hambre” y que afirmaba que, dentro de la profesión, “tienes que, como mujer, vender tu cuerpo para obtener un personaje” (E24). Los mismos prejuicios eran señalados por la madre de otra de ellas, quien pensaba que si su hija estudiaba esta carrera “iba a acabar de prostituta” (E23).

Como se vio previamente, hubo casos en los cuales el desacuerdo familiar estuvo acompañado de la condición o sugerencia de estudiar previamente otra licenciatura que pudiera procurarles un sustento económico y un panorama laboral más favorable. Esta idea tuvo gran repercusión para algunas y algunos, quienes accedieron a ingresar en una licenciatura distinta, ya fuera de forma simultánea o como opción que sustituiría por completo a la LLDyTA. La otra carrera debía tener una orientación ajena a las artes escénicas y a las humanidades, además de presentar mejores oportunidades económicas y de inserción en el mercado laboral. Licenciaturas como Medicina, Actuaría, Arquitectura, Comunicación y distintas ingenierías son mencionadas como las opciones con las que iniciaron sus estudios universitarios antes de ingresar en el Colegio.

El hecho de abandonar la otra licenciatura para dedicarse por completo a la LLDyT implicó para ellas y ellos enfrentar el recelo de padres, madres o tutores o, incluso, provocó lo que identifican como una crisis emocional, entre otras dificultades. Para uno de ellos, este paso se dio a partir del acompañamiento psicológico, gracias al cual pudo orientar el disgusto que sentía con la carrera de Ingeniería que cursaba de forma simultánea. Tras empezar a fallar académicamente en esta, la terapia le ayudó a aceptar su decisión de dedicarse al arte. Aunque su madre lo apoyó en la elección, su padre lo calificó de un “intelecto desperdiciado” (E5). Pese a que tal percepción cambió con el tiempo, asegura que su padre nunca dejó de temer por su porvenir económico:

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, cuídenlo, y... Entonces creo que no tenía la seguridad de que fuera yo a sobrevivir (E5).

Una de ellas relata que su familia siempre esperó “que fuera la gran doctora o la gran odontóloga o la gran científica, o no sé. Lo que sea, pero no actriz” (E14). Por ello, se opusieron a que estudiara una carrera relacionada con el arte, ante lo cual ella se inclinó por ingresar a la licenciatura en Medicina en una universidad privada, al tiempo que se dedicaba de manera paralela a sus proyectos teatrales personales. Después de un semestre, quiso cambiar de carrera, a lo que sus padres accedieron parcialmente, pues volvieron a rechazar la opción del arte. En consecuencia, ella optó por la licenciatura en Ciencias de la Comunicación, dentro de la misma universidad privada, por considerarla menos lejana a sus intereses; sin embargo, tampoco se sintió satisfecha. No fue sino hasta que enfermó y fue diagnosticada con un síndrome que afectaba huesos y articulaciones que sus padres aceptaron que estudiara teatro. Aun así, ella percibe en ellos decepción y el juicio de

“estar malgastando mi vida, de estar echando a perder el potencial” (E14). En consecuencia, considera este proceso de lucha y aceptación como “una segunda salida del clóset”, en un paralelismo con el proceso familiar de aceptación de las identidades LGBT (E14).

Es necesario diferenciar aquí a este grupo de egresadas y egresados de quienes cursaron la LLDyT como segunda carrera debido a sus propios gustos e intereses profesionales. Para ellas y ellos, las motivaciones principales no suelen relacionarse con la orientación, los consejos y las opiniones de la familia. De este modo, las dos vertientes formativas a las que tuvieron acceso son vistas como complementarias, así desarrollen su trabajo solo en una, pues consideran que gracias a la combinación de estas adquirieron una variedad de herramientas que los fortalecen en el ejercicio de su profesión: “mi manera también de ser por la ingeniería, así como muy sistemática, en muchos momentos rígida, también hacía que mis análisis fueran distintos a los de ellos. Mi estructura mental y analítica era distinta” (E12). De manera similar, hay quienes cursan una segunda licenciatura tras egresar de la LLDyT, con el fin de ampliar sus oportunidades laborales o profundizar sus estudios en otros campos a los que son afines. En todos estos casos, suelen reportar satisfacción con el hecho de haber recibido una doble formación en dos áreas de su interés:

Aun hoy en día me pregunta mi mamá, porque te digo que estoy estudiando Comunicación [y] me gusta también muchísimo, me encanta, porque siento que nutre a lo que ya sé de teatro y viceversa, pero mi mamá me dice “¿no piensas que perdiste tiempo estudiando Teatro y que hubieras estudiado Comunicación directo?” o “si volvieras el tiempo atrás, al momento en que vas a meter tu carrera, ¿hubieras estudiado Teatro otra vez?”. Y sí, sí, sí [estudiaría Teatro otra vez] (E4).

Es común que este doble paso por la universidad tenga una diferenciación por género, ya que son principalmente mujeres quienes se distinguen por estas trayectorias. Igualmente, son ellas quienes resaltan esta doble formación con su concepción del trabajo, caracterizada por visiones más pragmáticas, donde la obtención de una remuneración suficiente, las prestaciones laborales y la estabilidad adquieren un papel más importante. Ello

se acompaña de una postura de rechazo al ejercicio gratuito del trabajo y a actitudes que consideran poco profesionales:

Yo no concebía, por ejemplo, tener que trabajar sin paga, no darle seriedad al compromiso y eso se da mucho en los grupos de teatro. O sea, quedas a una hora, llegan dos horas después y primero es la chela y la charla y luego el trabajo y yo nunca he sido así. O sea, a mí, pues, si vamos a trabajar, vamos a trabajar y es eso. Eso sí me puede [disgustar] del ámbito [teatral]. Que es una dinámica que a mí no me funciona. Soy a lo mejor muy cuadrada o algo así, pero no [me gusta] (E18).

También se encontraron casos de personas cuyas familias no mostraron ningún tipo de desacuerdo con su opción profesional. Tal postura no provenía necesariamente de compartir los mismos intereses y quizás ni siquiera de entender el porqué de la elección. Una de ellas relata que su familia simplemente dijo “bueno, qué extraño, pero pues hazlo” (E9). Mientras que otra asegura que en su familia no había prejuicios ni una orden de estudiar algo redituable, por lo que “cada quien eligió su carrera y ya” (E11).

En suma, por diversas que resulten las posturas presentadas ante la elección de carrera, se encontró que la mayoría cuenta con el apoyo familiar para su desarrollo profesional, incluso en el sentido económico. Finalmente, como se verá más adelante, la familia resulta fundamental para la realización de sus propias obras en el teatro independiente. Esto, a tal grado que llegan a considerar a sus padres, madres o tutores como sus primeros o principales productores generales de sus proyectos (E6).

El siguiente capítulo abordará la construcción social del perfil profesional, donde se hablará de las críticas que hacen las personas egresadas a su formación profesional, además de aspectos como el valor que se da al servicio social y a la titulación.

Capítulo VII.

CONSTRUCCIÓN DEL PERFIL PROFESIONAL

En este capítulo se estudian las formas profesionales con las que se identifican las personas egresadas de la LLDyT. Se establecen diversos aspectos de su formación profesional, que suelen ser entendidos como deficiencias o áreas de oportunidad y que dan pie a una serie de acciones de su parte con la intención de subsanarlas. También se desarrollan diversos aspectos objetivos y subjetivos con respecto al servicio social y a la titulación en la construcción del perfil profesional. Por último, se hace un análisis de los diferentes trabajos en los que se inserta este grupo laboral con la intención de mostrar las actividades múltiples y precarias de las que dependen.

Sobre sus identificaciones

La mayoría de las personas egresadas se identifican con la creación escénica, pues consideran que este término reconoce su capacidad de trabajar en las distintas áreas del quehacer teatral. Este término llega a ser utilizado como una forma de evitar encasillarse y de explorar otras áreas más allá de la elegida en los últimos semestres de la carrera:

Me gusta creadora escénica porque también creo que lo que más disfruto hacer es actuar, pero también he descubierto un gusto por escribir y también... en realidad, amo el teatro en todas sus presentaciones, entonces pues también me llama mucho la atención dirigir, aunque no lo he hecho así como

muy formalmente. También me llama la atención [la] producción, entonces yo diría que creadora escénica me gusta (E19).

Entonces, en vez de pensarse con una especialización específica de una rama única del teatro, se conceptualizan como profesionales capaces de involucrarse tanto en la dramaturgia como en la dirección, la producción y la actuación, así como en tareas propias del “diseño y realización de vestuario, de escenografía, [y] de títeres” (E4), entre muchas otras. Desde el punto de vista de las personas egresadas, la escuela les proporciona un perfil específico, establecido a través de la división del plan de estudios por áreas de conocimiento. Sin embargo, deja en sus manos la tarea de construirse como profesionales del teatro, sin distinción de tareas, pues es la propia necesidad la que hace que busquen ser capaces de responder profesionalmente a cualquiera de sus áreas.

El autorreconocimiento, entonces, no se relaciona con una preparación exhaustiva proveniente de la formación planteada desde los programas académicos, sino de una crítica constructiva hacia ellos. En esos términos, las personas egresadas consideran que su formación no necesariamente les provee de las herramientas adecuadas para insertarse de manera eficaz en un mercado de trabajo áltamente competido. Es de destacar que consideran como una responsabilidad propia, y no de la universidad, el hecho de subsanar las deficiencias y áreas de oportunidad en su formación profesional.

Por último, concebirse como creadoras y creadores escénicos les permite definirse en términos mucho más humildes, sin utilizar otras categorías de mayor envergadura que, además, tendrían que provenir de un juicio estético externo:

No sé si llegue a ser artista, creo que eso es otra cosa que ya los públicos y los críticos deciden, pero creo que en la Facultad salimos siendo creadores escénicos. A veces se toma muy a mal, y con justas razones, porque a veces no acabamos de ejecutar en todas las áreas, pero se toma a mal que sepamos todas las áreas y no nos especialicemos en una. Yo creo que [sería mejor] si nos empezáramos a definir como creadores escénicos [porque] es lo que

salimos siendo en la Facultad; y la vida te pide que te vayas inclinando hacia algunas balanzas y que acabes tu formación (E6).

Para otras y otros egresados, la actividad que mejor los define corresponde con el área del teatro a la que se abocan profesionalmente, que comúnmente coincide con el área de conocimientos elegida en los últimos semestres de la licenciatura. Sin embargo, generalmente expresan también su interés por formarse en las diversas áreas del teatro.

De tal modo, se reconocen como actores, actrices, directoras, directores, productoras o productores. Para uno de ellos, la actuación es “donde me he formado con mayor detenimiento y en donde creo tener un poco más amplio el panorama de conocimientos” (E10). Sin embargo, existe en él la aspiración de involucrarse en el futuro en otras áreas, convirtiéndose en “un artista más completo”.

También fueron mencionadas otras definiciones amplias, en las cuales se incluyen distintas áreas del quehacer teatral. Uno de los egresados, por ejemplo, se concibe “en un límite entre director artístico y escenógrafo, que en realidad son dos trabajos bastante parecidos” (E7). El término de director artístico le permite englobar las tareas de “diseñador de iluminación, diseñador de espacio escénico y director” que ejecuta dentro de su compañía. Otro caso es el de uno que se define como investigador escénico, derivado de su concepción del hecho escénico, el cual no se apega a un proceso “lineal” en el que se realiza un montaje a partir de un texto previamente elegido, sino que permite indagar en torno a un tema de manera colectiva:

Nunca he desarrollado procesos, digamos, como lo lineal en el teatro, ¿no? [Procesos en los] que está un texto, lo trabajas con los actores y después lo presentas. Me han interesado más como procesos de investigación sobre distintos temas. Por ejemplo, con uno de los principales, recuerdo era el tema de la violencia. Entonces, con el equipo de actores y diseñadores y yo, como director, encontramos diferentes textos, hicimos como una especie de pedacería de diferentes textos, tomando un texto dramático como tal, por ejemplo, y, lo que te mencionaba hace rato, mezclándolo muchísimo con el movimiento y con la música (E21).

Cabe destacar que el plan de estudios de 1985 permitía a las y los estudiantes elegir un área de conocimiento de tres disponibles (Actuación, Dirección y Dramaturgia), mientras el plan 2009 les pide escoger dos áreas durante el penúltimo año de estudios y enfocarse en una de ellas durante su último periodo, teniendo como opciones disponibles Actuación, Dirección, Diseño y Producción, Dramaturgia, y Teatrología. A pesar de realizar esta elección para fines formales, la mayoría no se conforma con cursar solo las asignaturas que prescribe el plan de estudios, por lo que deciden acceder a otras —ya sea inscribiéndolas o como oyentes—, lo que implica invertir mayor tiempo en sus estudios y prolongar su formación universitaria. Para muchas y muchos el hecho de inscribir asignaturas optativas de áreas de especialización distintas a la suya representa también una forma de complementar su formación para enfrentar el mercado de trabajo con mayores posibilidades. Esta condición resulta bastante común, planteada como estrategia para el desarrollo de su trayectoria y perfil profesional ampliado.

Uno de los egresados, que estudió con el plan de 1985, cursó formalmente el área de Dramaturgia, pero después invirtió dos años más cursando las otras dos áreas, entonces disponibles: “Terminé la carrera y me metía de oyente, ni siquiera como optativas. O sea, yo me metí de oyente, hice dos años de oyente. Terminé mi carrera y después ya hice las que no pude hacer de Actuación, porque se empalmaban, y luego la de Dirección” (E1). “Tienes que saber hacer todo, porque ¿cómo vas a pedir algo si no lo sabes [hacer]?” (E2). Otro caso similar es el de una egresada que, bajo el plan 2009, eligió las áreas de Actuación y Dirección en su penúltimo año y el área de Dirección en el último; sin embargo, cursó también las asignaturas de Actuación correspondientes a este periodo final, aunque no se inscribió formalmente y se presentó solo como oyente. Ello, señala, provenía de la intención de “aprender todo”, pues “como directora hay quienes asumen que los vacíos en su formación se deben a su propia decisión de no cursar como oyentes asignaturas extra” (E3).

La elección de las materias optativas constituye un elemento de suma importancia en la construcción del perfil profesional al que aspiran, así como en la exploración de sus intereses. En este tipo de materias ven la oportunidad de profundizar en temas a los que son afines o de adquirir

herramientas que consideran les serán útiles en el camino profesional que buscan trazarse. Uno de los egresados, quien se define como actor y cursó el área de conocimientos correspondiente en su último año, señala que, para complementar esta formación, encontraba necesario cursar optativas de otras ramas:

Yo buscaba las materias optativas que fueran lo más afines, que me dieran el mayor número de herramientas para desenvolverme, para tener de dónde agarrar ese... Como actor, para desenvolverse en un papel, eso igual nos lo dijeron los maestros, entre más referentes tengas, entre más experiencias, entre más vivencias, entre más cosas hayas hecho, más conocimiento en general de la cultura, de distintas cosas tengas, más vas a tener para brindarle tú al personaje, tanto en psique, como en la Psicología, como en su carácter. Entonces yo elegí [asignaturas] que me dieran el mayor número de herramientas para mi área” (E3).

Es de destacar que en la carrera se cuenta con la posibilidad de inscribirse en asignaturas optativas casi sin restricciones, por lo que incluso durante el periodo prolongado de cuarentena derivado de la pandemia por el virus COVID-19, muchas personas egresadas no tituladas decidieron inscribirse en más materias de las que establecía su plan de estudios para prolongar así su calidad de estudiantes y poder acceder a la seguridad social que este estatus les confiere.

Por otro lado, también encuentran en la decisión de cursar asignaturas repetidas, en calidad de oyentes, el espacio para fortalecer la visión que tienen del teatro y relacionarse con las personas que admiran por su experiencia, reputación, valores o formas de entender el teatro y hasta la vida.

En ese sentido, la variedad de perfiles de la plantilla docente es considerada como un factor decisivo en la orientación que cada estudiante otorga a su formación. De forma recurrente señalan la importancia que le confieren a la edad del profesorado, una vez que cursaron asignaturas con las llamadas “vacas sagradas” con las que ya no perciben coincidencia alguna, pero sí identifican diferencias generacionales irreconciliables. De ahí que optaran por volver a cursar las mismas materias con personas más jóvenes que mostraran sus mismos intereses, tuvieran menos prejuicios y ejercie-

ran menos violencia. Poner “un tope a la edad”, por ejemplo, fue muy importante para un egresado, quien perseguía mayor libertad en el quehacer escénico, alejarse de los cánones hegemónicos del teatro y no verse constreñido a una técnica teatral específica (E21).

Otra egresada cuenta que la opción de seleccionar a las y los profesores con quienes tomaría clases fue para ella “una súper oportunidad”, pues de este modo podía elegir a quienes eran “más exigentes”, pero le brindaban lo que ella consideraba una formación más sólida (E12). La diversidad de profesoras y profesores que imparten una misma asignatura la convierte, desde esta mirada, prácticamente en asignaturas distintas. Es por ello que las/ los estudiantes llegan a cursar dos veces la misma materia —la segunda solo como oyentes— con tal de tener la experiencia de dos docentes distintos: “no me interesaba que me pusieran calificación ni mucho menos. Yo ya había cursado las materias y regresé a tomarlas por estar con algunos maestros” (E12).

Como se ha visto previamente, estas personas suelen asumir la responsabilidad de completar su formación y de seguirse especializando más allá de las bases dadas por el Colegio de LDYT. Por lo que también es común que se inscriban en actividades extracurriculares, como talleres y cursos, participen en programas de impulso a la actividad teatral, o en ocasiones profundicen sus estudios mediante diplomados o programas de posgrado. Esas otras actividades les permiten: subsanar vacíos identificados en su formación universitaria, capacitarse para fortalecer sus proyectos profesionales, ingresar con menos dificultad en el mercado de trabajo, procurarse un ingreso, acercarse a aquellas figuras del medio con quienes sienten afinidad y cuyo acercamiento consideran importante para su desarrollo profesional, etcétera.

Para uno de los egresados, quien se define como director y cursó el Diplomado Intensivo de Actuación Dramática para la Profesionalización Teatral de Casa del Teatro y el Centro Dramático de Michoacán (CEDRAM), este proceso era necesario porque “sentía que me faltaba esa parte, como de vivir el proceso actoral en mí, para poder entender. Más que para poder actuar, para poder entender” (E5).

En ocasiones, algunos elementos de la formación complementaria pueden parecer ajenos al quehacer teatral, pero ser aplicados a este y a otros

trabajos distintos a los que reconocen como propios de su profesión. Así lo relata una de las egresadas, quien cursaba un taller de maquillaje: “estoy estudiando ahorita lo que es maquillaje social. O sea, no propiamente a lo mejor de teatro en sí. Pero, bueno, es de tres meses y tiene diferentes módulos. Según esto, tengo entendido que sí vamos a ver maquillaje artístico, pero ahorita estoy empezando con el maquillaje social” (E2). Aunque la actividad parece, a simple vista, algo distante de su profesión, esta experiencia tenía para ella el potencial de contribuir a su quehacer e identidad artística: “todo eso yo me doy cuenta de que se puede aplicar perfectamente al teatro”. Aunque, más allá de tal relación, la capacitación se traducía para la egresada en la generación de ingresos:

También he trabajado, lo que te digo ahorita, también de maquillista, he estado trabajando también de eso. No necesariamente maquillista para teatro, sino más bien para otro tipo de eventos. O de... sí, para eventos. Por ejemplo, hace poco un chico me contactó para que hiciera un maquillaje porque va a ir a un concierto, ¿no?, de rock. Entonces se quiere maquillar un poco extravagante. No sé, o sea, como ese tipo de trabajos (E2).

En suma, el hecho de concebirse como creadoras y creadores escénicos implica la apertura hacia una variedad de ramas del teatro en las que podrían participar y que puedan conformar un perfil laboral ampliado.

El paso por la universidad: aportaciones y críticas

Una de las principales fortalezas de la LLDyT, reconocida por las egresadas y los egresados, es la formación sólida e integral que proporciona. El hecho de que busque sentar las bases para las distintas áreas del teatro es visto mayormente como una ventaja. En palabras de una de las egresadas, “la misma carrera te arrastra a tener un poco de todo” y el programa de estudios proporciona “una empapada de todas las áreas” (E24). Esta licenciatura, señalan, facilita el sustento teórico necesario para el ejercicio del quehacer escénico, así como herramientas de investigación “muy fuertes”

y “muy poderosas” (E5) para el desarrollo de su profesión. Dicho sustento es entendido como fundamental para todas y todos los profesionales del teatro, por lo que consideran que contar con él, o no, produce una diferenciación evidente en la escena teatral:

Cuánta gente hay ahorita innovando, ¿no?, entre comillas, y no saben que lo que están haciendo es algo que se hizo en el Renacimiento. No conocen la historia. Creo que también el actor tiene que ser una persona sumamente preparada, también intelectualmente hablando. O sea, tienes que leer, pues saber de historia, saber de música, saber de danza. O sea, lo ideal sería que lo supieras en la práctica, pero creo que también en la teoría (E24).

Quienes egresan de la LLDyT, afirma una de ellas, involucrada en los procesos de contratación del CENART, tienen mayores posibilidades de acceder a espacios de trabajo como el suyo, donde realiza planificación de proyectos académicos. Ello gracias a que presentan mayor disposición a participar en las áreas teóricas del quehacer escénico, a diferencia de quienes provienen de otras escuelas de teatro, donde “se enfocan en hacer, hacer, hacer; y la parte analítica y teórica como que no les interesa” (E18).

Las herramientas adquiridas principalmente en las materias optativas resultan de vital importancia durante su ejercicio profesional. En el curso de ese ejercicio se reiteran las disparidades percibidas entre la formación profesional recibida en otros espacios y la adquirida en el Colegio: “Yo me encontré [realizando] licitaciones como a nivel nacional dos años después de haber egresado y revisando que todo lo que hacían lo tenían mal, porque no tenían justo esta preparación que yo tuve en la escuela” (E11).

Gracias a las asignaturas optativas se propicia una aproximación a las áreas concretas del teatro a las que el estudiantado se quiere abocar. En estas encuentran una mayor apertura para explorar formas comúnmente menospreciadas en otros espacios de la licenciatura, como puede ser el teatro comercial, la televisión, el cine y la publicidad. Para uno de ellos, el acercamiento a estos medios de producción se dio gracias a una asignatura optativa en la que pudo obtener una perspectiva distinta a la sostenida por el resto del Colegio, para la cual “que te gustara el teatro comercial [te convertía en] la oveja negra de la generación, porque eso no era teatro,

porque eso era una cosa muy banal” (E20). En la clase de Escenotecnia pudo conocer la visión de una profesora cercana a este medio, pues “fue *pitch manager* en Ocesa y actualmente [trabaja en ese tipo de] producciones”. En sus palabras, esta docente “es la que me abre el mundo. Me presenta el mundo del teatro comercial, que me parece a mí la maravilla de la vida, es el tipo de teatro que digo: yo quiero hacer eso, quiero estar en grandes espectáculos” (E20).

La renuencia, e incluso el menosprecio, hacia los circuitos considerados comerciales —que bien pueden incluir el cine, la televisión y ciertas formas del teatro— son una constante en el Colegio de LDyT. Aspirar a insertarse en estos trabajos, o lograrlo, representa un estigma negativo en este entorno, pues se considera que implica la renuncia a la inclinación artística en favor de las ambiciones económicas y de reconocimiento. Sin embargo, a pesar de las críticas y de ser “mal vistos” (E2), muchas y muchos de ellos igualmente buscan participar en estos circuitos, incluso mediante actividades igualmente estigmatizadas en el Colegio, como las de las y los extras de cine y televisión; o en productos también menospreciados como las telenovelas:

Es mentira que no queramos trabajar en telenovelas. No, no, no. Ahí ves un *casting* y están todos formados, todas formadas ahí. A lo mejor no lo reconocen públicamente por ese toque intelectual. No, yo creo que más bien, si hay una marginación hacia los egresados de la UNAM, concretamente, pues viene más bien de fuera, de que pudieran no considerarnos [aptos para el medio], pero ¿sabes? Lo último que te preguntan en un *casting* es de qué escuela vienes (E1).

La idea que plantea que diversos medios, como el de la televisión, pudieran rechazar a las egresadas y los egresados, no obedece a que no tengan las aptitudes para el trabajo, sino que no necesariamente cuentan con el perfil que las empresas comerciales buscan. El tipaje de los medios más estrechamente relacionados con el *star system* plantea requisitos de fenotipos discriminantes que, muchas veces, no permiten su ingreso en este mercado de trabajo. O bien, ingresan con ciertos roles determinados por los prejuicios de clase, que las/ los limitan en su desarrollo profesional.

Con respecto a las asignaturas obligatorias del plan de estudios, estas son destacadas por la oportunidad que brindan no solo de obtener un aprendizaje significativo, sino de generar en ellas proyectos profesionales. Una de las egresadas señala que materias como Teatro para Niños sientan las bases para incursionar en el teatro independiente dirigido a estos públicos, pues se trabaja el montaje de una obra cuya calidad puede resultar suficiente para ser mostrada más allá de los límites de la práctica formativa. Sin embargo, esto depende del compromiso y los objetivos de cada grupo: “De manera que si tú te lo tomas como ejercicio de clase, lo presentas y termina. Pero si tú te lo tomas realmente en serio, puedes, ese proyecto, con ese proyecto empezar a hacer un barquito de papel para salir” (E11).

Otras ventajas identificadas son la posibilidad de enfocarse en campos de interés mediante la elección de áreas de conocimiento, así como la variedad de enfoques y trayectorias de la planta docente, considerada fundamental para el sello que cada estudiante imprime sobre su propia formación. El alto nivel académico del Colegio es reiterado por egresadas y egresados de la mayoría de estas áreas, aunque suele hablarse de un menor nivel para la de Actuación —se haya cursado o no como área de conocimiento de los últimos años de la licenciatura—, debido a la menor cantidad de horas dedicadas a la práctica, en comparación con otros programas universitarios de teatro. Es notable que la percepción sobre esta área fue encontrada en otros trabajos (Feregrino, 2022b) en estudiantes de reciente ingreso a la licenciatura, lo cual cuestiona si este juicio se forma a lo largo de la carrera o si es una idea que prevalece dentro del imaginario profesional.

También se destaca el hecho de que la carrera sea una licenciatura en Literatura como un atributo favorable para la inserción en el mercado laboral. Gracias a ello, pueden abrirse paso en la docencia dentro de una diversidad de programas educativos, no limitados a la enseñanza del teatro. Como lo relata una egresada, es por esta característica que pueden insertarse en distintas áreas de la educación básica y media:

Realmente el campo es muy grande. Desde dar clases, obviamente dar clases de Teatro. Hay también colegas que han dado clases de Teatro, clases de Artes Visuales, clases como de Diseño, incluso clases de Español, porque por [haber cursado un programa de] Literatura Dramática sí puedes dar clases de

Español, clases de Literatura (...) Pienso que también es otra cosa de las ventajas de esta carrera, porque no nada más eres licenciado en Actuación. O sea, [eres licenciada en] Literatura Dramática y Teatro. O sea, es muy abierto, teatro, todo el teatro, no nada más actuación. Y todavía Literatura Dramática. Te digo, con esto puedes dar clases de Español y pues sí es una oportunidad ahí más. Primero eso, dar clases. Luego, en todas estas materias (E2).

La propia pertenencia a la UNAM es otro factor que consideran puede llegar a facilitar su inserción en el mercado laboral. Al tratarse de una institución reconocida nacional e internacionalmente, se percibe mayor seriedad en sus estudios y un mayor nivel académico, particularmente en el ámbito en cuestión. Debido a su prestigio, el egresar de ella los diferencia —en los ámbitos donde la formación universitaria es tomada en cuenta— de otros profesionales del teatro, quienes no accedieron a la educación superior o han cursado carreras en otras instituciones, algunas de menor renombre:

Yo pienso que la escuela es [y] ha sido mi principal fortaleza, en cuanto a todo. Para empezar, así, como, *per se*, el prestigio de la universidad. O sea, no importa tampoco de dónde vengan los demás, pero cuando tú dices estudio teatro la gente dice “ah, ja, ja, qué chistoso”. “De la UNAM”. “Ah, ya”. O sea, el peso de la universidad siempre es brutal, aunque tú hayas pasado quince minutos ahí o hayas pasado de noche la carrera. El peso de la universidad siempre es brutal y en eso sí importante para tu desarrollo como profesionista. Esa ha sido mi fuerza (E11).

Finalmente, es frecuente entre las egresadas y los egresados destacar las habilidades personales desarrolladas en su paso por la LLDyT, no solo por la importancia que tienen en el ejercicio de su profesión, sino también por el papel que desempeñan en su vida en general. Algunos de ellos señalan haber encontrado en la licenciatura su vocación, lo que les permitió fortalecer su compromiso con el quehacer artístico y abrir su panorama a distintas posibilidades de desarrollo. También mencionan que su formación universitaria les ha aportado capacidades relacionales como un mayor grado de empatía y de cuestionamiento ante hechos y juicios de valor poco apropiados, como los relativos a los estereotipos y otras cuestiones de género.

Además de estas fortalezas, hay quienes resaltan aspectos negativos que se esfuerzan, de manera resiliente, en convertir en positivos y que están comúnmente relacionados con la violencia y la hostilidad en el entorno. Una de ellas asegura que en el Colegio tuvo un acercamiento con los ambientes de trabajo que no le gustaría propiciar en su propia compañía, debido a la falta de empatía y a la constante competencia (E4). Otra egresada relata que, a partir de ser menospreciada en la carrera, por ser una mujer joven dedicada a la dirección, desarrolló una “máscara” que ahora le permite poner límites en el ejercicio laboral (E2).

La reformulación de debilidades en fortalezas es común entre las egresadas y los egresados, quienes suelen conceptualizar las carencias del Colegio como un proceso de preparación para las propias del teatro mexicano y, especialmente, del teatro independiente. La falta de espacios y condiciones materiales adecuadas, así como de asignaturas y tiempos dedicados a la práctica escénica, es señalada como una flaqueza a partir de la cual consiguen construir una habilidad para sus labores posteriores.

En palabras de uno de ellos, en la LLDyT “nunca tienes nada resuelto”, lo cual provoca que, al salir, se tenga mayor facilidad para solucionar problemas (E1). Otro más afirma que la infraestructura del Colegio no ha sido actualizada, pero reconoce que la mayoría de los teatros independientes de la Ciudad de México, donde la mayor parte de ellos se desenvolverá, tienen condiciones y equipos similares a las de los teatros de la Facultad (E8). La LLDyT, se asegura, las y los prepara para experimentar el teatro “como se está viviendo ahora”: con muchas carencias y con “un montón de cosas que tienes que hacer para poder salir adelante” (E19). En otras palabras, su capacidad de resiliencia supera la precariedad en la que desarrollan su trabajo.

La falta de práctica escénica percibida es interpretada como otra área de oportunidad, pues genera en ellas y ellos la necesidad de iniciar sus propios proyectos. Dado que consideran que la LLDyT no comprende el suficiente espacio curricular en este rubro, se ven orillados a iniciar grupos con los cuales poner en práctica los conocimientos adquiridos y explorar sus inquietudes artísticas. En este sentido, la licenciatura es vista como un semillero de teatro independiente, pues a este corresponden las formas de producción transmitidas, además de que en ella se dan las

condiciones que llevan al estudiantado a formar las compañías que darán vida a sus obras.

Por otro lado, estas personas identifican distintas críticas a su formación, las cuales se centran generalmente en el plan de estudios, las condiciones materiales del Colegio, los entornos de enseñanza y aprendizaje promovidos en su interior, entre otros. Para empezar, se mencionan distintos huecos en la formación, los cuales suelen imputarse a la propia estructura curricular, al profesorado o a la elección de asignaturas. Para una egresada, la LLDyT no brinda algunas herramientas que considera básicas en el quehacer profesional, como la elaboración de presupuestos o el diseño e implementación de estrategias de difusión (E17). Tales rubros suelen ser requeridos por las convocatorias que financian el teatro independiente, principal campo de desarrollo profesional de las egresadas y los egresados, por lo que su conocimiento les resulta crucial.

Igualmente, se percibe que la LLDyT no brinda un nivel profundo de especialización en las diferentes áreas de conocimiento, por lo que las egresadas y los egresados sienten que adquirirlo se deja completamente bajo su iniciativa y responsabilidad. Lo cual representa una desventaja frente a quienes egresan de otras escuelas, como la ENAT o el CUT, donde, señalan, la especialización es clara y la formación física es mayor (E18). Particularmente, y como se refirió antes, en el área de Actuación se percibe un nivel menor de especialización en comparación con otras escuelas, debido a que, según sostienen, el propio plan de estudios no establece tiempos suficientes para la formación en ese rubro:

A pesar de que hay materias como Taller de Canto, Expresión Corporal, Teatro y Verso, en realidad creo que a mí como actor me habría favorecido un poco más tener un poco más de tiempo de esas materias (...) siento que en esta parte del entrenamiento constante del actor también necesité encontrar otras clases en las que pudiera profundizar un poco más en expresión corporal, quizá en canto. O sea, siento que, como actor, me faltó un poco desde la escuela generar, bueno, que hubiera más, más materias de ese tipo (E15).

Entre los problemas del plan de estudios se identifica una falta de continuidad entre las asignaturas y los proyectos que, consideran, deberían estar relacionados. De este modo, el trabajo realizado en una materia no puede retomarse en otras. Mientras que, en diversas asignaturas, se dificulta partir de un conocimiento precedente, pues, aunque pueda existir una seriación indicativa, no puede asumirse que quienes impartieron las asignaturas previas lo hicieron desde el mismo enfoque con el que se trabajará. En palabras de uno de los egresados:

[Hace falta] una continuidad en todos los procesos, creo que es uno de los grandes problemas del Colegio. O sea, cursas Diseño 1 y 2, se corta el proceso y te vas a Diseño 3 y 4 con otro maestro que va a volver a empezar desde cero, pero con sus propias teorías. Entonces no hay para nada continuidad en los procesos del Colegio. Y lo mismo pasa justo con las únicas dos materias de Práctica Escénica que existen. No hay ningún tipo de proceso en TICA y en Laboratorio, que es la materia subsecuente. O sea, terminas un proceso y pasas a uno nuevo en donde pierdes la escena. Entonces pareciera que siempre estamos empezando de cero en el Colegio (E7).

Un obstáculo estructural señalado, que no corresponde al plan de estudios, sino a la logística del Colegio, es la mala distribución de los horarios de clase. Las egresadas y los egresados relatan que, mientras cursaban la licenciatura, había periodos en que debían pasar el día entero en la Universidad debido a los tiempos muertos existentes entre una y otra clase. Aunque ello es, en cierta medida, consecuencia de su propia selección de asignaturas y profesorado, también se debe a la oferta del Colegio, que no propicia que el estudiantado pueda tener un horario concentrado en un momento específico del día, más que para los primeros semestres. A ello se añade el hecho de que hay asignaturas en las que se promueven el trabajo y los ensayos durante la noche o en tiempos de descanso o recreación, tales como los Talleres Integrales de Creación Artística (TICA) o los Laboratorios de Puesta en Escena.

Para ingresar a la LLDyT no se exige pasar por un proceso de selección o *casting*, por lo que esa falta de filtros llega a ser percibida como una desventaja. Un egresado habla de ello como una “ventaja y desventaja dentro del

Colegio”. En el lado positivo, reconoce que esta permite una “accesibilidad más amplia”; sin embargo, lamenta que no exista una base común que permita la cohesión de las distintas experiencias y puntos de vista:

Creo que el Colegio lo que ofrece es justo como una accesibilidad más amplia. Esto sin necesidad de tener como este examen propedéutico. Pero esto mismo genera, siento yo, una diversidad que llega a veces a meter el pie y no sabemos cómo aprovecharla. Entonces eso fue lo que me pasó. Yo me encontré con gente que quería hacer musicales de Broadway y con gente que realmente ni siquiera quería estudiar teatro, ¿no?, más bien quería hacer cine, pero tenía que estar aquí un año, por ejemplo, para poder entrar a la hoy Escuela Nacional de Cine (E10).

De tal suerte, la diversidad de conocimientos, habilidades, intereses y expectativas no es, en sí, entendida como un problema, pero sí lo es la incapacidad que el Colegio tiene para aprovecharla y encauzarla.

Otro aspecto que destacan en común los informantes es la percepción anacrónica de los enfoques de la enseñanza y las concepciones del teatro que mantiene el profesorado. Algunos consideran que el Colegio no ha conseguido actualizarse frente a los cambios de paradigma que suceden en la escena, tanto en México como en el mundo. En opinión de un egresado, la enseñanza dentro de él es “muy de principios del siglo xx”, pues se cierra ante posibilidades “como es la *performatividad*, como es el arte pop, la instalación, el *happening*” (E21). Otro de ellos asegura que el Colegio está desactualizado en cuanto a sus prácticas y formas de trabajo: “En la [Facultad], en específico, todavía el *performance* les parece sinónimo de algo como el hijo bastardo del teatro, ¿no?, cuando es algo que lleva ya casi setenta años. En todo el mundo. En otros sentidos, creo que también esas estructuras como muy rígidas están envejeciendo” (E8).

Por ende, interpretan la necesidad de generar proyectos independientes no como un logro del Colegio, sino como una consecuencia de la falta de espacios para explorar su propia visión del arte. Se hace este teatro como una forma de resistencia y un “impulso de rebeldía” en un entorno que consideran paradójico: “es un semillero de teatro independiente, pero no dan una formación que te lleve a pensar el teatro independiente” (E8).

Este anclaje a ideas del pasado, como ellos mismos las definen, no solo significa impedimentos creativos, sino también la reproducción de dinámicas violentas que antes gozaban de mayor impunidad y que hoy, si bien no han sido erradicadas, son al menos identificadas y enunciadas por las egresadas y los egresados. Se encuentran, por ejemplo, en prácticas y discursos discriminatorios, así como distintas formas de violencia de género. Actitudes hostiles, abusos cometidos desde posiciones de poder y la competencia desleal son elementos encontrados entre sus críticas al proceso formativo de la LLDyT.

La “lucha de egos” entre estudiantes, como una forma de entender la disputa por destacar, sin importar si en el proceso se cometen actos éticamente cuestionables, es señalada como una dificultad en este paso por la Universidad. Más allá de una simple competencia por ser el o la mejor, se llega a extremos como el de sabotaje ejercido entre compañeras y compañeros:

Era un todos contra todos, prácticamente. Alguna vez, estábamos en funciones, en temporada ahí en el Colegio, entonces se quedaban guardadas escenografías, utilería, de otras producciones. Había una producción que tenía unos aparatos eléctricos para la obra. Pues el día de la función, alguien, alguien del Colegio porque solamente nosotros teníamos acceso, [cortó] todos los cables de sus aparatos. Para arruinar la función. Otra función, otra obra en la que yo estaba como productora, igual dejamos nuestra caja con utilería y con cosas de la obra guardada en bodega y, pues, alguien de los mismos compañeros que estaba en temporada la sacó de la Facultad para que se perdiera. De pura casualidad alguien de la obra iba pasando y la vio. Y así se salvó. Pero no, ya estaba abandonada como una caja de basura, afuera, en el pasillo (E4).

Este entorno hostil, también definido como “hipócrita”, representa un obstáculo para su desarrollo, pues añade elementos de tensión a prácticas que, por sí solas, implican mucho nerviosismo y un esfuerzo emocional. Se reconoce que las y los estudiantes juegan un papel importante en la construcción de este ambiente, aunque se señala que también es promovido por el profesorado: “desde el inicio te meten el chip de que afuera es culero y de

que ahí te tienes que agarrar y es como pues órale. La carrera es el entrenamiento (...) Es como una mala práctica, porque pues ¿de qué se trata?, ¿qué es lo que realmente quieres generar como institución?” (E16).

Algunas y algunos egresados señalan que en este entorno formativo se generan líneas de poder que son enseñadas por el profesorado, incluso “a la mala”, es decir, humillando e insultando (E6). Sin embargo, se piensa que estas prácticas son una constante en las artes escénicas y en las artes en general. Exhibir ante el grupo los puntos considerados debilidades o menospreciar a las y los estudiantes son acciones que una parte del profesorado considera válida dentro de los procesos de enseñanza. Para uno de los egresados, este problema tiene su origen, en parte, en la concepción que tienen del teatro las y los docentes: “los profesores suelen tener como sus concepciones de lo que es actuar y creo que su intención, buena o mala, de querer transmitir esta enseñanza, pues terminan justo dañando a compañeros” (E10).

En la misma línea, hay quienes aseguran que algunos profesores abusan de su posición de poder para colocar a las y los estudiantes en situaciones degradantes físicas e incluso sexuales. Se relatan historias de agresiones de estos tipos perpetradas por docentes, frecuentemente en contra de estudiantes mujeres, aunque los varones no están exentos de ser víctimas de esa forma de violencia.

Pues en mi generación, por ejemplo, fue muy sonado el caso de un profesor de Actuación que, pues, excusándose en que era la clase de Actuación, ponía a los compañeros en parejas y el ejercicio era... son el personaje “A” y el personaje “B”, y el personaje “A” tiene que llevar al personaje “B” a una situación extrema, a una situación límite de sus capacidades físicas o emocionales y hacer algo que en la vida real no haría (...) la gota que derramó el vaso fue que en un ejercicio puso a dos compañeras a desnudarse del torso hacia arriba y a tocarse y besarse y cuando detuvieron el ejercicio, pues, fue porque el profesor ya tenía una erección y ya era una cuestión súper incómoda (E4).

La estructura jerárquica de la enseñanza, las relaciones de poder establecidas y el propio contexto sociocultural evitan que las y los estudiantes,

en tanto víctimas o testigos, se opongan a tales actos, particularmente al momento de ser perpetrados.

Generalmente, estos atropellos permanecen en el silencio, en parte debido a la percepción de que quienes acuden con las autoridades buscando que sancionen y eviten las violencias no suelen encontrar respuestas favorables. Al respecto, se habla no solo de impunidad, sino también de incompreensión:

El *Me Too*, o como esas denuncias y esto de pensar nuevas formas de trabajar, a muchos de mis maestros como que los pone en jaque. Vaya, hubo muchos maestros que fueron denunciados en el *Me Too* en mi Facultad y como que todavía no entienden por qué deberían de ser segregados de ciertos espacios. (...) Creo que, en muchos sentidos, el Colegio sí está sufriendo. Bueno, muchos maestros del Colegio, de la vieja escuela, ¿no?, de la vieja guardia, como que sí les está costando trabajo adaptarse a la época que está en curso (E8).

Para una de las egresadas, otra razón por la cual estos abusos se toleran y se callan es porque las estructuras existentes dentro del Colegio son las mismas que hay en la escena teatral mexicana y los profesores son las mismas personas que se seguirán encontrando en su quehacer profesional en el futuro, por lo cual entrar en conflicto con ellos significa un problema a largo plazo: “creo que, justo porque el medio es tan chico, y tan como de que todos se conocen y donde los maestros son los directores, al menos en ese tiempo, nadie dijo nada [frente a un abuso cometido]” (E4). Por otra parte, dado que estos profesores son reconocidos en su labor profesional, se piensa que se les cobijará más a ellos que a las propias víctimas de violencia o humillaciones, creencia que llega a corresponder con la realidad.

La violencia de género, que se manifiesta a través de malos tratos, comentarios misóginos, actitud de menosprecio hacia el trabajo de las mujeres o incluso violencia sexual, frecuentemente disfrazada de ejercicios presuntamente formativos, entre otras, es una constante con la que las egresadas se vieron obligadas a convivir, en mayor o menor medida, durante su formación. Aunque su interpretación de los hechos es distinta, la mayoría ha atestiguado, sido blanco o tenido noticia de alguno de estos actos.

“[nos dicen que] las mujeres son actrices, ¿no? O sea, las mujeres son actrices y los directores son hombres, casi casi así te dicen (...) A lo mejor y ni siquiera son conscientes de ellas [de sus palabras], porque así somos educados... sí, el machismo tiene todo que ver”. (E2)

En cualquier caso, las egresadas y los egresados identifican el hecho de trabajar con el cuerpo y las emociones como materia prima como una condición que históricamente ha cobijado las violencias ejercidas desde las posiciones de poder. Sin embargo, no piensan la violencia como un hecho inherente al trabajo artístico del cual no se pueda prescindir; por el contrario, se encuentran buscando nuevas formas de trabajo creativo, libres de los mecanismos violentos con los que fueron formados.

No conozco a ninguna compañera o compañero que haya llegado al casting desnudándose y ofreciendo sexo, no. Que terminan haciéndolo por aprendizaje, por hábito, puede ser, pero no, yo no creo que lleguemos a la carrera buscando eso. Ni que sepamos que esa es nuestra herramienta. Eso le conviene a los profesores mostrar, ¿no? Pero yo creo que, como toda profesión, es un oficio que se tiene que aprender y que se tiene que saber hacer y que no tienes por qué tocar lo que no tienes que tocar, cuando no tienes que tocarlo, y mucho menos sin pedir permiso. Nadie tiene que tocarte ni encuerarte para que... eso no está en ningún método actoral sensato (E1).

Por lo que plantean que se encuentran en un momento histórico en el que han comenzado a cuestionar de forma más libre y abierta las dinámicas autoritarias o violentas en su quehacer. Sin embargo, están conscientes de que todavía hay mucho por hacer, ya que este es un periodo en el que, más que contar con respuestas, están planteando preguntas.

El valor del servicio social

El servicio social es una actividad temporal, de carácter obligatorio, solicitada a las y los estudiantes de programas de licenciatura de la UNAM como un requisito para la titulación. Entre sus fines, este proceso per-

sigue consolidar la formación académica, adquirir mayores habilidades profesionales y fungir como un primer acercamiento al mercado de trabajo, representando incluso la posibilidad de integrarse en este. Además, tiene los objetivos de promover los beneficios de la ciencia y la cultura al poner al servicio de la comunidad los conocimientos adquiridos en la universidad, y de retribuir a la sociedad los recursos asignados a la educación pública (DGOAE, s.f.).

De acuerdo con el Reglamento General del Servicio Social de la UNAM, este proceso debe realizarse en un lapso de seis meses a dos años, dentro del cual deberá cubrirse un mínimo de 480 horas de servicio prestadas. Estas tendrán carácter continuo, señalándose un máximo de faltas o interrupciones que la prestadora o el prestador pueden tener. Para iniciarlo, las/ los estudiantes deben contar al menos con el 70% de los créditos de su programa universitario cubiertos (Reglamento General del Servicio Social de la UNAM, 1985).

Gran parte de las egresadas y los egresados han cumplido con el servicio social, independientemente de si han alcanzado o no la titulación. Es común que el segundo procedimiento se efectúe dejando pasar algún tiempo después del egreso, mientras que el primero se realiza comúnmente mientras aún son estudiantes y se hallan cursando los últimos semestres de la licenciatura. Esta etapa formativa suele cubrirse mediante experiencias afines al programa universitario, a los intereses particulares de cada estudiante, que pueden llegar a estar en menor medida relacionados con su carrera, o al trabajo que se realiza de manera paralela al estudio. Cabe destacar que el servicio social debe prestarse dentro del sector público y social; es decir, en instituciones de distintos niveles de gobierno, que incluyen las dedicadas al arte y la cultura, escuelas y universidades públicas y organizaciones de la sociedad civil.

Para seleccionar el programa donde se prestará este servicio, la UNAM ofrece, entre otros recursos, el Sistema de Información Automatizada de Servicio Social (SIASS). En este se presenta un listado de las dependencias e instituciones que cumplen con los requisitos para realizar en ellas dicho proceso. Las distintas instituciones muestran así los perfiles necesarios para sus programas, las actividades que realizarán y los apoyos a los que tendrán acceso. Estos últimos pueden ser académicos, como asesorías y

cursos; atención médica; apoyo alimentario o para la impresión de tesis; o incluso, en casos menos frecuentes, económicos (DGOAE, s.f. b).

De este modo, el servicio social significa el acercamiento a instituciones teatrales, educativas y culturales que despiertan interés en las egresadas y los egresados, sea por el trabajo que ejecutan o porque son un referente para el tipo de teatro que esperan realizar como profesionales, entre otros. Esta etapa les permite adentrarse en el funcionamiento de grandes compañías teatrales, formar parte de proyectos artísticos institucionales o tener experiencias docentes. De igual modo, puede facilitar un acercamiento a otras aristas del teatro y de la educación artística, al colaborar, por ejemplo, en las diferentes áreas del Colegio de LDyT. Finalmente, puede permitirles explorar otros intereses artísticos, no abordados a profundidad en la carrera, o adquirir herramientas para el trabajo que realizan desde la universidad.

Las personas egresadas destacan sus experiencias como asistentes de dirección o del cuerpo técnico, como parte de la coordinación de festivales de teatro o de la producción de puestas en escena, entre otras. De igual forma, resaltan sus vivencias en el área docente, en la elaboración y ejecución de programas académicos y en la difusión de la cultura. Con respecto a las instituciones donde se realiza este proceso, se señalan distintas áreas del Colegio de LDyT; el taller de teatro de la Facultad de Arquitectura de la UNAM; la Fílmoteca de la Universidad; la Compañía Nacional de Teatro; el Centro Nacional de las Artes (CENART); el Museo Nacional de Arte; y la estación de radio cultural Código CDMX, entre muchas otras.

El valor percibido en el servicio social es el de ganar experiencia dentro del área del mercado laboral en la que aspiran a desarrollarse o adquirir cualificaciones para tal propósito. Así lo relata una de las egresadas, quien prestó su servicio en el taller de teatro de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Ahí se desempeñó como asistente de dirección en el montaje de una obra que participó en el Festival Internacional de Teatro Universitario (FITU) y que llegó a la etapa final de una de sus categorías. Para ella “fue una muy buena experiencia” porque aprendió “muchas de las cosas que [le] ayudaron después a dirigir” (E4). Otra de ellas cuenta que su propia concepción del hecho escénico se vio fuertemente influenciada por el servicio realizado en la Compañía Nacional de Teatro, como segunda asis-

tente de dirección: “Siento que ahorita como me estoy pensando, como estoy pensando lo que hago, mucho viene de esa experiencia que tuve en el servicio social (...) Abre otras posibilidades, entonces, siento que sí, sí me ayudó” (E16).

Los posibles y contados apoyos materiales a los que acceden mediante esta experiencia no suelen mencionarse, pues los beneficios que destacan son, en todo momento, relativos a su formación. Al respecto, se habla principalmente de la adquisición de nuevas herramientas o de la puesta en práctica de los conocimientos adquiridos en la LLDyT. En el primer sentido, resaltan la posibilidad de adentrarse en procesos propios del teatro que no tuvieron oportunidad de conocer a fondo en el Colegio. Para una de las egresadas, su servicio en el taller de la Facultad de Arquitectura le permitió una visión más completa del funcionamiento de un teatro profesional y de la labor del personal técnico: “con ellos aprendí varias cosas de iluminación o de audio, cosas que en el Colegio no había visto muy bien porque no teníamos los medios que tiene el Teatro Carlos Lazo” (E4). Otro de ellos, quien realizaba el servicio social en el área de teatros de la FFyL, resalta el valor de la adquisición de nuevas habilidades mediante esta actividad:

Empecé a meterme a más materias de oyente y, aparte, empecé a meterme a trabajar ahí en el taller de técnico del área de teatros de la Facultad. Desde entonces le estoy ayudando ahí al técnico jefe, que es “El Pepino” Álvarez. Ahí estoy con él, muchísimo tiempo trabajando. Él lleva los equipos de luminarias a los teatros que se necesiten. [Ayudo a] limpiar los equipos, a darles mantenimiento, cuando hay obras me meto ahí con él a afocar y a hacer las pruebas de sonido, de iluminación, a grabar en la consola y todo este tipo de cosas. Entonces se también es como un alivio de que, pues bueno, cuando tengo como un rato libre me voy para allá. Ahorita ya estoy liberando mi servicio social haciendo justo eso (E7).

Desde la visión de este egresado, el servicio social es equiparable con las actividades extracurriculares, como las asignaturas que ha cursado como oyente y que incorpora a su construcción de carrera. Muestra de ello es que empezó a dedicar tiempo a estas tareas antes de cubrir los créditos necesarios para iniciar formalmente el proceso, por lo cual las realizaba de

manera voluntaria, sin la expectativa de que sus horas de trabajo fueran tomadas en cuenta posteriormente para el servicio.

Sobre la puesta en práctica de los conocimientos adquiridos en la LLDyT, destaca la posibilidad que brindan las instituciones de hacer uso de las herramientas propias de su formación universitaria en un entorno profesional. Se mencionan, por ejemplo, distintas experiencias dentro del propio Colegio de LDyT en las que se participó como parte de la coordinación de un festival de teatro para niñas y niños; como integrante del comité de revisión del plan de estudios que daría como resultado el implementado en el ciclo 2008-2009; en la realización de una antología de teatro medieval; o en el montaje de distintas obras, entre otras. En estos casos, las egresadas y los egresados valoran la oportunidad de colaborar de manera creativa en un proyecto que trascienda los límites de su programa educativo:

Hubo también un coordinador bastante bueno que impulsó mucho que los alumnos de teatro, de la carrera, valoráramos nuestro hacer y nuestro trabajo. Entonces él empezó a hacer temporadas teatrales ahí, dentro de la escuela, de la Facultad, para que los ejercicios que hacíamos fueran lo más profesionales que se pudiera, ¿no? Donde hubiera un director, donde hubiera algún maestro que fuera dirigiendo o viendo los procesos y pues todo lo que hay atrás, de logística, de hacer programas de mano, de atender a gente, de todo lo que implica el proceso ya de presentación del teatro. Él nos daba la oportunidad de que trabajáramos en ello y eso era parte del servicio social. Estar haciendo ese trabajo como de producción y de logística, de gestión teatral (E12).

En este sentido, resaltan también la posibilidad de elegir, para la realización del servicio social, programas donde puedan enfocarse en las áreas a las que han orientado su construcción de carrera o en aquellas en las que quisieran iniciar o fortalecer tal construcción. Es así que llegan a elegir dependencias donde aplicar otros conocimientos no necesariamente centrados en la realización de una puesta en escena, como pueden ser los propios de la docencia. Este es el caso de una egresada que dirigió parte de su construcción de carrera hacia la enseñanza del arte teatral: “Me metí a

las materias para dar clases para niños, de teatro. Era como pedagogía. Didáctica del Teatro y Teatro para Niños” (E2). Debido a este interés, realizó su servicio social en el Centro de Desarrollo Infantil (CENDI) de la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN), impartiendo un taller de teatro para niñas y niños. De este modo, pudo hacer uso de las habilidades docentes desarrolladas en el Colegio: “En el servicio, los maestros, muy buena onda, me dieron chance de poner en práctica todo lo que había aprendido” (E2).

Los beneficios resaltados en torno a esta etapa formativa muestran que la elección de una u otra institución para realizar el servicio social es similar a las tomadas en relación con las áreas de conocimiento y asignaturas optativas. En todas ellas se privilegia una visión de construcción de carrera que les permita sentar las bases para la especialización en una o más tareas propias del teatro. De tal suerte que, al decidir el programa dentro del cual prestarán este servicio, llegan incluso a ignorar factores de orden más palpable como la practicidad y el tiempo que deberán invertir. Así, se dan casos en que el o la estudiante abandona un servicio social a la mitad del proceso porque este no satisface sus expectativas formativas, e inicia otro cuyas actividades considera más cercanas al perfil que pretende construirse. Así lo relata una egresada, quien arrancó su servicio en un área del Colegio de LDyT, donde estuvo cuatro meses, pero se fue sintiendo frustrada porque sus tareas se limitaban a la parte administrativa. Por ello, cuando supo de la posibilidad de realizar este proceso en la estación de radio Código CDMX, participando en un proyecto de radioteatro con uno de sus profesores, decidió empezar desde cero:

Era un súper buen servicio social porque yo empecé [haciéndolo] en la Facultad, en la coordinación del Colegio de Teatro. O sea, acomodaba cables y sacaba copias. Horrible, estuve cuatro meses y un día dije: ya estoy harta, ya no quiero venir, y le pregunté a una amiga: oye, ¿dónde estás haciendo tu servicio? Y me dijo no, que voy a entrar con [un profesor] que tiene esta onda de radiodramas, no sé qué. Y yo en cuanto escuché eso me di de baja en mi servicio y hasta me dijo el que era como mi jefe: oye, no manches, ya llevas cuatro meses, ya aguántate, ya casi sales. (...) Y yo dije: no, para qué quiero un servicio social que no me sirva para nada (E24).

Cambios de este tipo, aunados a prácticas como la de cursar materias como oyentes para complementar su formación, muestran que el tiempo es un recurso que están dispuestas y dispuestos a invertir casi por completo en su profesión. Ello parece relacionarse con hábitos, señalados por algunas egresadas, como los de iniciar con retraso sus ensayos o actividades en equipo, por dedicar espacios a la convivencia: “Quedas a una hora y llegan dos horas después, y primero es la chela y la charla y luego el trabajo” (E23). Si el tiempo que invierten en su formación y en su profesión es todo el que tienen disponible, entonces la vida fuera del ámbito teatral es imposible o solo existe de manera residual. Por ello, incluir en el periodo de trabajo un lapso de distensión termina por resultar lógico, pues si no hay nada fuera del tiempo dedicado al teatro, entonces es necesario incluir toda la vida en él, junto con el ocio y la recreación. Así, se efectúa un traslape del espacio de producción y reproducción, que dificulta distinguir los límites entre la vida privada y la académica o laboral.

El servicio social suele representar el primer acercamiento formal al campo de trabajo en que las egresadas y los egresados buscan desarrollarse. Así, esta experiencia es invocada posteriormente como una donde obtuvieron algunos de sus más grandes aprendizajes para el ejercicio de su profesión: “Sumando [el servicio social] a lo que también aprendí en el Laboratorio [de Puesta en Escena], de la dirección del proceso de Laboratorio, fue como me animé, cuando egresé y conocí a las compañeras con las que fundé la compañía, que me animé a decirles: pues yo me animo, yo dirijo. Mucho gracias a eso” (E4). En el mismo sentido, destacan las experiencias obtenidas de los equipos de trabajo con los que tuvieron la oportunidad de colaborar, en un entorno distinto al de la formación universitaria. Pues, si bien son integrados por personas que consideran de mayor trayectoria, estas se relacionan con ellos, durante el servicio, de una forma más colaborativa y menos propia de la docencia: “La compañera que estaba a cargo del taller de Arquitectura es egresada también del Colegio, como de unas cuatro generaciones antes de la mía. Entonces con ella aprendí muchísimo. Es una mujer muy generosa que me explicaba todo lo que no entendía, me lo aclaraba. Una paciencia y una bondad enormes” (E4).

Sin embargo, el que signifique un acercamiento a su campo laboral no implica que necesariamente funja como un puente para su inserción en

este. Es decir que, aunque las egresadas y los egresados identifican en el servicio social una etapa formativa de gran importancia para su construcción de carrera, este no funciona como una suerte de trampolín para obtener trabajo o, por lo menos, no en mayor medida que los propios espacios universitarios. Aunque es cierto que llega a permitirles incorporarse en redes que las y los guiarán a otros empleos en el futuro. Ello a pesar de que hay quienes tienen la percepción de que “el servicio social es como una plataforma” y que “hay gente que se queda a trabajar” en la institución donde realizó este proceso (E24).

Los casos en que se accede a un trabajo remunerado a partir del vínculo generado en el servicio social resultan excepcionales y comúnmente responden a una relación profesional que se ha extendido en el tiempo, teniendo su origen en el Colegio. Así fue para uno de los egresados, quien trabajó durante ocho años como asistente de un director teatral que fue también su profesor en la LLDyT. Tras destacar en la asignatura que este docente impartía, el entonces estudiante fue invitado a integrarse en el montaje de una obra. La colaboración se estableció en un principio sin salario, bajo la promesa de que las horas trabajadas serían tomadas en cuenta para el servicio social, cuando el estudiante cumpliera los requisitos para darlo por iniciado, dado que en ese entonces había cubierto menos del 70% de los créditos del programa. Terminado ese proyecto, la colaboración siguió, esta vez de forma remunerada:

Yo presento mis ejercicios de escena, algo conecta [el profesor] conmigo, deja de ir a la clase, y a la primera clase que deja de ir, la persona que lo substituyó me dice: —El maestro te invita a un ensayo, en el Centro Cultural del Bosque y nada más a ti. Pues ya voy, veo el ensayo, y él dice: —A ver, él es mi alumno (siempre me trató con mucho respeto). Él es mi alumno y va a estar viendo el ensayo, me interesa que lo veamos. Terminando el ensayo me dice: —¿Cómo andas de tiempos? No, a la mitad del ensayo, pausa y me dice: —¿Cómo andas de tiempos? Yo, en la ingenuidad, le dije: —Puedo quedarme a todo el ensayo. Me dice: —No, o sea, en la vida. —Pues estoy en la Facultad, es lo que te puedo decir. Dice: —Es que necesitamos un asistente general (porque además era mucha utilería, era mucha escenografía, era una obra de teatro muy grande), y necesitamos un asistente general y quiero que tú seas.

Órale. Y a partir de ahí, pues a acomodar los tiempos, teatro, no sé qué. Y en el siguiente montaje, a mí me dijo: —Yo te libero tu servicio. Dije: —Bueno, todavía no tengo el servicio, pero cuando [llegue el tiempo de realizarlo], todavía no estoy en ese momento. [Él respondió]: —Cuando lo necesites, yo te lo libero. Ahí no me pagó. Pero ya en el siguiente montaje, fue en el Teatro Casa de la Paz, que todavía estaba abierto, me dijo: —Ya vas como asistente de dirección (E5).

Otro de los egresados relata un camino similar, donde la relación laboral se derivó de un vínculo profesional iniciado en el Colegio y continuado a través de distintos espacios. En una asignatura optativa que él cursaba, la docente invitó al grupo a tomar el Diplomado Interdisciplinario para la Enseñanza de las Artes en la Educación Básica, en el CENART. Junto con otros compañeros y compañeras, atendió este llamado, interesándose aún más en el área de didáctica del teatro. Al concluir el diplomado, se acercó a la profesora para pedir su opinión sobre cómo seguir ahondando en estos conocimientos. Ella propuso que realizara el servicio social en dicha institución. Una vez concluido este proceso, se integró a la plantilla docente del CENART:

En la clase, ella nos invitó a tomar un diplomado en el CENART sobre la enseñanza de las artes. Acabando el diplomado yo hablé con [la profesora] y le dije: —Es que se despertaron muchas cosas en mí y no quiero alejarme de esto; y me dijo: —¿Por qué no haces tu servicio social? Y entonces hice mi servicio social ahí mismo en el centro del diplomado y acabando mi servicio social, digamos, ya me quedé trabajando ahí (E21).

Más allá de la formación en las distintas áreas del teatro y de las expectativas laborales, como se ha mencionado, el servicio social puede representar una forma de explorar los intereses en los que no pudieron adentrarse en la LLDyT. Tal fue el caso de un egresado cuya motivación para realizar estas actividades en la Filmoteca de la UNAM fue el apoyo que la institución le brindaba para cursar actividades extracurriculares orientadas al cine:

Lo cinematográfico me llama mucho la atención. (...) Yo lo elegí porque es un lugar donde se apoya mucho la academia cinematográfica. Es como la segunda línea académica cinematográfica de la UNAM, después del CUT, y mucho más libre. Yo, como servicio social, [tuve] descuentos en los cursos, en los talleres. Y, pues, cuando no había mucho trabajo, me iba a escuchar algunas conferencias. Está muy escondido o abandonado, no sé, les falta difusión, pero tienen bastante archivo, bastante academia, tienen una serie de libros que yo creo que ayudan a la formación de cualquier artista escénico (E6).

Finalmente, está el caso de quienes aprovechan esta etapa para continuar capacitándose y adquiriendo habilidades para su devenir profesional. De este modo, el servicio social llega a representar un proceso paralelo al trabajo que desde entonces se encuentran realizando. Ejemplo de ello es una egresada que formó parte de un programa de la Universidad cuyo propósito es brindar al estudiantado herramientas para la implementación de las TIC en sus entornos profesionales. Ahí realizó un proyecto enfocado a las estancias infantiles del Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE), donde se desenvuelve como docente: “Yo hice un proyecto para las maestras del ISSSTE, para enseñarles un poco a usar más herramientas que les pudieran ayudar durante las clases. Además, hicimos una pequeña obra con otra compañera que también es de teatro y que estuvo en ese mismo servicio, una obrita sobre eso, como información acerca de herramientas TIC” (E19).

Si bien el servicio social es uno de los requisitos para la titulación, este no es entendido por quienes lo prestan como un simple trámite. Por el contrario, se le asigna una importancia comparable con la elección de asignaturas optativas y de áreas de conocimiento. Realizarlo, más que una obligación, significa acceder a una oportunidad de peso para la construcción de carrera. Así, esta actividad se vuelve independiente de la obtención de un título, pues, aunque son menos quienes reportan haber conseguido el último, la mayoría señala haber realizado el servicio social. Su importancia no radica en el cumplimiento de un requisito, como probablemente tampoco en el objetivo más idealista de retribuir a la sociedad lo invertido en la educación pública, sino en la oportunidad para la formación que re-

presenta. Lo consideran como un proceso que se enfoca por completo en el desarrollo profesional. Pues no solo les permite poner en práctica los conocimientos adquiridos en la universidad, sino también acceder a nuevas herramientas, propias de las áreas hacia las cuales buscan orientar su construcción de carrera.

Por otra parte, aunque significa el primer acercamiento al mercado laboral, ello no implica que represente un puente para insertarse en los círculos en que desean desarrollarse. Son pocos los casos en los que, terminado el servicio social, se sigue trabajando de manera remunerada en la institución o programa en que este se prestó. A pesar de que hay quienes lo ven como “una plataforma”, no se distingue mayor vínculo entre este proceso y posteriores empleos. Los casos excepcionales donde tal conexión se hace presente suelen involucrar una relación profesional existente más allá de los límites del servicio social, comúnmente iniciada en el Colegio.

¿Para qué titularse?

La baja proporción de quienes concluyen el proceso de titulación se puso de manifiesto en las entrevistas realizadas, pues solo una pequeña cantidad contaba con el título o se encontraba en vías de obtenerlo. Este fenómeno es identificado por ellas y ellos mismos, pues reconocen la baja proporción de graduados: “Según mi último conteo, ya a casi diez años de egresar de la carrera, nos hemos titulado ocho personas [de mi generación]” (E11). Distintas razones desincentivan el proceso de titulación, como la percepción de que se trata de una formalidad innecesaria para ejercer y para acceder a los trabajos a los que aspiran. El título, consideran, tendrá poco o nulo impacto en su carrera artística, misma que califican de “caprichosa”, pues “implica talento, implica relaciones [e] implica que puedas saberte vender” (E5).

Para conseguir trabajo dentro de la escena teatral mexicana resulta poco importante el contar con un título universitario o, incluso, el tener formación profesional. Dentro del teatro independiente no se considera un requisito, pues no solo no determina la participación en un proyecto, sino

que tampoco es incluido entre la información que se solicita para conocer y evaluar el perfil laboral: “Ninguna de las compañías de teatro en las que he trabajado ni siquiera creo que sepan que estoy titulado” (E1). Sin embargo, esto no es cierto solo para el teatro independiente, pues en otros circuitos, como pueden ser la televisión o el teatro comercial, la titulación tampoco es una exigencia.

El tener o no un título universitario, en este contexto, es visto más como parte de la historia de vida, que como un elemento que dé cuenta de las habilidades:

Pero ya así de hacer teatro, *casting* y todo eso, no [importa si tienes un título]. Estás por igual, eso ya es qué tan buen actor seas, qué iluminador seas o yo qué sé. Tus habilidades, también, lo que busque la gente, eso ya yo pienso que está por igual. O sea, yo hasta donde sé pocos sí son los que preguntan, pero, más que nada más por saber, si en ese sentido de que te pregunten si estudiaste. A lo mejor y sí te preguntan, pero nada más para saber como de dónde vienes o qué traes, pero no tanto como por decir ay, este como no estudió, pues entonces ya ni siquiera [lo menciono en el *casting*] o ya, de una vez, lo descarto (...). Sí hay quien lo pregunte. Y no dudo que sí haya gente, pero es difícil. O sea, yo, en realidad, así como con colegas, no. Ven más tu trabajo (E2).

Se ha encontrado que incluso dentro de algunos programas educativos, el título académico no es un factor de peso para la docencia, como lo refiere una de las egresadas, quien sí está titulada y trabaja en la planeación académica de programas del CENART:

En cada emisión del diplomado hay que decidir quiénes lo van a dar, pero más que si tiene títulos o algo, [la decisión] tiene que ver con el tipo de trabajo que desarrollas y también muchas veces tiene que ver con quién los vamos a poner a trabajar. Porque, como lo dan en dupla, pues [se forman equipos de] alguien de teatro con alguien de danza o alguien de artes visuales con alguien de música. Entonces muchas veces el criterio no es (...) si están [titulados] o no, sino las características, qué tan compatibles pueden ser entre ellos (E18).

El ejercicio de la profesión teatral en sí mismo no constituye un motivo para perseguir la titulación, pues esta no representa beneficio alguno para conseguir este tipo de trabajos y no contar con ella tampoco implica ningún perjuicio: “No te funciona de mucho. O sea, solamente es como el papel de que eres Licenciado en Literatura Dramática, pero pues no te hace ser mejor director o mejor actor o que tu obra esté en un buen nivel” (E4).

Existen distintos elementos que obstaculizan o dificultan el proceso de titulación, más allá de la percepción de esta como un elemento irrelevante en el ejercicio de la profesión. Dada la poca importancia que tiene en los circuitos en que se busca desenvolverse, existen incluso prejuicios en torno al título como una meta que, tras alcanzarse, desemboca en la interrupción de la carrera teatral: “Es una cuestión que he observado, y no sé si a lo mejor es también pretexto mío, que las compañeras que se han titulado, se titularon y dejaron el teatro porque ya, [solo buscaban] titularse y ya” (E4). Esto posiblemente se deba a que el perseguir el título suele vincularse con la necesidad o la voluntad de buscar otros trabajos menos relacionados o relacionados solo tangencialmente con el quehacer escénico.

La pérdida de interés en la obtención del título, tras el egreso, también es un factor importante. Muchos de ellos ven en el momento en el que cubren los créditos de su programa un punto de inflexión en que la vida estudiantil se separa de la siguiente etapa a la que quieren abocarse. De este modo, dedicar tiempo a la realización de una tesis o de otras opciones de titulación es una acción que ya no tiene lugar en la siguiente fase de sus vidas: “Una vez afuera ya empiezas a romper con las ilusiones y ya ahorita no me quiero sentar a escribir una tesis. Yo quiero seguir haciendo teatro, quiero leer más, quiero conocer más cosas. Como para sentarme a escribir una tesis, ya ahorita ya no tengo muchas ganas” (E6). Ello llega a significar la caída en un círculo vicioso donde el tiempo que se deja pasar entre el egreso y una posible titulación introduce un nuevo elemento negativo, en el aspecto emocional, que obstaculiza este proceso:

Terminé la carrera y me tardé mucho en titularme. Yo terminé como en 2012 las materias y me titulé hasta el 2016. Entonces, esos cuatro años estuve padeciendo el asunto de —es que no he hecho la tesis, es que no he hecho la tesis—, entonces, era así como recurrente ese azote, digamos. Pero, a la par

trabajaba y, luego, ya también en el trabajo me dio crisis de —No, esto no es lo que quiero hacer para siempre (E18).

En ocasiones, es la propia inserción en el mercado laboral la que dificulta la obtención del título. Habiendo empezado a trabajar antes de terminar los estudios o inmediatamente después de concluirlos, las distintas ocupaciones impiden dedicarse al proceso de titulación: “Yo no me titulé porque yo estaba trabajando” (E5). Aunque el tiempo que deben enfocar a esta tarea es un factor decisivo, algunas y algunos reconocen que este no es necesariamente el más importante. El encontrarse por completo enfocados en el empleo o el no sentirse anímicamente dispuestos son algunas razones mencionadas. Tal es el caso de un egresado que, al concluir los créditos de la licenciatura, tuvo que buscar un empleo para sostener a su familia, tras el fallecimiento de su padre:

Soy egresado, pero no me he titulado porque a partir de ese momento, en cuanto egresé de la carrera, pues me he forzado a buscar de lo que fuera. Aquí en corto, la cosa era [conseguir un empleo rápidamente]. Mi papá ya no podía trabajar, más que mi mamá [estaba] enferma, pues [yo debía] ver por ellos y ver por la casa. Entonces pues hasta ahorita yo he estado como en esa pausa. No voy a decir que no he tenido, a lo mejor, tiempo. Sí lo he tenido, pero muchas veces el estado de ánimo y como que la situación, no me siento con toda la energía como para decir va, ya voy a [titularme]. Y es que sí lleva un tiempo. Necesito hacer lo de la tesis, necesito hacer mi servicio social. Y esto pues sí lleva un tiempo y ahorita no, no tengo así como para no estar teniendo un ingreso (E3).

Es notable que la inserción en el mercado laboral, que llega a dificultar la titulación, no necesariamente se da en un área afín a la formación profesional recibida. En el caso de este egresado, el empleo reportado está poco relacionado con su profesión, pues se dedica a labores de cuidado de personas adultas mayores. Sin embargo, se vio orillado a buscarlo debido al panorama económico complejo que enfrentaba.

Otras complicaciones relacionadas con factores externos también son señaladas, como, por ejemplo, la pandemia de COVID-19 y el subsecuente

cambio en los procesos administrativos de la Universidad. De igual modo, se mencionan otros fenómenos, como el paro de labores realizado en la FFyL en 2019 como protesta a la violencia de género. Ambos sucesos ocurrieron uno inmediatamente después del otro (de hecho, cuando la pandemia inició, la Facultad se encontraba en paro, mismo que terminó durante los primeros meses de 2020), por lo cual se extendieron las dificultades para la titulación. Así lo relata una de las egresadas, quien se encontraba en vías de titularse mediante la opción de obra artística:

Me quedé en el proceso de titulación. Primero, el año pasado fue por la cuestión del paro que se dio en la Facultad de Filosofía y Letras. Yo estaba por meter [los documentos necesarios] y se vino el paro en noviembre, razón por la cual pues ya no pude continuar con los trámites. Obviamente, porque ya era fin de año, era muy complicado que nos dieran una respuesta inmediata. Posteriormente, ya a principios de este año empezaron a surgir ya estas oficinas pues afuera de lo que son las instalaciones de la Facultad y después ya dentro de las instalaciones de la Biblioteca Central. Una oficina pues realmente de emergencia para todos los que tenemos que seguir con los trámites de la titulación, pero pues es a nivel general, entonces éramos demasiados. Posteriormente, se vino esta cuestión de la cuarentena, entonces, pues seguí con la cuestión de la titulación detenida. Entonces, ya tengo tal cual el trabajo, estoy esperando nada más notas de mis sinodales, pero pues, realmente, en ese aspecto es ahí el detalle (E22).

Desde la perspectiva de otra egresada, hay elementos personales, como las propias emociones, que llegan a interferir con la titulación. Al encontrarse en contacto constante con ellas y ser estas incluso vistas como la materia prima de su profesión, se ven inmersas e inmersos en procesos reflexivos que les alejan del pragmatismo que ella identifica como en gran medida necesario para cumplir las metas académicas. Esta egresada considera que pudo titularse gracias a que consiguió separar estos elementos emocionales de sus objetivos, sin que eso la hiciera menos sensible o creativa:

Las personas [que cursan la LLDyT] están en constante trabajo, todo el tiempo, con sus emociones, con las emociones, porque las mismas materias te

lo exigen, [por] los textos que tú leas, [por] las películas, los referentes, las obras de teatro. Todo el tiempo es un sube y baja de emociones que estoy cien por ciento segura que no existe en otras carreras. O sea, aquí te toca hasta la fibra más sensible, artística y eso también te hace muy propenso a la depresión. (...) Un cuestionamiento ontológico muy raro donde las personas todo el tiempo están [preguntándose] ¿qué estoy haciendo aquí? ¿quién soy yo? ¿en realidad es lo que quiero? ¿hacia dónde voy? ¿de dónde vengo? Pero las materias siguen pasando, los años siguen pasando, la titulación sigue pasando y yo, desde ese momento, decidí como hacer un paso a un lado de todo esto, que obviamente me permea y que yo me considero una persona sensible al arte y muy creativa, pero intento ser objetiva y decir sí me siento muy triste, pero yo elegí esta carrera. Hoy me siento muy feliz, bueno, entonces no desviemos (E11).

Entre las dificultades para culminar esta fase de la formación universitaria se identifican algunas de índole estructural, relativas al plan de estudios y a la planta docente. La distribución de labores y tiempos de práctica y de estudio, consideran, puede llegar a inclinarse demasiado hacia asignaturas como los Laboratorios de Puesta en Escena o los Talleres Integrales de Creación Artística (TICA). Ello en perjuicio de materias que podrían contribuir a la titulación, como los Seminarios de Investigación y Titulación 1 y 2. Así lo señala una de las egresadas, quien reconoce una parte de la responsabilidad en esta mala división del tiempo, pero enfatiza el papel que en ella tuvo el alto nivel de exigencia en las asignaturas de Laboratorio. Por otro lado, subraya el valor que es dado a estas materias desde la propia formación, considerándolas una suerte de “aparador”, pues a través de ellas realizan una puesta en escena que tendrá salida al público. De este modo, es en el propio Colegio que adquieren o refuerzan la idea de que mantenerse visibles en el teatro, sea como sea, y al costo que sea, es más importante, incluso, que su título universitario:

En un momento [el Laboratorio] se volvió tan demandante que yo terminé renunciando al trabajo que tenía (...) Uno se enajena tanto, y como al final es un aparador, pues sí, todo mundo quiere resaltar y todo mundo quiere que lo vean, que te consideren para otros proyectos. Entonces terminé renunciando-

do y pues ya me enfoqué en el laboratorio, pero para mí sí, de repente decía, bueno, yo no le encuentro coherencia a esta exigencia de ensayo nocturno (...) y como esta presión durante todo un año para que al final terminen siendo cuatro funciones. De verdad me parece una tontería porque es un gasto. O sea, gastos de pasajes, de comida y aparte el gasto porque uno tiene que dar dinero para la producción (...) Yo, en mi caso, le di prioridad al Laboratorio. Dejé mi trabajo, no me enfoqué en mi tesis. O sea, yo tenía Seminario de Tesis, me valía y ahorita me arrepiento. Digo, si en lugar de haberme esforzado tanto para el Laboratorio me hubiera esforzado así en la clase del Seminario de Tesis ahorita ya estaría titulada y estaría en otra onda. Entonces eso, que a veces siento que los maestros no tienen ninguna consideración y esta maestra era como: pues elijan, o trabajo o esto (E24).

Para esta egresada, el descuido con el que se llega a tratar el proceso de elaboración de tesis o de otras opciones de titulación en la LLDyT contrasta con otras carreras de la UNAM y con la formación profesional que imparten otras escuelas de teatro, donde la obtención del título es un objetivo de las propias asignaturas:

Yo diría que lo principal y lo que de verdad ayudaría muchísimo a cambiar la situación de los egresados es dejar de poner todo, o sea, tanto énfasis en el Laboratorio y enfocarte en la tesis. O sea, yo tuve una pareja, él estudió Arquitectura, él ya es titulado y como funciona la carrera de Arquitectura, son cinco años, entonces el quinto año ellos tienen como una optativa, una obligatoria y su seminario de tesis. Entonces solo son tres materias, pero el seminario de tesis, como ellos se titulan por proyecto, entonces va totalmente enfocado, ese quinto año va prácticamente enfocado al proyecto de tesis. Entonces eso me parece maravilloso porque casi casi ya sales titulado. De plano si no te titulas es porque tuviste algún problema o te atrasaste. Está cañón que no te titules. O, por ejemplo, la gente de la ENAT, que es la escuela de Bellas Artes, o sea, ellos salen titulados, ellos se titulan con su obra final (E24).

La dificultad de coordinarse exitosamente con las y los asesores de tesis representa un obstáculo más en este proceso. El descuido en las labores de

dirección de tesis, la falta de confianza en asesoras y asesores con experiencia en el área de su interés, o, incluso, las propias barreras generadas por dichos asesores en la elaboración de este trabajo culminante son mencionados como factores negativos para la titulación. Así lo relata una de las egresadas, quien refiere no haber encontrado en su director de tesis una guía para la investigación. Ello, aunado a la dureza de las críticas de las y los sinodales, la llevó a pensar momentáneamente que no podría alcanzar su meta. Sin embargo, encontró en su esposo, doctor en Sociología, el apoyo en la elaboración de su tesis que no pudo encontrar en el Colegio:

Mi director de tesis estuvo un poco laxo y de repente como perdido en la guía y entonces también ahí entró mi esposo a apoyarme, porque, cuando yo dejé la tesis, que dije yo creo que ya no me voy a titular, porque estaba entre consternada, entre molesta, entre no saber por dónde ir, si me había equivocado o no. Mi esposo es sociólogo, es doctor de ahí, de la Facultad de Ciencias Políticas, y entonces él me apoyó con la antología de investigación. O sea, fue casi mi director de tesis. Entonces él me fue guiando en muchas cosas y reestructuré. En la realidad, yo ya casi ignoré a mi director, ¿no?, yo lo que hice fue decirle bueno, ya ahí voy. Te voy a entregar mi proyecto tal como lo vea ya terminado, estructurado y ya me dirás. Y pues sí, claro, cuando yo ya le entrego, pues ya estaba todo muy bien (E12).

Estos problemas, considera, se ven replicados dentro de los propios seminarios de investigación y titulación, donde la guía obtenida no necesariamente favorece el trabajo realizado por las y los estudiantes:

En la carrera creo que no hay buenos, no sé si [son] las asignaturas o los docentes, para dar el Seminario de Investigación. Siempre me parece que lo dan al revés, siempre piden el índice, el título, la precapitulación, cuando un trabajo de investigación se hace casi al revés. Bueno, eso creo. Cuando uno está investigando va encontrando cosas, descubriendo, y ya después, al final, como que uno le da forma. Dice: ah, claro, así es esto y siempre, creo yo, que lo primero es esta investigación vasta. Ya después uno va armando [el proyecto final] (E12).

Para otra egresada, ha resultado un problema el no encontrar un director o directora de tesis afín al tema de su interés y con quien a la vez sienta la confianza para desarrollar un trabajo conjunto. Aunque ha identificado a un investigador que considera idóneo para esta tarea, dice que ha escuchado referencias negativas sobre él, que la hacen pensar que le impondrá mayores dificultades en el proceso de titulación, razón por la cual lo ha continuado posponiendo:

La otra [razón por la cual no me he titulado] es que siento o tengo la idea de que, en el proceso, debería de tener confianza con quien vaya a ser mi tutor, con el profesor que yo elija como mi tutor. Era algo que me cuestionaba la otra vez, es que no me siento con la confianza de ninguno de los profesores con los que cursé, acercarme a decirle: oye, sé mi tutor. De hecho, el tema que a mí me interesa, yo lo comentaba con algunos maestros y todos sus comentarios eran así como de: ¡Híjole, no!, ¿eh?, pues mucha suerte porque ese maestro les hace la vida de cuadritos a los que se quieren titular con él. Entonces, mi interés o mi tema, el tema que me interesaba era sobre una teoría que él mismo formuló. Entonces decía no, no, menos aquí. Pues él es el máximo en México que sabe de eso y no (...) Incluso me decían: piensa si lo quieres de tutor o de sinodal, pero de cualquier de las dos te va a hacer la vida imposible (E4).

De este modo se pone de manifiesto que el temor por un supuesto rigor o dureza de la persona designada para dirigir la tesis, así como de las y los sinodales, es un elemento que juega en contra de la titulación. Este temor —que, si bien llega a ser infundado, puede tener elementos de realidad— podría ser un reflejo del incumplimiento del objetivo de impulsar y guiar los esfuerzos de las y los estudiantes para conseguir sus metas académicas. En conjunto, tales obstáculos estructurales resultan un factor de peso que dificulta el proceso de titulación, más allá de las percepciones que sobre este tengan las egresadas y los egresados.

Si bien se identifica una variedad de causas —internas o externas— que impiden la titulación o que evitan que se aspire a esta, también se manifiesta una serie de razones que la hacen deseable o recomendable. Estas son compartidas incluso por egresadas y egresados que no han culminado

este proceso y se relacionan principalmente con la mayor facilidad para insertarse en áreas del mercado laboral que ofrecen mejores condiciones. En ese sentido, una de las principales motivaciones es la aspiración de un trabajo “más formal” (E8), con cierta estabilidad y prestaciones. Al respecto, se menciona la docencia como uno de los principales campos en donde aspiran a desenvolverse.

Así lo relata uno de los egresados, quien, además de reconocerse como creador escénico, es docente del Colegio de LDyT. Desde su perspectiva, el ejercicio de su profesión no requiere un título universitario: “Para subirme al escenario o para que me abran un espacio, en una convocatoria, nunca [lo he necesitado]”. Sin embargo, lo obtuvo con el objetivo de dedicarse a la docencia, labor que aprecia no solo por la remuneración que representa —dado que manifiesta que esta tampoco es suficiente—, sino por el gusto y la satisfacción que le genera. De no ser por esta afinidad o de no aspirar a cursar estudios de posgrado, no habría perseguido la titulación: “...amo la docencia y ahí, sí, no puedes entrar sin título. Pero si no fuera [así], si yo no quisiera ser docente o no hubiera querido estudiar maestría o lo que sea, no hubiera necesitado el título jamás” (E1).

La titulación se busca entonces con el objetivo de realizar actividades distintas a las comprendidas dentro de la creación escénica, si bien afines a su formación: “titularse es para un trabajo más formal, para dar clases, para un proceso administrativo, para irte a una maestría, pero no para ejercer tu carrera” (E5). Usualmente, las principales motivaciones para ejecutar estas otras actividades son las económicas y la búsqueda de mejores condiciones laborales; aunque, también destacan las afinidades y gustos personales, los objetivos propios de la construcción de carrera y el interés por desenvolverse en áreas donde la formación universitaria tiene mayor peso.

El acceso a estos otros empleos es visto como una forma menos complicada de conseguir estabilidad, independencia económica y seguridad social, entre otras. Pues, dentro de la creación escénica estos objetivos se logran solo excepcionalmente. Para uno de los egresados la titulación fue el parteaguas que le permitió obtener un salario fijo, lograr independizarse económicamente de sus padres y salir de la casa familiar. Antes de ello, se sostenía gracias a una variedad de empleos informales que no le procura-

ban ingreso suficiente: “[Me independicé] en 2018, ya cuando me titulé, ya con el título en la mano y sin presión de tesis ni nada. Ya podía yo tener chamba en escuelas y ya tener un ingreso un poco más alto del que tenía en mis chambitas informales, cuando estudiaba” (E25).

Así, el contar o no con un título puede marcar la diferencia entre tener un sueldo más o menos regular o “vivir al día”. Una diferencia reconocida por las egresadas y los egresados, titulados o no titulados, es la posibilidad de contar con empleos formales que les permitan aspirara a un futuro más seguro y estable.

Sí, pienso mucho en eso. Me preocupa mucho. Estaba contemplando entrar a trabajar a [un sindicato]. Si me ofrece algunas prestaciones, pues a lo mejor me meto ahí a trabajar porque sí me preocupa y también por eso esta preocupación ya por titularme. Porque también, digo, a lo mejor puedo aspirar a (...) trabajar de docente y que me den seguro social y ahí empezar a cotizar. Como empezar ya a moverme porque pues no quiero ser una persona que viva al día. Porque hoy está padrísimo, pero [qué sucederá] si el día de mañana tengo un accidente o me enfermo o qué se yo (E24).

El título también puede significar la posibilidad de acceder a mejores oportunidades laborales dentro de áreas del mercado de trabajo en las que ya han tenido experiencia. Así lo señala uno de ellos, quien se dedica a la educación artística dentro del CENART y que, si estuviera titulado, podría acceder a una variedad más amplia de espacios para la docencia. Según lo relata, le han ofrecido otros empleos como docente, por ejemplo, en una universidad en el estado de Morelos; sin embargo, no ha podido ocuparlos por no contar aún con el grado de licenciatura (E21).

Los trabajos que ellas y ellos identifican como formales, en los que es necesario contar con un título universitario, pueden también ser vistos como una vía para seguir realizando el teatro que les gusta dentro del circuito independiente. Dado que en este las remuneraciones son escasas, y no se cuenta con estabilidad ni con prestaciones para realizarlo, necesitan contar, a la par, con otro empleo complementario. Ejemplo de ello es el caso de uno de los egresados, quien aspiraba a titularse rápidamente con el objetivo de conseguir un trabajo “un poco más formal, como dar clases o

algo así”, que le procurara un ingreso y le permitiera “hacer el teatro que quería” (E8).

Sin embargo, estos trabajos también son valorados en sí mismos, más allá de que permitan o no mejorar sus situaciones económicas o dedicarse paralelamente a otras actividades. Es así que la docencia es frecuentemente mencionada como un campo al que les gustaría acceder y para el cual hace falta contar con un título universitario. Sin embargo, en esta actividad no se ve únicamente la posibilidad de obtener un salario fijo, pues, como se ha mencionado, en ocasiones este tampoco resulta suficiente para sostenerse, sino también la oportunidad de dedicarse a labores con las cuales se sienten afines. Así lo relata uno de los egresados, para quien la docencia representa la oportunidad de impulsar y orientar a jóvenes con interés en el arte:

Me gustaría llevar a cabo una labor docente, una labor de docencia a nivel [medio superior]. Justo por ser ese momento en el que uno decide qué es lo que va a hacer. Hay mucha gente que yo he visto, incluso en la preparatoria, que tenían muchas, muchas, muchas ganas de hacer teatro, de actuar, de bailar, de cantar, de dirigir, pero que no sucedieron por circunstancias personales. Incluso presiones de los padres y, así, y quizás ayudar. Yo recuerdo que mi maestro de teatro de la prepa no hizo mucho como para convencernos de que valía la pena estudiar teatro. (...) Siento que fue como más fuerza de mis padres que me dijeron como “No, es que sí se puede. Sí se puede”. Y quisiera llevar a cabo una labor docente para la cual es necesaria el título (E15).

Por otra parte, la titulación es vista como una meta deseable para quienes aspiran a continuar su vida en la academia y la investigación. Realizar estudios de posgrado es una de las motivaciones comúnmente mencionadas para obtener el título: “Quiero hacer una maestría, quiero hacer una maestría en artes escénicas primero aquí en la Universidad de Nuevo León y, no sé, aplicar también para la Complutense de Madrid” (E20).

En este sentido, las egresadas y los egresados identifican dos vertientes de su formación universitaria: la práctica, que los forma como creadoras y creadores escénicos; y la académica, que les abre el panorama hacia la investigación. Mientras que la primera puede ejercerse sin un título uni-

versitario, la segunda lo demanda como un requisito. “Estamos entre lo académico y lo artístico”, dice uno de los egresados, quien considera este hecho como “una ventaja que no te puedes imaginar” y como una fortaleza que “no tienen las otras escuelas” (E5).

Así, la titulación resulta ser una meta de reconocida importancia para gran parte de las egresadas y los egresados. Si bien son pocas personas las que están tituladas, la mayoría reconoce en este proceso una vía para acceder a mejores condiciones de vida y para explorar otras áreas de desarrollo de su carrera, además de la creación escénica. Sin embargo, como se ha visto previamente, también se reconoce que en circuitos como el del teatro independiente no es importante ni siquiera el haber cursado la educación universitaria, por lo que, en este campo en concreto, titularse o no resulta completamente irrelevante.

Tipos de trabajos en los que se insertan

Las egresadas y los egresados se desenvuelven profesionalmente dentro de distintos campos del sector cultural. La mayor parte de ellos trabaja en grupos y compañías de teatro independiente, en instituciones públicas, comúnmente relacionadas con la gestión de la cultura, o ejerciendo la docencia. Otras áreas fueron también identificadas, como las labores de producción en casas productoras constituidas legalmente como empresas; el desempeño actoral en pequeños roles de cine, televisión y servicios de *streaming*; el trabajo como extras en los mismos circuitos; e, incluso, las que están medianamente relacionadas con su profesión, o no lo están en absoluto. En este último caso se encuentran quienes se dedican, por ejemplo, a labores de cuidado de personas adultas mayores, quienes trabajan periódicamente en instituciones de gobierno ajenas al arte y la cultura, como el Instituto Nacional Electoral (INE) o el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI); o quienes se desenvuelven como maquillistas en eventos sociales, entre otros.

Una menor proporción señaló dedicarse principalmente a la realización del servicio social, prácticas profesionales u otras partes propias del proceso de conclusión de la licenciatura. Estas actividades académicas, al igual

que las laborales fuera del teatro independiente, suelen combinarse con la participación en otros trabajos relacionados con la creación escénica. De modo que la multiactividad resulta una constante, mientras que el desempeño de un trabajo formal, con horarios y espacios convencionales, es más bien excepcional.

Dentro de un mismo sector e, incluso, en las mismas instituciones, las condiciones de trabajo, formas de contratación y prestaciones de las egresadas y los egresados pueden ser sustancialmente distintas. Como se ha visto ya, en muchas ocasiones el trabajo vocacional, identificado como principal, no representa una fuente de ingresos suficiente para sostenerse, debido a lo cual ejercen otros que pueden o no relacionarse con su formación universitaria. Es también frecuente que su quehacer teatral implique remuneraciones tan bajas, que para realizarlo deban hacer uso de recursos familiares o de aquellos generados por medio de actividades alternas.

Teatro independiente

El trabajo dentro del teatro independiente, sea en la actuación, la dirección o en la creación escénica como concepto general, suele implicar ingresos extremadamente bajos o incluso nulos. Este tipo de actividades suelen ser pactadas generalmente en forma de proyectos únicos, aunque a veces surge la posibilidad de participar en otros con características semejantes y casi con los mismos elencos y personas que integran la producción de base. También es frecuente que constituyan o formen parte de compañías o grupos teatrales de composición más o menos estable, en los que también organizan su trabajo por proyectos. Cada uno de estos incluye un periodo de ensayos y temporadas de representación de un espectáculo, además de una etapa previa en la que se acuerda el texto dramático que se llevará a escena.

Estas etapas pueden tener la forma de un laboratorio, a través del cual se reflexiona en torno a los temas que abordará la obra, e incluso se escribe el texto de manera colectiva o con la guía de un integrante especializado en la dramaturgia, tomando en cuenta las demás opiniones. Tanto las etapas de ensayo como de laboratorio son significativamente más largas que las temporadas de representación. Es decir, que estas no corresponden con el tiempo que una producción estará montada. Por dar un ejemplo, puede ser

que un laboratorio dure más de un año y su resultado sea una temporada de tres funciones.

Sobre esos procesos y la larga duración de los periodos de ensayo, una de las egresadas relata la experiencia que su compañía tuvo al preparar su participación en el FITU. Iniciando con una etapa exploratoria e incluyendo una de remontaje, consecuencia de cambios realizados al texto dramático, el proceso en general se extendió durante un año y dos meses. Ello implicó que muchos miembros del equipo desertaran, pues “se dieron cuenta de que el proceso iba a ser realmente tedioso, muy muy largo y exigente” (E9). Sin embargo, asegura que para muchos, especialmente para el estudiantado del Colegio de LDyT, la motivación por el propio proyecto creativo y por la posibilidad de presentarse en el FITU fue suficiente para invertir ese tiempo:

La gente del Colegio de Teatro, cuando le dices FITU, vamos al FITU, es como guau, sí, y no les importa dar la vida por estar en el FITU, por estar en los grandes teatros de la UNAM. Entonces creo que es lo que los mantenía motivados. También, no es por echarme flores, ni al proceso, pero yo sí creo que sí fue un proceso bueno. O sea, que solo al final ya nos odiaban un poco, pero que durante el proceso y la creación fue un proceso bonito. O sea, porque los dejábamos explorar corporalmente y era divertido. Entonces creo que eso fue lo que nos mantuvo (E9).

Independientemente de la paga que se obtenga o no por los periodos de representación, los tiempos de ensayo no son remunerados, por lo cual, durante estos, las creadoras y los creadores escénicos dependen enteramente de los ingresos que produzcan sus actividades paralelas. Sin embargo, la duración y las deficientes condiciones económicas no son las únicas dificultades que involucran los ensayos. Es común que parte de ellos se lleve a cabo en horarios nocturnos o incluso en días no laborales, lo que redundo en distintos inconvenientes para el transporte del lugar de trabajo a la vivienda y en una cesión del tiempo de descanso, recreación y convivencia familiar en favor del proyecto en que se encuentren involucrados. En el mismo sentido, los tiempos de representación llegan a coincidir con días festivos o de descanso obligatorio, sin que ello les signifique ningún tipo de retribución extra.

Por otro lado, al ser partícipes del circuito de teatro independiente, o al producir sus propias obras con grupos de compañeras y compañeros frecuentemente también egresados de la LLDyT, la división de tareas se ve constantemente difuminada por la necesidad de llevar a cabo una diversidad de labores, haciendo uso de poco personal que recibe una paga insuficiente en relación con el tiempo de trabajo invertido, o que no recibe una paga en absoluto. De manera general, las bajas remuneraciones obtenidas representan apenas una mínima fracción de todo lo que se invierte en la realización de las obras. Además, es común que los ingresos obtenidos en el proyecto sean utilizados para pagar deudas, o una parte de ellas, o bien que sean reinvertidos de manera colectiva, desde el grupo o compañía, en proyectos futuros.

Dado este panorama, quienes se dedican al teatro independiente suelen contar con empleos paralelos que les signifiquen una fuente de ingresos más constante. Aunque estos llegan a estar relacionados con su profesión, como es el caso de la docencia, otros lo están solo tangencialmente o no lo están en absoluto. Cabe reiterar que la actividad múltiple descrita no necesariamente se limita al ejercicio de dos trabajos, sino que se compone de un empleo vocacional que se considera principal —aunque no sea suficiente para su manutención— y una serie de actividades que se combinan a lo largo del tiempo, que pueden no llegar a repetirse y que no garantizan, por sí solas, la estabilidad económica. Estos esquemas suelen involucrar el apoyo familiar, que garantiza un mínimo de condiciones de vida, con apoyo de vivienda, alimentación y transporte. Incluso, también aportan para su capacitación y formación continua, además de financiar sus producciones y ser parte de su público base. De tal forma, las familias representan una suerte de seguro frente a la inestabilidad del contexto laboral y social.

El trabajo en instituciones públicas es una de las opciones de empleo paralelo a las que suelen recurrir quienes se desenvuelven en el teatro independiente. Aunque la mayoría de las actividades reportadas por las egresadas y los egresados se relacionan con la promoción de la cultura, muchas de ellas también se realizan en entidades y organismos del Estado ajenos al sector cultural y, por lo mismo, a su área de formación profesional. En este último caso, el perfil profesional que se les solicita es genérico, es decir, que el campo en que esta se realizó generalmente no tiene mayor importancia,

por lo que basta con haber cursado una licenciatura para aspirar a estos empleos. En todos estos casos, las relaciones laborales suelen darse por periodos puntuales que llegan a durar un año o un poco más, pero que frecuentemente se limitan a temporadas más cortas. De cualquier modo, los empleos en organismos estatales no enfocados al área de cultura, y veces también los orientados a ella, son entendidos como una vía que les permite dedicarse, aunque sea de tiempo parcial, a la labor de su interés, es decir, su propia creación escénica.

Como se ha mencionado antes, otro de los empleos en los que comúnmente se desenvuelven de manera paralela es el de la docencia. El ejercicio de esta actividad presenta papeles distintos entre las egresadas y los egresados, pues mientras algunas personas la reportan como una actividad complementaria, otras la plantean como su ocupación principal. Lo cual muchas veces depende del número de asignaturas que tienen a su cargo, la periodicidad y el espacio en el que imparten. Además de, por su puesto, el nivel de ingresos que perciben al realizarla. Por lo mismo, la cuestión económica, aunque complementaria, no siempre representa la principal motivación para su ejercicio. Esto se debe a que su forma de contratación, por lo regular, es periódica, por asignatura, sin que se les garantice continuidad, sin que se les paguen los periodos vacacionales o de intermitencia laboral y, en general, sin que se les brinde un salario digno, ni prestaciones laborales y bajo la forma de contratación por honorarios.

De tal suerte, las actividades complementarias como la docencia no dejan de ser precarias; sin embargo, en ellas también intervienen los componentes emocionales y éticos que las y los acercan a la práctica. Es así como sus intereses y afinidades también resultan cruciales y suelen ser razones significativas para desenvolverse en este campo: “Las clases, pues esa ha sido una cuestión de perseverancia, ¿no? De perseverancia, de trayectoria, de experiencia y de hacer bien las cosas. Me gusta mucho dar clases, mis alumnos lo saben y por eso sigo ahí. Pero no es suficiente con la docencia. La docencia ha sido por necio y lo demás ha sido por inventarme” (E1).

En algunos otros casos, la forma de sostener la labor de sus grupos teatrales es participar de manera individual en proyectos creados por otras compañías de teatro independiente con mayor sostenibilidad económica.

Esta suele fundamentarse en una trayectoria más larga y en el reconocimiento de sus integrantes. Es frecuente que los montajes de tales grupos sean dirigidos o producidos por profesoras y profesores de la LLDYT y que la colaboración parta de la relación probada entre docentes y estudiantes formada en el Colegio. Tales participaciones implican una paga mayor, pero que no deja de estar limitada a un periodo concreto, desacompañada de cualquier otro tipo de prestaciones y, normalmente, insuficiente para cubrir la totalidad de sus gastos. En ellas no suele mediar la firma de un contrato o, de existir, este no es respetado necesariamente:

En estos casi tres años que llevo de egresada solo una vez he firmado un contrato en mi vida y no me pagaron (...) [Un director] me buscó, me dijo oye, ¿sabes qué?, te voy a pagar tanto dinero por función, vamos a firmar contrato. Entonces yo dije OK, si hay un contrato de por medio, pues va. O sea, sí me va a pagar. No nos pagó. No pagó. Hicimos un relajo, pues una de las artistas lo súper ventaneó en Facebook, pero al final, hasta el día de hoy, pues no me ha pagado (E24).

Aunque algunas y algunos ven con optimismo sus trabajos paralelos y los consideran una “súper ayuda” que les permite obtener los ingresos que no generan a través del teatro independiente, también admiten que estas labores les impiden tener el tiempo deseado para dedicarse al quehacer teatral, pero que las necesitan tanto para subsistir como para producir sus puestas en escena (E4). Así lo señala uno de los egresados, quien, a pesar de haber contado con un trabajo constante como asistente de dirección durante casi una década, se vio obligado posteriormente a buscar otros empleos eventuales en el INE y el INEGI para sostenerse. Aunque estos le ofrecen una mejor remuneración y el tiempo suficiente para dedicarse al teatro, le preocupa depender de ellos en gran medida, pues no le ofrecen continuidad ni le permiten ejercer su profesión: “Yo sé que es temporal, yo sé que eso me permite vivir cierto tiempo para yo poder seguir haciendo mis cosas, pero al mismo tiempo digo no puedo vivir toda la vida así. ¿Qué vas a hacer? ¿Qué va a pasar?” (E5).

Desde la perspectiva de las egresadas y los egresados, resulta de suma importancia que sus trabajos paralelos tengan una relación con el sector

cultural o con su labor profesional; sin embargo, es común que esta sea mínima y que radique más en el tipo de empresa o lugar en que se trabaja que en la actividad realizada. Tales son los casos de uno de los egresados que colabora como vendedor en una librería o de una egresada que trabaja de forma independiente como maquillista. Aunque esta última llega a ejercer su labor dentro del teatro, en la caracterización, también cuenta que se desempeña como “pintacaritas”; es decir, que realiza maquillaje para fines lúdicos, principalmente en fiestas de infantes (E2).

Una gran proporción de las egresadas y los egresados ven en el teatro independiente la principal o única forma de realizarse profesionalmente. Al llevarlo a cabo con frecuencia en grupos o compañías compuestas por creadoras y creadores escénicos de intereses y motivaciones similares, donde suele haber un rechazo por las jerarquías y un esfuerzo por operar desde una dinámica de horizontalidad, este se convierte en el espacio donde vierten sus expresiones estéticas e incluso políticas —en tanto hacen manifiestas sus posturas de esta índole en sus obras teatrales—, así como donde se sienten con la libertad de llevar a cabo su exploración artística. Además, para muchos también es un espacio para la realización personal, pues no solo les permite mantenerse vigentes en el ejercicio de su carrera profesional, sino que encuentran en él satisfacciones que, consideran, compensan la falta de retribuciones económicas:

Cosas positivas, esas sí hay muchísimas que contrastan completamente y dejan sin importancia, en mi caso, ese aspecto económico. Que es que a uno le da un crecimiento como persona muy, muy satisfactorio. Las satisfacciones de presentarse en un teatro y dedicarse a esto, de estar en una puesta en escena, de ver las sonrisas de la gente, de recibir un aplauso, de saber que uno está entregando esto sabiendo de que muchas veces no gana algo material, esa es la satisfacción más grande (E3).

Por otro lado, muchos consideran que, de no ser por el teatro independiente, simplemente no podrían ejercer su profesión, al percibir que otros circuitos, como los propios del cine, la televisión y el teatro llamado comercial, se encuentran cerrados para ellas y ellos. Esto debido a prejuicios y estereotipos dominantes que suelen regular el acceso, permitiendo de

manera limitada, y frecuentemente accesoria, la participación de personas que no cumplen con los prototipos de belleza establecidos. En palabras de un egresado:

La televisión está súper absorbida por los estereotipos. Me ha pasado a mí mucho eso, de que siempre el estereotipo del actor de televisión es el modelo, la chica súper guapa, el actor súper cliché, alto y con características pues más atléticas. A mí me pasó mucho, por eso también luego ya no iba a los *castings*, porque casi todos los que elegían, los que se quedaban [tenían] ese tipo de perfil (E3).

El ejercer un trabajo con poca o nula remuneración es entendido como parte del papel que asumen como promotoras y promotores de la cultura. Esta labor, en la que no solo no obtienen ingresos, sino que deben invertir los propios generados en otros contextos, suele ser vista como parte de una misión ética, estética y emocional de difundir el quehacer teatral en la sociedad. Para uno de los egresados, este trabajo es “una forma de negarse a que muera” el teatro, que considera en decadencia (E3). Identificando las carencias del Estado, en sus obligaciones de cumplir y promover el derecho a la cultura, las egresadas y los egresados asumen que si ellos no se dedican a difundir el arte teatral, nadie más lo hará, y eso significará un perjuicio para sus comunidades. Así lo señala una de las egresadas, quien relata que se dedica al teatro independiente por la satisfacción de hacerlo y acercar el arte a la gente, aunque ella no reciba una remuneración. El no ejercer este trabajo, añade, profundizaría un daño a la sociedad, pues si menos creadoras y creadores lo hacen, se “corre el peligro de que cada vez más se empeore el interés por las artes” (E2).

En el teatro independiente, las egresadas y los egresados también encuentran una manera de diferenciarse de otras profesiones e, incluso, de otras/otros creadores escénicos. Dado que ahí se sienten con mayor libertad, lo conciben como un espacio en el que pueden ser fieles a sus ideales artísticos y políticos, así como de aquellos relativos a la ética del trabajo y a lo que entienden por juventud. Pues al permanecer en él se niegan a ejercer, total o parcialmente, empleos que consideran aburridos o de oficina. Mediante un trabajo considerado lúdico que “implica cierta forma de

vida”, pues “en tu quehacer profesional también estás jugándote tu vivir” (E8), marcan su distancia con las labores relacionadas con corporaciones o empresas, que piensan poco apasionantes.

Para uno de los egresados, su trabajo como creador escénico en este circuito lo “salva” de la norma y de un mundo “cada vez más globalizado y normalizado”. Aunque no son las condiciones de trabajo ni los bajos salarios los que lo diferencian, pues considera que este se encuentra en las mismas condiciones de precariedad que muchos otros o, incluso, que la mayoría de los trabajos: “esta sociedad ya no le da de comer más que a los políticos y a los empresarios”. La distancia, para él, radica en la negación de las creadoras y los creadores escénicos a dedicarse por completo a otras tareas que les procuren ingresos y sean completamente ajenas a su formación: “nos resistimos todavía a conducir Uber y otras profesiones se resignan más rápido” (E1).

Frente a ese panorama tan complejo, los principales rasgos negativos que ellas y ellos mismos encuentran en el teatro independiente son los relacionados con las condiciones económicas insuficientes y con el tiempo de descanso y esparcimiento al que deben renunciar en favor del trabajo. Así lo señala uno de los egresados, quien, aunque considera que los ingresos no determinan su actividad, reconoce que dedicarse a ella ha implicado renunciar a “un estatus económico” y que con sus condiciones laborales “se vive, pero no se vive más allá” (E1). En el mismo sentido, una de ellas considera que la falta de recursos es el principal elemento negativo de su actividad, pues impide que las obras de su compañía tengan la calidad que le gustaría. Menciona además la constante necesidad de ausentarse de eventos importantes para su familia debido a su labor (E4).

Por otro lado, un egresado destaca el carácter competitivo y frecuentemente hostil que pueden tener los entornos de trabajo:

A pesar de que hablamos de un oficio amable, onírico, en teoría, en la práctica es muy competitivo y no se presta para la comunidad. El simple hecho de hacer un *casting* ya es en un sistema competitivo, ¿no? Y sumándolo un poco a que a veces creo que nos quejamos mucho de lo comercial, pero lo comercial ha establecido muchos parámetros. Entonces, también el arte comercial o el espectáculo comercial se ha permeado en todas las expresiones artísticas

y ahora ya es como de qué puedes ofrecer, entonces eso lo hace mucho más competitivo. Y al final es como vivir en una individualidad que no permea a la colectividad. Y es un problema porque es una actividad multidisciplinaria. O sea, necesitas de varias manos y de varias especialidades para poder generar un espectáculo (E6).

Para los grupos y compañías generados por las egresadas y los egresados, el trabajo se obtiene, por lo general, aplicando a convocatorias públicas o consiguiendo que instituciones de gobierno, y en ocasiones privadas, se interesen en sus proyectos. También, para obtener trabajo dentro de este circuito e, incluso, para acceder a empleos paralelos dentro del sector cultural, la existencia de redes de contactos es reconocida como de importancia decisiva. Estas suelen componerse, esencialmente, de profesoras/es y estudiantes, o de compañeras/os y colegas de la escuela o de trabajos anteriores. Por lo que, al ser un medio tan acotado, se percibe que “lo principal en esta carrera es tener la mayor cantidad de contactos posible” (E3).

Los vínculos generados entre el estudiantado y el profesorado del Colegio, señalados como el origen de distintas oportunidades laborales —contrario a los prejuicios existentes sobre este tipo de conexiones—, suelen ser reportados por las personas beneficiadas por la relación como resultado de su trabajo disciplinado y destacado dentro de las aulas o los espacios profesionales, el cual termina por llamar la atención, profesionalmente, del cuerpo docente. En consecuencia, se plantean tres rutas para acceder a una contratación: la primera es la negociación directa con la profesora o el profesor, quien, como se ha establecido previamente, suele ocupar cargos de alta o mediana jerarquía dentro del ámbito artístico y del espectáculo; la segunda consiste en obtener una recomendación para ocupar un puesto vacante; y la tercera es la consulta de las vacantes existentes, que se difunden sin otro impulso que la sugerencia de postularse.

Por ello, las egresadas y los egresados consideran necesario mantenerse vigentes, es decir, participar constantemente en puestas en escena, pues “a partir de estar ejerciendo la carrera es como se van abriendo puertas” (E3). Debido a ello, intervienen continuamente en proyectos de nula o escasa remuneración con tal de seguir siendo potencialmente vistos por los contactos que podrían ofrecerles más trabajo. Aunque también plantean la

posibilidad de ser “descubiertas o descubiertos”, en un golpe de suerte, por otras personas que ejercen poder dentro de la industria cultural.

En general, a pesar de la complejidad en la que desarrollan su quehacer, se manifiestan satisfechas y satisfechos de desenvolverse en el teatro independiente, tanto por las gratificaciones personales que ahí obtienen como por la labor social que en su opinión realizan. Mediante este ejercicio se oponen a que el teatro desaparezca y lo acercan a grupos y comunidades que, de otro modo, tendrían menos oportunidades de acceder al arte. Además, más allá de la importancia identificada en tanto expresión artística, consideran que acercar el teatro a la gente tiene implicaciones sociales y políticas, debido a las temáticas que en él se abordan.

De tal modo, al hablar del trabajo dentro del circuito del teatro independiente ejercido sin ningún tipo de retribución más que el placer y la satisfacción de llevar a cabo la actividad, se plantea la noción de “amor al arte”. Esta es utilizada, por lo regular, al referirse al trabajo realizado de forma completamente gratuita, obteniendo, si acaso, elementos mínimos para facilitar su realización en lo que consideran una paga “simbólica”. Quien trabaja por amor al arte, aseguran, lo hace para ganar experiencia, reconocimiento y para mantenerse vigente en el teatro, pero, sobre todo, para tomar un rol social como promotoras y promotores de la cultura capaz de conseguir su permanencia y democratización, así como la construcción de públicos.

Así lo asegura una de las egresadas, para quien las creadoras y los creadores escénicos que trabajan por amor al arte son “gente que resiste”, que hace “una labor muy noble” y “un sacrificio por los otros” (E2). Aunque sostiene que la labor artística constituye un trabajo y que, como tal, debería ser remunerada, asegura que se termina trabajando de forma gratuita por la “vocación” y por la “pasión”:

Pienso que es muy difícil, en el sistema económico en el que vivimos, está muy difícil que no pase y que no lo hagas como artista. Porque te gana. O sea, te gana, esto que te digo, que te guste hacerlo, que forzosamente tienes que tener una pasión y un gusto por hacerlo porque te va a ganar. O sea, por más que tú digas no, es que yo todo mi trabajo quiero que me lo paguen, finalmente es algo que te apasiona, finalmente es algo que, [por] vocación, lo

vas a hacer. O sea, en algún momento vas a hacer [trabajo] por amor al arte, no voy a cobrar (E2).

Hay quienes reivindican la noción de amor al arte como una perspectiva romantizada de la labor artística. El trabajo por amor al arte es visto como parte de un proceso de larga duración en el que deben efectuarse sacrificios para un día conseguir el reconocimiento deseado. Para uno de ellos, dicha noción se hace presente en la actitud de “no darte por vencido” y “luchar por hacer lo que te gusta y poder vivir de lo que te gusta” (E1). Sin embargo, reconoce que el amor al arte está denostado al entenderse como “gratuidad”, “mal vivir” y “pasarla mal”, relación que no considera cierta.

Instituciones públicas dedicadas a la gestión de la cultura

Otra de las áreas principales en que se desenvuelven las egresadas y los egresados es en la función pública, dentro de instituciones dedicadas a la gestión y difusión de la cultura. Mientras que algunos de ellos son funcionarias y funcionarios, formalmente contratados por una dependencia de gobierno, otros se dedican a labores de docencia y difusión de la cultura mediante contratos ceñidos a un periodo o proyecto. Es común que, en los últimos casos, estas labores también sean parte de esquemas de multiactividad, realizadas a la par del trabajo en el teatro independiente, e incluso, como se ha visto previamente, que se dé a este último mayor importancia desde la perspectiva de su desarrollo profesional.

El Centro Nacional de las Artes (CENART) y el Centro Cultural Helénico, ambos dependientes de la Secretaría de Cultura del Gobierno Federal, son algunas de las principales instituciones en las que se han insertado las egresadas y los egresados. Las labores realizadas dentro del primero incluyen la planeación académica, la organización e implementación de proyectos educativos y la docencia, entre otras. Con respecto al Centro Cultural Helénico, se describieron principalmente tareas de producción, gestión y programación. Se menciona también la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, particularmente en casos de trabajo por proyecto o periodo puntual, donde los principales quehaceres mencionados fueron propios de

la promoción cultural. Es notable que, de las personas entrevistadas, quienes trabajan en instituciones de gobierno tras su paso por la LLDyT son en su mayoría mujeres y que, en este estudio, ellas constituyen prácticamente la totalidad de quienes se dedican propiamente a la función pública.

A diferencia de lo que sucede con el teatro independiente, una gran proporción de las egresadas y los egresados que se desempeñan como funcionarias y funcionarios públicos no se ven en la necesidad de ejercer otros trabajos paralelos para nutrir sus ingresos. Laboran de tiempo completo en estas instituciones, sin limitar su participación a periodos específicos. Su contrato con estas dependencias involucra un salario fijo y prestaciones. Por ello, si llegan a crear algún proyecto artístico dentro del teatro independiente, lo hacen sin dejar de considerar su trabajo en el gobierno como su actividad principal.

Sin embargo, esta situación no es general para quienes se han logrado involucrar laboralmente con instituciones de gobierno. Pues, como se ha visto, hay quienes solo han conseguido colaboraciones periódicas, en proyectos específicos o bien de manera constante, pero solo unas horas a la semana, como puede ser el caso de la docencia que, de cualquier modo, si bien para muchos de ellos representa una opción complementaria a su desempeño en la producción, la dirección, la actuación o la creación escénica en general, en la mayoría de los casos constituye su principal actividad económica. En estos casos, la relación laboral con las instituciones es temporal y no les garantiza prestaciones, además de que los ingresos no son suficientes para el sustento. Uno de los egresados que trabaja dentro de los programas académicos del CENART declara que no gana lo suficiente para vivir, pues no le permite “sostener todo lo que conlleva una casa”, por lo que necesita el apoyo de su familia para lograrlo (E21).

Para las egresadas que se desempeñan en la función pública ha sido fundamental contar con un título universitario, pues para ocupar sus puestos era requisito el grado académico. Por otro lado, las redes de apoyo generadas durante el tránsito profesional también han demostrado ser de gran importancia. Particularmente en los casos observados, las compañeras y profesoras conocidas durante el curso de la LLDyT han sido decisivas en su inserción. Así lo señalan dos de ellas, cuyo primer acercamiento a la institución en la que trabajan se dio a través de una profesora del Colegio de

LDyT. Tras tomar clases con esta docente, las egresadas compartieron experiencias concretas de trabajo con ella, después de lo cual, satisfecha con sus resultados, las invitó a integrarse en un proyecto de la institución. De ese modo, con el paso del tiempo consiguieron ahí mismo oportunidades laborales con mayor estabilidad.

Otra egresada expone que fue una compañera del Colegio quien le informó de la vacante en una institución cultural, que se trataba de una plaza subordinada a la suya. Ello, enfatiza, no significó que no tuviera que encarar el proceso de selección como cualquier postulante. Habiendo llegado al puesto, consiguió ascender rápidamente en la estructura de la institución, no sin tener que enfrentarse a prejuicios en torno a su edad y por ser mujer (E23).

Para quienes trabajan en instituciones públicas dedicadas a la cultura, por horas, por periodo o por proyecto, las formas de acceso han sido también las redes de conocidas y conocidos, así como las convocatorias públicas. Incluso, uno de los egresados en este caso señala haber llegado a la dependencia de gobierno donde trabaja por invitación de la misma profesora que encauzó a las egresadas antes referidas. Sin embargo, en su caso, se ha visto impedido de pasar del trabajo por proyecto a una plaza fija por el hecho de no estar titulado.

Las egresadas que se han insertado exitosamente dentro de la función pública se caracterizan por tener una visión del trabajo menos romantizada y más aterrizada, en tanto observan el quehacer artístico como un trabajo productivo. Una de ellas cuenta que al salir de la LLDyT se sintió decepcionada por distintas dinámicas laborales del teatro; por ejemplo, ella no concebía “sacrificios” como el trabajo no remunerado y se sentía a disgusto con lo que considera falta de seriedad en el cumplimiento de compromisos de varios grupos y compañías (E18). En el mismo sentido, otra egresada resalta la importancia de asegurarse un ingreso suficiente y del dinero en general, aunque reconoce que hacerlo está “satanizado”, pues en el medio se le relaciona con corromperse. Considera que lo que diferencia a unos creadores escénicos de otros es precisamente su concepción del trabajo y del dinero, no su interés por el arte: “tenemos la misma pasión [por el teatro], pero unos queremos cobrar” (E23).

El sentirse constreñidas por las dinámicas institucionales es uno de los aspectos negativos que estas egresadas identifican en su trabajo. Sin embargo, encuentran alentador el poder impulsar, desde las instituciones públicas, diversos proyectos que bajo su consideración tienen un alto impacto para la sociedad; por ejemplo, mediante la formación de docentes con enfoque en la enseñanza del arte. Una de ellas comenta que el propio hecho de laborar en estas dependencias “abre caminos” para el arte, para el teatro y, en específico, para su licenciatura, por lo que considera que fue una buena decisión no haber construido su carrera a partir del trabajo independiente. Aunque reconoce que trabajar en instituciones públicas no siempre permite tener plena libertad a la hora de tomar decisiones, además de que ahí muchas veces se siguen lógicas con las que no siempre se comulga. Sin embargo, concluye que lidiar con estas partes negativas vale la pena, pues es “el precio que se tiene que pagar para que puedan salir otras cosas que son más positivas” (E18).

En lo general, estas egresadas se declaran satisfechas con su trabajo y con la relación que guardan con el arte teatral. Una de ellas, en específico, señala que llega a ver con cierta nostalgia el estar en el escenario, pues: “me gustaría otra vez contactarme con la parte creativa, escénica”. Sin embargo, esta nostalgia le resulta menor frente a la estabilidad y a la satisfacción que obtiene en el ejercicio de su actividad, pues menciona: “no me arrepiento de lo que hago y también lo agradezco mucho” (E12). Este grupo de egresadas se distingue por tener una visión más pragmática de su carrera y de su propia labor, así como por concebir el teatro desde una perspectiva que incluye las tareas administrativas y de gestión, que otras y otros suelen dejar de lado: “El teatro no se hace solamente con directores y dramaturgos; quien piense eso está muy equivocado y no va a pasar de hacer teatro en la sala de su casa” (E23). De este modo, su trabajo en las instituciones públicas no implica alejarse de su formación —como podrían entenderlo algunas y algunos egresados para quienes es fundamental mantenerse en el escenario—, sino ejercerla desde otra posición igualmente necesaria para el quehacer teatral.

Docencia

Gran parte de las egresadas y los egresados dedicados a la docencia suelen hacerlo también desde instituciones públicas, como el CENART y la UNAM, especialmente dentro del Colegio de LDYT, aunque muchas otras personas laboran también en escuelas privadas. Como se ha revisado previamente, la inserción en este campo se ve motivada regularmente por el interés en la enseñanza y por la necesidad de un ingreso complementario que contribuya a sostener los proyectos de sus compañías de teatro independiente, entre otras razones. En la mayor parte de los casos, la docencia no aporta la remuneración suficiente para subsistir dignamente, por lo cual esta se integra a los esquemas de multiactividad, dentro de los cuales se ejercen distintas labores que complementen los ingresos.

Las egresadas y los egresados ven en la docencia otra forma de ejercer su profesión, pues consideran que es una de las áreas para las cuales se les prepara en la LLDYT. Así, el interés por esta actividad suele estar ligado a su afinidad por el teatro. Además, ven en ella una manera de llevar a cabo su labor como promotoras y promotores culturales, incidiendo en la formación de nuevas generaciones de profesionales del arte. Para uno de los egresados, la enseñanza del arte teatral es fundamental durante la educación media superior, pues es en esta etapa que las y los jóvenes toman decisiones relevantes sobre su futuro. Por ello, aspira a integrar la docencia en sus actividades, con el fin de impulsar a quienes quieren dedicarse al teatro pero que no encuentran el apoyo suficiente en sus entornos académico y familiar (E15).

El ejercicio de la docencia y del teatro independiente, desde la percepción de las egresadas y los egresados, tienen en común un carácter lúdico, inspirador, con cierto grado de libertad en su realización, por lo que les permite distanciarse de otros trabajos considerados aburridos y monótonos. Una motivación que, como se ha mencionado, tiene gran relevancia en sus decisiones laborales. Al distanciarse de tareas de “oficina”, a las que asocian con el distanciamiento del periodo juvenil y, por lo mismo, con la adultez, además de con una cotidianidad que encuentran “deprimente”, consideran que su actividad es, y deber ser, apasionante:

Como que de pronto dices *adulteciéndote* sí se te van las ganas, por todas las responsabilidades que empiezas a tener, pues de darle prioridad de pronto a lo que te prende, ¿no?, a las cosas que sí te apasionan. Trato y trataré, creo, en mi vida, aunque sea en mi trabajo —yo le doy clases a niños pequeños y trato de que mi trabajo me apasione—, aunque sea el que me va a dar el dinero para vivir, que sí tenga algo de apasionante para mí, porque creo que si no, yo no podría (E19).

En torno a las formas de acceder al empleo en esta área destacan, igualmente, las redes de amistad, de parentesco y de las relaciones que construyeron durante su periodo como estudiantes en su paso por la LLDyT o en otros trabajos. Frecuentemente, la orientación de profesoras y profesores del Colegio resulta importante para el acceso a estos trabajos, pues tras conocer su desempeño como estudiantes les sugieren aplicar a vacantes laborales de las que tienen conocimiento. Tal es caso de un egresado cuya inserción laboral tuvo origen en el interés por la asignatura de Didáctica del Teatro, cuya docente invitó al grupo a cursar un diplomado en el CENART. El egresado atendió a la invitación y, al concluir el diplomado, buscó la manera de mantenerse en contacto con la institución, por lo cual realizó en ella su servicio social. Al concluirlo, pudo integrarse a esta dependencia como profesor de asignatura (E21).

Como se ha destacado previamente, en estos casos la titulación llega a ocupar un papel fundamental, pues es común que para ejercer la docencia sea un requisito contar con el grado de licenciatura, independientemente de las habilidades o la trayectoria demostradas. En consecuencia, el conseguir trabajo como docentes representa una de las motivaciones para la titulación que es frecuentemente mencionada. Aunque algunas y algunos llegan a acceder a estos espacios laborales sin tener el título, sus posibilidades de estabilidad, mejores condiciones de trabajo o más horas impartidas se ven condicionadas por este factor.

Además de desenvolverse en el teatro independiente, con remuneraciones nulas o escasas, es común que quienes se dedican a la docencia deban acudir a otros trabajos para complementar sus ingresos, construyendo esquemas de actividad múltiple como los previamente descritos. Tales labores pueden o no relacionarse con su formación profesional. En el primer

caso, llegan a desempeñarse en otras tareas relacionadas con la difusión de la cultura, como lo señala uno de los egresados, quien participa en proyectos de radio y televisión pública. Aunque la docencia sí representa para él un ingreso fijo, no es suficiente para sostenerse, por lo cual considera que la ejerce por gusto (E1).

Por otro lado, existen quienes deben realizar actividades ajenas a su formación como parte de estos esquemas de multiactividad, y muestran al respecto una gran resistencia y frustración. Este es el caso de una egresada, quien inició un trabajo en una empresa que provee servicios mediante una aplicación digital: “Estuve haciendo en esta cuarentena un trabajito que era como de hacer mandados, hacer el súper y para mí fue súper frustrante. No aguanté una semana. Entonces fue como de no, pues ya veo cómo le hago, pero no puedo. No puedo simplemente estar acá” (E19).

Así, dedicar más horas al trabajo y diversificar los ingresos no implica estabilidad económica para gran parte de ellas y ellos. Tal es el caso de quienes ven en el teatro independiente su trabajo principal y en la docencia un ingreso secundario, que deben complementar mediante una variedad de labores. Mediante esta combinación de actividades logran apenas subsanar sus gastos básicos o, en ocasiones, ni siquiera eso, pues dependen en gran medida del apoyo familiar en la vivienda o, incluso, en la alimentación y en el transporte. Las condiciones laborales en sus trabajos secundarios suelen ser tan precarias que las egresadas y los egresados requieren, a su vez, otros trabajos, conformándose así un esquema de actividad múltiple totalmente precarizado.

Producción desde el ámbito privado

Quienes se dedican a la producción teatral desde el ámbito privado suelen hacerlo en casas productoras constituidas bajo distintas figuras legales, incluso como asociaciones civiles. Este grupo de egresadas y egresados se distingue por contar con un empleo estable en el que se declaran, en gran medida, satisfechos. En la mayoría de los casos se trata del único trabajo en el que se desempeñan, pues no se ven en la necesidad de buscar fuentes complementarias de ingreso. Sin embargo, llegan a dedicarse a otras actividades propias de su construcción de carrera, por ejemplo, en el ám-

bito académico o en proyectos personales paralelos en los que su interés es principalmente artístico o creativo.

Las egresadas y los egresados dedicados a esta área definen el trabajo de producción como el del “mando del barco”, del cual depende la generalidad de una puesta en escena, desde la repartición de labores hasta la procuración de fondos (E20). Otras actividades incluyen la capacitación de personal, las gestiones legales frente a las autoridades correspondientes y la supervisión técnica. Para una de las egresadas su labor como productora implica involucrarse tanto en las decisiones administrativas como en las creativas de una puesta en escena:

Se busca la obra desde la curaduría, buscando textos, encontrando obras, leyendo otros textos que llegan a la casa productora en la que trabajo, los seleccionamos. Luego nos ponemos a participar en distintas convocatorias, específicamente trabajamos con el estímulo fiscal y a partir de ahí creamos como todo su flujo hasta que llega al espectador (...) Elegimos el texto, luego todo el equipo de producción, el equipo de actuación. Se define un teatro, se definen diseñadores y hacemos la temporada, definimos el público meta, lanzamos una pauta comercial para ellos y vamos a funciones (E11).

Pese a sus similitudes, estas labores son descritas como distintas en lo esencial, según se trate de teatro independiente o del comúnmente llamado comercial. En este último caso, la diferencia reconocida como medular es que suele contarse con procedimientos estandarizados: “hay una forma de empezar las cosas y siempre será la misma, independientemente de la obra que sea, y habrá pasos dentro de este proceso que variarán”. Por otro lado, se señala que el teatro independiente debe lidiar constantemente con la procuración de recursos para su realización. Estos suelen provenir de fuentes varias que incluyen convocatorias públicas, autofinanciamiento, apoyo familiar o, en casos contados, de instituciones privadas. Mientras que en el teatro *comercial* tales recursos se dan por sentados:

[El teatro independiente] no es como allá, [en el teatro comercial], donde yo nada más hacía un presupuesto y necesitamos tanto para hacer la obra y listo. Se gestionaban las cosas dentro de los propios recursos de la empresa y

ahí está el dinero que necesitan y hagan la obra. Es mucho más sencillo a por fuera, que hay que buscar inversionistas, hay que buscar patrocinios, hay que aplicar a alguna beca, hay que buscar todo el gestionamiento de esos fondos para poder llevar a cabo el proyecto (E20).

Las egresadas y los egresados dedicados a esta área resaltan que, a pesar de que involucra aspectos administrativos del teatro, ejercen una labor creativa y que las decisiones que toman van siempre encaminadas hacia hacer arte (E11). A una de ellas, formada en el área de Actuación en la LLDyT, la producción le ha brindado la oportunidad de involucrarse en una variedad de asuntos creativos a los que no tendría acceso como actriz. Desde su perspectiva, “en la producción puedes crear proyectos nuevos, puedes crear universos nuevos, puedes hablar con todos los creativos, discutir también puntos de opinión y ser creativo” (E23).

Aunque sus ingresos son mayores y se mantienen constantes por temporadas más largas, estas y estos egresados no suelen contar con contratos permanentes, sino que las relaciones laborales están sujetas a periodos o proyectos concretos. Ello implica que no necesariamente cuenten con los derechos laborales y la seguridad social que deberían derivarse de un trabajo que, aunque enmascarado en la periodicidad de los proyectos, es a fin de cuentas permanente y subordinado. Para una de ellas, esta situación se ve compensada con su creciente participación en la casa productora donde trabaja, pues actualmente es propietaria de un porcentaje de las acciones de esta (E11).

Los salarios en este ámbito suelen ser asignados con base en las funciones ejecutadas. Sin embargo, otros factores como la experiencia o el renombre entran en juego. Aunque en algunos casos existe un tabulador que regula los pagos del equipo técnico, este puede no contemplar al personal considerado creativo, el cual verá determinada su remuneración por la trayectoria y otros elementos sujetos frecuentemente a la subjetividad:

No es lo mismo invitar a dirigir una obra a un recién egresado de una escuela que ha tenido uno que otro proyecto, pero que han sido muy buenos, a invitar a un actor, a un director que lleva más de cuarenta años de experiencia, que es reconocido internacionalmente. No les vamos a ofrecer lo

mismo. Al menos en el ámbito artístico sí es más marcado. Tu experiencia es la que te ayuda en favor de un mejor sueldo y en el área técnica pues sí, digamos, sí existe una especie de tabulador más fijo. Aunque no nos fijamos tanto en la experiencia que tengas, sino en el rol que vas a cumplir, cuánto se te va a pagar y, a veces, sí el propio desempeño que llevan dentro les ayuda (E20).

Este grupo de egresadas y egresados considera que recibir un salario suficiente y sentirse satisfechos con su trabajo los distingue de la mayoría de sus compañeros de la LLDyT, a quienes identifican descontentos con la profesión. Desde su punto de vista, este sentimiento proviene de un panorama caracterizado por la falta tanto de salarios fijos como de seguridad social y prestaciones (E11). Una de ellas destaca que esta insatisfacción, que reconoce en quienes se dedican al teatro independiente, proviene del hecho de que su medio de subsistencia “se basa en una especie de *freelance* del quehacer artístico”, donde no solo no se gana lo suficiente, sino que “siguen perdiendo” (E11).

Así, se identifican dos nociones de éxito distintas. Por un lado, se habla del éxito que proviene de la presencia en la “escena nacional” gracias al quehacer artístico propio, pero que “no siempre va relacionado con el dinero” y, por otro, aparece el éxito que consigue que esta presencia provenga de una labor que signifique un medio de subsistencia: “si tú logras además vivir de ello, compaginarlo y seguirte metiendo a hacer los proyectos que van de acuerdo a tu escala de valores artísticos y tu persona, eso es el éxito” (E11).

En este sentido, este grupo laboral no duda en reconocer el valor comercial que tienen las obras que producen y en conceptualizarlas como “un producto como cualquier otro” (E23). Así, al igual que quienes se dedican a la función pública, se ven diferenciados por una visión más práctica u “objetiva” del trabajo, donde el amor al arte no se manifiesta renunciando a las remuneraciones y el quehacer teatral engloba también a los miembros del equipo que están fuera del escenario.

Para una de las egresadas, esta visión la ha distinguido desde los primeros pasos en su carrera:

Ese es mi lado objetivo, esa cosa de estadística, de probabilidad, de oportunidad y de estudio y análisis. Por ejemplo, ¿a quién va dirigida esta obra? “Ah, pues es que me gustaría hablar sobre mí mismo”. “No, ¿a quién va dirigida?”. Y una vez que tú sepas a quién va dirigida te preguntas qué conflictos puedes ayudar a resolver en este momento para que esta puesta en escena sea rentable. O sea, nunca he perdido como la objetividad. Por ejemplo, la directora dice “me gustaría que esta escenografía fuera un bosque y en ese bosque...”. “Ese bosque no te va a caber en un carro; ninguna de nosotras tiene camioneta. ¿Te parece si lo hacemos de este tamaño o que se doble o así?”, “bueno, está bien”. Entonces todas esas acciones fueron llevando a que los proyectos no hayan muerto (E11).

Las redes de contactos profesionales y la colaboración con otras y otros creadores con quienes comparten intereses son las principales rutas mencionadas para el acceso al trabajo en esta área. Para unos, la invitación de un profesor o profesora fue el detonante que los llevó a postularse a sus puestos de trabajo, mientras que otros han formado grupos o compañías a lo largo de su carrera. En algunos casos, es a partir del trabajo con estos grupos que han sido invitados a sus puestos de trabajo y, en otros, son estas mismas compañías las que constituyen sus casas productoras, como lo relata una egresada: “Cuando trato de hacer teatro independiente con mi compañía, con mi productora, me constituyo como empresa en 2016, porque yo no iba a andar con rodeos. Yo voy a jugar con todas las de la ley, con conocimiento de causa, con todo, entonces me constituyo como esta productora con fines de lucro, mi empresa es una S. A. de C. V.” (E23).

Dentro de los aspectos negativos que identifican en su área de trabajo, mencionan el menosprecio que reciben de otras creadoras y creadores, al considerar que el área de producción es “menos creativa”, además de la discriminación de la que son objeto por los prejuicios de diferentes profesionales y técnicos hacia las personas jóvenes y más si son mujeres. Estos prejuicios no se dan solamente dentro de los equipos de trabajo, sino también en los agentes externos con los que deben interactuar en tanto productoras, como los proveedores de distintos materiales, quienes, señalan, no están acostumbrados a trabajar con mujeres, ni con personas jóvenes.

En ese contexto, una de las egresadas señala que ha tenido que ganarse el respeto como productora en el medio teatral teniendo que demostrar, cada vez que la ponen a prueba, sus habilidades y conocimientos. Ella enfatiza que el teatro se hace en equipo, mediante el trabajo conjunto de profesionales de distintas disciplinas y con la participación de distintos sectores de la sociedad (público, privado y sociedad civil), por lo que es necesario saber relacionarse sin egos, aunque esa suele ser la parte más difícil (E23).

Los egos profesionales no se manifiestan exclusivamente en las personas con una larga y reconocida trayectoria, pues a veces basta con participar en un proyecto exitoso para perder el piso y considerarse estrella. Aunque uno de los egresados resalta que el ego es un componente implícito en el quehacer teatral, por lo que existen funciones específicas dentro del organigrama que deben encargarse de gestionarlos. Para este egresado, el carácter voluble de los artistas complica mucho esta labor, que debe asumir la o el gerente de producción: “Hacer teatro es trabajar con ego y es algo que lamentablemente es cierto porque todos tenemos un ego y el ego es súper frágil. Entonces tienes que estar cuidando el que nadie se te ofenda y el que a nadie se le suba” (E20). Al respecto, relata experiencias en las que tuvo que responder ante agresiones verbales o incluso físicas de actores a otros miembros del equipo, lo cual no es un problema menor a la hora de ejecutar una labor de mando y coordinación.

A pesar de que en las formas de organización del trabajo artístico se proclama y sobrevalora la libertad de acción y el trabajo en grupos autónomos; la realidad es que, en muchos sentidos, esta actividad se rige por planteamientos tayloristas-fordistas como la intrusión a la intimidad, las jerarquías rígidas y la búsqueda de la estandarización en el proceso de trabajo. De ahí que las altas jerarquías —generalmente monopolizadas por los hombres— que se identifican en el medio a través de las trayectorias construidas a lo largo del tiempo, a la par de la reputación y el nombre, sirvan para dar valor al trabajo y respeto a la persona que la ostenta. Por eso, las personas que están recién construyendo su carrera se encuentran con la dificultad de hacer oír su voz, principalmente si son mujeres. Ejemplo de ello es una egresada que relata que su voz puede llegar a ser minimizada o no tomada en cuenta: “por mi carácter siento que

me toman a veces como de la gritona o la mandona, cuando un hombre, si dice lo mismo que yo, o sea casi exactamente que yo es: ah, sí, claro, claro” (E19).

Aunque es evidente la incomodidad que generan en otras personas al ocupar un puesto que tradicionalmente ha sido para los hombres:

Es un mundo de hombres. Y a veces yo, simplemente, llego a las, no sé, ocho de la mañana a montaje y son dieciséis realizadores, un diseñador, catorce técnicos y todos haciendo, calando, picando, pasando cosas grandes y pues tú estás ahí, solita ante todo eso. Y es complicado. Y también poco a poco, también como te digo, te vas ganando lugar en el medio y poco a poco ya entiendes la dinámica y hay, incluso, tratos más como afables hacia tu desarrollo como persona, o como mujer, o tu edad también (E11).

Sin embargo, ellas concluyen que están dispuestas a luchar por superar esta barrera a través del hacer continuo y disciplinado, pero sobre todo a partir de la sororidad y de la búsqueda y promoción del trabajo amoroso.

Otras ocupaciones

Una variedad de ocupaciones es reportada por las egresadas y los egresados además de las ya descritas. Por un lado, diversas personas aseguran dedicarse a la actuación en producciones para servicios de *streaming* o como extras en dichos servicios, además de para cine y televisión. Este grupo de egresadas y egresados generalmente alterna su trabajo actoral con la actividad de extra, aunque es esta segunda la que realizan con mayor frecuencia y también por la que reciben menos ingresos. Como se observó en el caso del *star system*, el tipaje es fundamental para obtener estas oportunidades laborales, ya que las producciones buscan personas que cumplan con un tipo exacto, que puede ser, según sus parámetros limitados y muchas veces discriminatorios, el de policías, narcotraficantes, gente “bien”, etc. En este tipo de trabajos es especialmente importante el fenotipo, por lo que las egresadas y egresados manifiestan sentirse discriminadas al no darle mayor importancia a su trabajo actoral y, en cambio, dárselo a su color de piel. El trabajo como extras es de los más precari-

zados, las egresadas y los egresados refieren recibir pagos sumamente bajos por jornadas extendidas y con malos tratos. Sin embargo, aseguran sentirse afortunadas y afortunados de contar con un trabajo que, aunque no sea especializado, les permite aprender mucho sobre la industria del espectáculo; y en el que han podido generar redes solidarias, de amistad y de trabajo de muy largo plazo.

Por otro lado, un grupo reducido se enfoca de tiempo completo a alguna actividad académica como la realización de prácticas profesionales o estudios de posgrado. En estos casos se sostienen en general mediante becas otorgadas por la Universidad; a través de recursos propios generados previamente y ahorrados con la finalidad de no tener que trabajar durante esos procesos; y con ayuda familiar. En estos casos, casi no se reportan actividades paralelas o múltiples.

También existe un grupo pequeño de egresadas y egresados que se dedica por completo a labores ajenas al teatro o a la promoción cultural. Es decir, que no realiza en absoluto actividades teatrales ni de docencia ni de difusión de la cultura. Para ellas y ellos, el contexto económico ha sido el principal motor para buscar una fuente de ingreso que supla por completo a las que podrían obtener mediante el teatro. Sin embargo, este hecho no significa una renuncia a sus aspiraciones profesionales ni implica que se dejen de concebir como creadoras y creadores escénicos.

La llegada a trabajos en paletterías, tiendas, taxis y servicios de aplicaciones suele ser antecedida por una búsqueda de fuentes de ingreso en labores relacionadas con su profesión o por la incursión en el teatro independiente.

Es difícil vivir del teatro. O sea, tal cual vivir del teatro, en [una dinámica en la] que nada más seas actor o seas director y que de eso puedas vivir. Y a veces eso es desgastante porque la mayoría de mis colegas se dedican a muchas cosas. Sí actúan, sí dirigen, sí hacen teatro, están en temporadas. Hacen lo que les gusta, pero también tienen otro trabajo. Son maestros, así tal cual venden ropa, venden bolsas, tienen una tienda, o a lo mejor, incluso, tienen otra profesión. Por ejemplo, el dramaturgo acá de la obra que ahorita vamos a presentar es dentista también y se dedica al teatro, pero obviamente vive de ser dentista (E2).

Uno de estos egresados, quien realiza tareas especializadas de cuidado y enfermería, relata que antes de este trabajo participó en proyectos dentro de dicho circuito, frecuentemente sin remuneración. Tal labor era efectuada como “una forma de negarse a que [muriera]” el teatro y, a la vez, por considerar que el teatro independiente era el único espacio donde podía ejercer su carrera, pues considera que otros medios como el cine y la TV están dominados por estereotipos de belleza que impiden su acceso. Desde su perspectiva, la falta de remuneración o la paga “simbólica” propias de estos proyectos se veían recompensadas por la satisfacción de presentarse en un teatro y recibir el aplauso. En este sentido, reconoce que antes de ingresar a la LLDyT sabía que le esperaba un panorama económico complicado, pero que no imaginó que “fuera tan cruel” (E3).

La dedicación de tiempo completo a labores ajenas al teatro no significa el acceso a condiciones económicas mucho mejores de las que gozan quienes forman esquemas de multiactividad. Pues los salarios que reciben resultan también bajos y las labores ejercidas son poco calificadas. Sin embargo, hay dos factores principales por los que estos empleos les resultan beneficiosos: su carácter continuo, no sujeto a proyectos o periodos específicos y el ingreso fijo. Así, aunque la paga sea tan escasa como en otras actividades relacionadas con su carrera, estos trabajos les proporcionan la certidumbre de saber que recibirán una remuneración continua y de qué orden será.

En suma, para la mayoría, la ocupación se construye a partir de la combinación de una serie de tareas que se busca estén relacionadas con su formación e intereses. Estos esquemas de multiactividad implican más que la existencia de dos empleos, pues suelen componerse de un trabajo considerado principal y una variedad de labores adicionales orientadas a incrementar los ingresos que el primero escasamente provee, o no provee en absoluto. Ninguno de estos trabajos puede suministrar por sí solo las condiciones mínimas para la manutención y es por ello que se recurre a la combinación y que se necesita el apoyo familiar. En la búsqueda de estas actividades priman los criterios de la afinidad, la cercanía con la formación profesional obtenida y el papel como promotoras y promotores de la cultura que asumen quienes egresan de la LLDyT.

Así, la ocupación de las egresadas y los egresados se muestra llena de paradojas. Por un lado, el teatro independiente es visto como el principal circuito para ejercer su carrera, pero este no les provee de las condiciones mínimas para una vida digna. Desenvolverse en él, entonces, se logra mediante esquemas complejos de actividad múltiple, que se encuentran también precarizados y que les permiten poco más que vivir al día. A pesar de la gran cantidad de horas trabajadas —incluso en fines de semana, días festivos y horarios nocturnos— las remuneraciones no son suficientes ni siquiera para alcanzar la independencia de su familia. Existen nichos en el mercado laboral que permiten tanto salarios suficientes, estabilidad y prestaciones, como la realización de actividades cercanas a su formación. Sin embargo, estos implican una visión más pragmática de la ocupación y la realización de tareas “de escritorio” o “de oficina” que muchos rechazan, en una postura que es, en primera instancia, una de sus motivaciones para estudiar la LLDyT. Además, para acceder a estos empleos se necesita contar con un título profesional, requisito que pocos cumplen.

Una mirada hacia el futuro

Las egresadas y los egresados de la LLDyT comparten una visión optimista de su quehacer profesional en el futuro. Aunque reconocen que se encuentran frente a un panorama poco favorecedor, ello no limita sus objetivos ni sus intenciones de desarrollarse en áreas como la creación escénica, la investigación, la docencia, los estudios de posgrado o la función pública, entre otras. Si bien confían en que existen muchas posibilidades de ejercer su profesión y oportunidades de trabajar en el ámbito escénico de la Ciudad de México, no necesariamente identifican en estas un medio de subsistencia. La mayoría está consciente de las dificultades que representará encontrar un empleo, relativo a su ámbito profesional, que les permita vivir dignamente. Por ello, conciben su futuro como una lucha en la que deberán contar con más de un trabajo para sobrevivir y poder seguir dedicándose a lo que más les gusta: la actividad teatral.

Dentro de sus objetivos se distinguen, por un lado, los que apuntan a satisfacer sus intereses creativos y, por el otro, los que se orientarán a

procurarles un ingreso suficiente. Para la mayoría, la expectativa es encontrar una actividad que combine ambos o, visto de otro modo, “tener el reconocimiento y la carrera para poder, sí, vivir de hacer teatro” (E8). Sin embargo, se admite que esta es una meta difícil de alcanzar, ante lo cual predomina la resignación de tener que realizar diversas tareas paralelas. Así lo relata una egresada, quien deseaba incursionar en la docencia dado que no quiere “ser una persona que viva al día” (E24). En la misma línea, un egresado consideraba que, al acercarse a los 30 años, debía “dejar de estar en lo idealista” y ponerle una fecha límite al intento de hacer sustentable su carrera teatral, después de la cual, de no lograr nada, debería “buscar otros caminos y quedarme con el recuerdo de haber hecho algo que gustó a alguien” (E6).

Aunque reconocen el valor del acceso a derechos y prestaciones sociales y laborales —como la seguridad social—, y aspiran a ellos, los observan como algo muy lejano y difícil de alcanzar. Pues incluso los “grandes actores” tienen que depender de los servicios privados de salud al no contar con atención médica derivada del empleo (E6). Una de las egresadas cuenta que una de sus metas es adquirir un seguro médico privado dada la dificultad de contar con uno ligado a su labor de creadora escénica (E3). Aunque el acceso a la salud es visto comúnmente como algo que se requerirá en el futuro, para algunos resulta ya evidente que es una necesidad presente. Este es el caso de un egresado que, al haber sido diagnosticado con epilepsia, debe buscar los medios para cubrir los altos costos de su tratamiento (E6).

Destaca que la máxima aspiración de muchas y muchos es poder alcanzar algo en apariencia tan simple como ejercer un trabajo remunerado dentro de su propia profesión, con un salario digno que les permita la subsistencia. Sin embargo, esta simpleza resulta sumamente compleja en un entorno donde ni siquiera las creadoras y los creadores escénicos reconocidos ven cumplidos sus derechos laborales. Así lo señala uno de ellos, cuya aspiración profesional es “poder vivir enteramente del teatro que sí me gusta. O sea, poder vivir económicamente, dignamente, de hacer lo que me gusta sin concesiones. Ese creo que sería como mi ideal de realización” (E8).

También se encontraron perspectivas más pesimistas, como quienes señalan que su expectativa de futuro es simplemente que el teatro no desaparezca: “no sé cuánto tiempo más le quede al teatro, la verdad” (E24). Una de ellas plantea el porvenir como “una lucha constante”, que “no va a estar fácil” y que no va a prosperar (E2). Mientras que otros prefieren no pensar demasiado en los tiempos venideros: “no sé, mejor veo el presente. El presente es suficientemente tormentoso. Prefiero no frustrarme, ¿sabes? No sé, no sé” (E1). Las condiciones de realización de su trabajo llegan a ser tan precarias, sin expectativa realista de mejora, que se preguntan si su profesión podrá seguirse ejerciendo en el futuro. Ante lo cual, proyectar demasiado hacia adelante les resulta inocuo y desgastante emocionalmente, pues consideran que la lucha por salvar el teatro es hoy. Así, reafirman su concepción como promotores y guardianes de los derechos culturales. Derechos que, cuestionados o no, han sido reconocidos por el Estado mexicano en su propia Constitución.

Esta batalla por la supervivencia se acentuó con la pandemia de COVID-19, particularmente durante los meses en que las medidas de confinamiento y distanciamiento social se observaban con mayor rigor. En esos momentos, toda perspectiva de futuro parecía ambiciosa y se reducía a esperar que el gremio sobreviviera, pues preveían que el arte y la cultura serían de los últimos sectores en “regresar a la normalidad” (E22). Además, estimaban que el teatro no volvería a ser el mismo, pues las medidas para mitigar el contagio introducirían en él cambios torales: “la sana distancia viene a partirnos los códigos brutalmente” (E23).

Ante ello, la única posibilidad para el quehacer teatral era hacer uso de medios digitales a los que antes recurrían poco o que se reservaban exclusivamente para tareas de difusión. Si bien no resultaban ideales, sus opciones eran acudir a ellos o “quedarse en la depresión total” (E23). Sin embargo, la tendencia a convertir en fortalezas las carencias también resaltaba en este momento, pues veían en él el potencial de generar cambios de fondo, al considerar que es en las crisis “donde nacen los grandes movimientos artísticos” (E23). Así, el teatro sobreviviría por resiliencia y por su capacidad de construir algo distinto a partir de la precariedad: “nos renovamos o moriremos en el intento” (E23).

En el siguiente capítulo se analizará la forma en que influye “el amor al arte” en la configuración bohemia de las egresadas y los egresados de LLDyT, donde se advierten, por un lado, elementos de adaptación, de voluntad y sacrificio y, por otro, condiciones estéticas y emocionales que configuran una forma de vida singularmente atractiva. Pero que, dentro de un modo de producción basado en la abundancia de un “ejército aspiracional de reserva” (Feregrino, 2016), encuentran el abuso de diferentes agentes que se benefician de su trabajo, generalmente, gratuito.

Capítulo VIII.

LA CONFIGURACIÓN BOHEMIA DEL AMOR AL ARTE

La noción del “arte por el arte” se ha planteado históricamente como la necesidad de hacer arte por razones meramente estéticas, en las que no intervienen otro tipo de motivaciones, como podrían ser, incluso, las sociales. No obstante, para las egresadas y los egresados de LLDyT aquel término se ha replanteado de forma más generosa a través de la noción del “amor al arte” trascendiendo esa limitante. Si bien no existe una definición precisa, ni normalizada del término, la mayoría lo experimenta a través de componentes emocionales, estéticos, éticos y morales, como una parte significativa de la razón de ser de su vocación y del ejercicio de su profesión. Lo cual significa que lo estético no es el único objetivo que persigue su quehacer. Incluso, tampoco podría ser reducido a lo emocional, a pesar del gusto, la afinidad y la pasión por su actividad. Por lo que los sentimientos que despierta en ellas y ellos el quehacer escénico no serían suficientes para explicarlo.

En principio, plantean que es un elemento que debe estar presente en su trabajo para que este pueda ser llamado auténtico. Es descrito también como la aceptación de una especie de penitencia que debe purgarse con trabajo duro y abnegado, en condiciones frecuentemente precarias, para así alcanzar un día, merecidamente, el éxito. Además, es visto como la voluntad de hacer sacrificios de diversa índole con la finalidad de mantener vivo al teatro no solo por su valor estético, sino también por el potencial social y político que ven en él, entre otras cosas, por su papel como parte fundamental de los derechos culturales.

El uso de esta noción es frecuente en las diversas áreas del mercado laboral en las que se insertan quienes egresan del Colegio; sin embargo, en el teatro independiente ocupa un rol particularmente importante, pues es ahí donde se convierte repetidamente en exigencia manifiesta para llevar a cabo el trabajo de manera gratuita. Lo cual sucede en lo individual y lo colectivo. La imposición suele ser asumida por las egresadas y los egresados de manera constreñida, a través de diversos factores externos; tal es el caso de los que provienen de las instituciones públicas gestoras de la cultura. En este caso particular, cuando se les demanda trabajo gratuito no solo se les está condicionando el reconocimiento a su trabajo como profesionales, sino que también, ante su negación, se les estaría limitando la posibilidad de ejercer su profesión en los recintos validados por estas dependencias. Pues de no tener acceso a ellos, los contados espacios donde pueden dar vida a su obra se ven incluso más reducidos y precarizados.

Para las egresadas y los egresados el concepto de amor al arte lleva implícitos elementos de resiliencia, lucha e, incluso, de sacrificio. En él se justifican las dificultades impuestas por el entorno para el ejercicio de su profesión en condiciones desfavorables para su sustento.

De igual modo, este concepto contiene una síntesis de lo que se supone es la carrera artística: un camino sinuoso en el que hay que batallar y pasar penurias para así hacerse acreedor o acreedora al éxito. Desde su visión, este se plantea como la posibilidad de sostenerse económicamente dedicándose exclusiva o mayormente a la creación escénica en un circuito afín a sus posturas estéticas y sociales: “Si tú haces teatro eres exitoso y hay muchos tipos de teatro, pero si tú logras además vivir de ello, compaginarlo y seguirte metiendo a hacer los proyectos que van de acuerdo a tu escala de valores artísticos y tu persona, eso es el éxito” (E11).

Así, el amor al arte significa “no darte por vencido, pero luchar por hacer lo que te gusta y poder vivir de lo que te gusta” (E1). El que este concepto rijan en mayor o menor medida su labor implica asumirse dentro de múltiples mitologías, como la que representa al héroe o a la heroína de su propia aventura. Una aventura que estará llena de pruebas, pero en la que encontrarán —en un paralelismo con el camino descrito por Joseph Campbell (2008)— una recompensa de la que solo son merecedores quienes abandonan el mundo ordinario —los trabajos que consideran *aburridos*, de

oficina— para adentrarse en el mundo extraordinario —el trabajo que se realiza con apenas unas cuantas certezas—: “con la crisis de la Odisea superada, los héroes ahora experimentan las consecuencias de sobrevivir a la muerte. Con el dragón que habitaba en la Cueva más Profunda muerto o derrotado, blanden la espada de la victoria y reclaman la recompensa. El triunfo puede ser fugaz, pero por ahora saborean sus placeres” (Vogler, 2007: 175).

Las egresadas y los egresados reconocen que la precarización de otras áreas del mercado laboral ha desgastado la definición de amor al arte. Pues la lucha por encontrar sustento ejerciendo la propia profesión ya no es exclusiva de las y los trabajadores del arte. Este cambio vivido a lo largo de los años es descrito por uno de los egresados, quien señala que “antes era lindo ser artista, porque eras el que te morías de hambre. En los tiempos de la carrera éramos muertos de hambre y era lindo”. Es decir, que su situación los diferenciaba de otras y otros profesionales, pues los “distinguía y tenía su parte heroica, tenía su parte de guau, oh, es artista, cómo crees, ¿de qué va a vivir?” (E1).

La erosión de las condiciones laborales del resto ha reducido esta diferencia. Así, los rasgos antes distintivos de las creadoras y los creadores escénicos pueden ser hoy encontrados en otras y otros trabajadores, pues “ahora se muere de hambre cualquiera”. De este modo, para este egresado, el único rasgo heroico que prevalece en su profesión es la negación para dedicarse por completo a actividades ajenas a su carrera, como considera que lo hacen quienes egresan de otras licenciaturas (E1).

La gesta del amor al arte

Como se ha visto antes, la inserción en áreas del mercado laboral donde las actividades propias de la creación escénica sean posibles bajo mejores condiciones laborales, como podrían ser la televisión, el cine e incluso el teatro comercial, suele reservarse a un grupo muy reducido, comúnmente formado con base en aspectos físicos como el fenotipo, la belleza y juventud. Además, las egresadas y los egresados llegan a asociar este mercado de trabajo con condiciones de producción estandarizados, de baja calidad

y con propósitos y valores negativos que ponen en duda su compromiso artístico. El aspirar a “ganar mucho dinero y hacer teatro comercial” suele ser visto con malos ojos, particularmente para quienes egresan del Colegio de LDYT (E2). Pues se considera que quienes optan por estos caminos “son muy superficiales” y “no hacen un buen teatro” (E2).

Como lo comenta una egresada, se espera que quienes recibieron una formación universitaria en la UNAM se diferencien de quienes aspiran principalmente a la fama:

Yo he notado que, de repente, sí son vistos mal. O sea, personalmente, yo digo no, pues cada quien sus intereses, pero sí dentro, incluso, de la misma generación, de mi generación de egresados, de repente sí se los toman mal. Así como de “ay, pues este ni actúa, nada más sale ahí en comerciales, ni siquiera es actuar”. Eso dicen. O “ah, a ese nada más le interesa salir en Televisa y son cosas horribles”. (...) A mí, a lo mejor sí me parece mal ¿en qué sentido? En que, si eres una persona que tiene como los reflectores, tienes una plataforma, si quieres hablar, pues la gente te ve, a eso me refiero. Metafóricamente, tienes una plataforma. Metafóricamente, tienes reflectores. Y que tú, a lo mejor, promuevas ideas que le hagan un mal a la sociedad y que vengas de la UNAM, sí, yo sí, ahí sí, lo veo pues sí, mal. Ahí sí, yo digo no (E2).

Así, ser miradas y mirados, en algunos circuitos, representa un papel instrumental muy mal visto, pero la distinción no solo se hace en términos económicos, sino también de contenido. Pues, en contraposición con el teatro independiente, donde los temas políticos y sociales son frecuentes, en estos otros circuitos se identifica publicidad y “contenido que propaga ideas que hacen mal. Ideas como el machismo, la homofobia, el racismo, todos estos estereotipos de belleza, la gordofobia” (E2). De este modo, el ser partícipe de ellos pone en duda su “ética como artista” (E2). En consecuencia, se considera que quienes se dedican a la televisión y al teatro comercial renuncian a la “belleza moral”, que piensan implícita en la formación obtenida en la LLDYT y en su concepción de amor al arte, por un interés económico y físico individualista, que las y los convierte en marionetas sin libertad creativa.

Ante las dificultades que implica llevar a cabo un trabajo en el que no cuentan con las condiciones mínimas y donde frecuentemente tienen que invertir o incluso endeudarse, las egresadas y los egresados destacan dos motivaciones relativas al amor al arte. La primera es un beneficio emocional que significan de formas diversas. Mientras que la segunda es el compromiso asumido con la promoción del derecho a la cultura, del que se ha hablado antes. En torno a la primera, destacan la satisfacción que encuentran en su actividad, el contacto constante con el medio artístico y la expresión teatral, la construcción del nombre y la carrera, los aprendizajes propios del desempeño profesional y la experiencia obtenida, entre otros. En palabras de una de las egresadas:

A mí me resulta sumamente satisfactorio, la verdad. Y ahorita, creo que ahorita no me pesa tanto lo del dinero porque pues yo sigo viviendo con mis papás y aunque yo me quede endeudada, bueno, la compañía se endeude, yo no me quedo sin algo de comer. Pero creo que, para empezar, creo que es una gran gran experiencia esto que estamos haciendo con el teatro. Estamos aprendiendo mucho, estamos aprendiendo a leer las letras chiquitas de los contratos. Estamos aprendiendo a decir no si el teatro tiene al lado una marisquería que tiene música a todo volumen. Y no sé, a mí me resulta sumamente gratificante, ¿no? Todo, así, el proceso completo me llena tanto. No sé, siento que con cada cosita del proceso aprendes mucho, mucho de ti, del arte, de todo el arte en general porque tus referentes son Dalí, y son Gustav Klimt y entonces empiezas a leer muchísimo y a llenarte de muchas cosas y es muy, es muy satisfactorio personalmente (E9).

Más allá de ser un medio de subsistencia, hay quienes identifican en la creación escénica una manera de conceptualizar la vida y enfrentarse al mundo. En ella encuentran incluso una suerte de terapia emocional, pues “es un medio muy terapéutico, un medio para sacar muchas cosas, para trabajar muchas cosas. Para afrontar también y contrarrestar momentos, situaciones [difíciles]” (E2). Además, aseguran que les representa también algunos beneficios para el bienestar físico y la salud, pues “te demanda que, como tu cuerpo es tu instrumento de trabajo, que lo cuides y que estés al pendiente de él y que trabajes sobre él. Entonces, en ningún momento te

permite el que lo descuides del todo. O sea, [te lleva a] que siempre estés al pendiente de ti, en todos los sentidos” (E2). En suma, en la creación escénica encuentran una forma de vida, al considerar que “la labor artística no puede limitarse a [ser] puramente técnica” (E8). Pues como creadoras y creadores escénicos, “en tu quehacer profesional también estás jugándote tu vivir” (E8).

Trabajo por amor al arte, ¿trabajo gratuito?

El asumir la carga sacrificial del amor al arte suele ser interpretado por su entorno como una disposición al abuso contenido en el trabajo gratuito. Las empleadoras y los empleadores —que son en su mayoría entidades públicas— llegan a aprovecharse de este concepto para obtener beneficios, considerando que, si las creadoras y los creadores escénicos están dispuestos a atravesar una odisea para alcanzar la recompensa del reconocimiento, lo mismo da añadir una prueba más a este camino, ya que, ante su condición ética y moral, deberían enfrentarse a ella sin chistar. Para uno de los egresados, “el amor al arte está sumamente denostado”, pues “se confunde con gratuidad, se confunde con malvivir, con pasarla mal”. En suma, desde la postura de sus empleadoras y empleadores —quienes suelen recurrir a otras figuras para enmascarar la relación laboral existente—, “decir que [haces tu trabajo] por amor al arte es porque no te voy a pagar” (E1).

La relación laboral en la que se fundamenta el trabajo gratuito suele presentarse como el vínculo entre administradores y beneficiarios de un programa social. Pues, de acuerdo con las egresadas y los egresados, existen instituciones e instancias de gobierno que solicitan presentaciones de sus compañías de teatro independiente a cambio de una “paga simbólica” que a veces solo implica alimentación o transporte. Esta retribución es definida por ellas y ellos mismos como “una paga que, por el tiempo que invertiste, el trabajo que invertiste, el dinero que te dan no lo representa. Es muy poco. Un ejemplo: no sé, ensayaste diez veces, diste tres funciones y te pagan quinientos pesos por todo eso. O sea, realmente es simbólico” (E2).

En este tipo de relación las retribuciones entregadas a las creadoras y los creadores escénicos hacen las veces de medidas asistencialistas, de forma que cualquier cosa que se les dé parecería ser mejor que no tener nada.

Desde esta visión, profundamente denostadora del trabajo del arte, para la cual este tiene escaso o nulo valor, son las creadoras y los creadores quienes están retribuyendo “simbólicamente” la dádiva que les fue otorgada. Para una de ellas, esta situación tiene lugar porque su trabajo no es interpretado como un “trabajo real”, pero también porque este no es entendido como “necesario”: “no se toma como un trabajo real, como un trabajo en serio, como también algo necesario. Como de decir ‘un doctor sí es súper necesario, pero un actor, un teatrero, no, eso no es necesario’. O sea, uno puede vivir sin ver teatro, según [ellas y ellos]” (E2).

Sin embargo, quienes las y los contratan sí reciben por estas presentaciones una ganancia, generalmente de capital político. Pues plantean como uno de sus logros el trabajo artístico que se ofrece al público sin costo, cuando, en realidad, este es asumido enteramente por las creadoras y los creadores escénicos. La dinámica del trabajo gratuito involucra una variedad de instituciones e instancias de gobierno cuyos gestores se aprovechan de manera constante, e incluso sistemática, de la precariedad en la que viven las trabajadoras y los trabajadores del arte y de su voluntad de presentar sus obras creativas, así ello signifique un verdadero sacrificio para su economía: “abusan de eso, como de esta frase de ‘pues es que esto es por amor al arte’” (E4).

Las egresadas y los egresados denuncian distintas formas en que este abuso es ejercido. Generalmente, la relación laboral se limita a la realización de unas cuantas funciones a cargo de la compañía de teatro independiente contratada, en la locación y bajo las condiciones determinadas por la entidad contratante. De manera informal, se establece verbalmente la retribución que la compañía obtendrá por su trabajo; la cual puede llegar a ser la paga simbólica antes descrita, que normalmente se limita a un diploma o a la cobertura de algunos de los viáticos. Es frecuente que el reconocimiento o el aplauso del público, así como la sola posibilidad de tener un público, sean erigidos por la entidad contratante como la recompensa. Así lo relata uno de los egresados:

Hay instituciones, hay eventos, que se aprovechan de que saben que no hay mucha oportunidad para que [las compañías] presenten una obra, entonces muchas veces se agarran de esto para no ofrecer un sueldo. Simplemente, yo

he estado en muchos eventos en alcaldías, en Azcapotzalco, en la Gustavo A. Madero, en el Estado de México, así de eventos que hacen culturales, del gobierno; y se aprovechan de eso y lo que nos ofrecen a veces nada más es el transporte (E3).

En ocasiones, ni siquiera los viáticos son cubiertos por completo por las instituciones e instancias de gobierno. De forma que las creadoras y los creadores tienen que asumir los gastos para llevar la producción a zonas o comunidades lejanas de sus hogares o zonas de trabajo. Aquí es evidente que, en las contrataciones como trabajadoras y trabajadores independientes, prestadores de servicios profesionales —freelancers— o trabajo por proyecto es necesario que sean ellas y ellos quienes hagan frente a los riesgos e incertidumbre con resiliencia y vocación. Esta situación no responde a una política de austeridad gubernamental, sino a la propia posibilidad de obtener sin costo un beneficio para sus agendas e intereses.

A veces ni el transporte, a veces nada más pues un *catering*, o sea, “les damos ahí los alimentos, pero vengan a presentar una obra”. Y pues uno lo hace porque luego si no sucede de esta forma entonces cada vez la gente estaría más orillada a no tener contacto con ese tipo de presentaciones, entonces sí se aprovechan de eso, a pesar de que tienen los medios, a pesar de que tienen los fondos, para proporcionar, digamos, a los actores de una obra, o comprar, o contratar una puesta en escena y darles un salario digno, un pago digno, por su trabajo, no lo hacen. Hay quienes son un poquito más conscientes y dicen pues les damos algo simbólico y aparte el transporte y la comida. Eso se agradece más, pero sí nos ha tocado quienes simplemente nos dicen pues les damos el transporte y un reconocimiento (E3).

Además de demandarles trabajo gratuito, es común que las instituciones no ofrezcan las condiciones materiales mínimas para que se lleve a cabo el espectáculo. Es decir, que no están dispuestas a realizar gastos ni siquiera para facilitarles un espacio digno de trabajo, que propicie que sus obras lleguen de manera óptima al público, en un descuido no solo de las trabajadoras y los trabajadores del arte, sino también de las comunidades a quienes se supone que estos productos deben beneficiar. Uno de los egresados

relata su experiencia realizando este trabajo para distintas alcaldías de la Ciudad de México:

Estuve trabajando en día de muertos, en esas fechas estuvimos presentándonos en distintas alcaldías, en eventos que se hacían en la calle, los organizaban y presentamos una obra con tema de día de muertos (...) y pues sí nos llegamos a presentar en varias alcaldías. Así, para colonias. Así tal cual. Eso no siempre, ¿eh? Algunos ponían un escenario pequeño. Otros no. Otros eran así, tal cual, en el asfalto. Ahí nos presentábamos. Algunos proporcionaban un micrófono porque pues era al aire libre y luego era en avenidas en donde pasaban carros y dices: no, o sea, humanamente no puede cubrir uno con la voz ese tipo de ruido (...) Pero créame que pasa mucho y sigue pasando. Luego no teníamos ni micrófonos, teníamos que hablar así lo más que podíamos, gritar, la gente no escuchaba, se enojaba, decían: ¡juy, ni le entendí! (E3).

Aunque estas prácticas son comunes en el sector público, también se efectúan desde el privado. Las egresadas y los egresados señalan que la idea de que su trabajo se ejerce sin remuneración alguna está tan popularizada que cualquier persona que cuente con un espacio de representación improvisado y un público incidental llega a solicitarles funciones gratuitas. Una de ellas relata que esta práctica es común “en todos los ámbitos” y que traspasa los límites institucionales:

Mucha gente de todos lados [solicita trabajo gratuito]. O sea, tanto gente del gobierno, funcionarios, como gente así, normal, así de “ay, presenta tu obra en mi fiesta, ¿no?”. Pero creen que nada más lo haces, no sé, por *hobbie* o yo qué sé. Que te quieren pagar o muy poco o nada. O “presenta tu obra en mi escuela, ya te voy a dar público, esa es tu paga”, casi casi. Una cosa así, una idea muy errónea. Que dices: no, pues ¿qué están pensando? (E2).

El trabajo gratuito es identificado como una constante en el medio teatral mexicano. Si bien sostienen que “todo trabajo como artista debería ser remunerado”, reconocen que es difícil no caer en estas dinámicas precarizantes, pues las y los motiva el hacer “algo que te apasiona” y que consideran su “vocación” (E2). El trabajo gratuito se ejerce también como consecuen-

cia de asumir el papel de promotoras y promotores del derecho a la cultura. Entonces, si ellas y ellos no velaran por los derechos de sus comunidades a participar en la vida cultural y a acceder al patrimonio y expresiones de la misma índole, nadie más lo haría, pues el Estado mantiene estos derechos en el olvido, por mucho que gocen de reconocimiento constitucional. En este sentido, para una de las egresadas, estas dinámicas, aunque injustas, suelen constituir la única forma en que sus entornos o comunidades tengan contacto con el arte teatral.

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 el interés por las artes. 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 solo por el amor al arte (E2).

El propiciar dicho contacto sin obtener nada a cambio refuerza la carga sacrificial del amor al arte, pues se ejerce el trabajo gratuito como una ofrenda desinteresada por el bien común, tanto como el rol heroico que este implica. El asumir que solo ellas y ellos pueden efectuar esta labor es propio del arquetipo del héroe, una figura enlazada a la idea de la renuncia en favor de los otros. Como lo señala Vogler (2007: 29), “la palabra héroe proviene de una raíz griega que significa ‘proteger y servir’”. De este modo, “un héroe es alguien que está dispuesto a sacrificar sus propias necesidades en nombre de los otros, como un pastor se sacrifica para proteger y servir a su rebaño. Desde su raíz, la idea del héroe está conectada con el sacrificio de sí mismo”.

A partir de esta concepción, se sacrifican las condiciones mínimas de vida que debería generar el trabajo con tal de “llevar teatro a la gente” (E2). Además, este es percibido en declive frente al descuido de la política cultural del Estado. Así, la estabilidad y la independencia económicas son entregadas como ofrenda para evitar “la muerte del teatro”:

Es importante hacer un trabajo que pues, a final de cuentas, a veces uno tiene que pagar, porque si no se hace de esa forma... A lo mejor no siempre, pero en algunas ocasiones creo que es necesario porque, de por sí el teatro está en decadencia aquí en México. O sea, está desapareciendo. Aun así, la gente luego no va, entonces creo que es una forma de negarse a que muera ese tipo de expresión. Aquí, al menos aquí, en México, hay mucho teatro, sí, pero la cosa es que la gente no va, no está acostumbrada a ir. Y los que van, pues sinceramente sí pertenecen a un estrato social que tiene más posibilidades, que sí tiene un conocimiento académico más desarrollado a lo mejor que la mayor parte de la población (...) Me he dado cuenta de que cada vez hay menos personas que van al teatro, que le toman interés. La gente ya no le toma importancia, entonces creo que a veces pagar cierta cantidad es algo que lo vale por no dejar morir esta práctica (E3).

El trabajo gratuito es una práctica recurrente que muchas veces realizan las personas con rechazo, pero que mantienen al considerarla como una de las pocas formas que encuentran para ejercer su profesión, aunque muchas otras se niegan a trabajar de ese modo, pues representa una práctica contraria a la profesión y un perjuicio general para las condiciones de trabajo del teatro independiente. Algunas de ellas, incluso, conminan a sus colegas a negarse a trabajar sin remuneración, puesto que “en la medida que no hagamos va a haber un cambio” (E4). Consecuentemente, quienes logran evitar sistemáticamente trabajar de forma gratuita son también quienes consiguen mejores condiciones económicas y estabilidad a lo largo de su carrera profesional.

Invertir para trabajar

Ante la falta de vinculación económica con las entidades estatales contratantes, las egresadas y los egresados reconocen la raíz de su independencia; pues consideran que les da la libertad propia de quien trabaja con autonomía. Aunque, como se ha visto, 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. Por ello, ante

las pobres condiciones materiales, poco propicias para la realización de su labor, y la imposibilidad de obtener una remuneración por su trabajo, las egresadas y los egresados suelen verse orillados a hacer uso de sus propios recursos para ejercer su profesión. Estos, como se ha visto previamente, suelen provenir de los ingresos producidos mediante otros empleos, parte de sus esquemas de actividad múltiple, así como de redes de amistad y familiares. Incluso, cuando las entidades contratantes llegan a hacerse cargo de algunos viáticos relacionados con la representación de las obras, los gastos propios de la producción recaen siempre en las compañías y grupos de teatro independiente:

Sí, también le meto dinero (...) O sea, no todo, ¿no? No ha sido todo, pero sí le metes dinero. Por ejemplo, la producción de la obra. En eso principalmente, en la producción de la obra. Porque sí te dan que hospedaje, que comida, que pasaje, pero para la producción de tu obra pues ahí sí tú le inviertes con tu equipo. Con tu equipo, cada uno ahí le invierte. Que si tengo que comprar una tela pues tú la vas a comprar de tu dinero. Nadie te va a dar para esa producción (E2).

De tal modo, tanto ellas y ellos como sus familiares y redes amicales se convierten en sus propios inversores, sin contar con garantía alguna de retorno, y sin que ello signifique un emprendimiento sino la respuesta a la profunda precarización que se asume de forma “natural”. Ejemplo de ello es uno de los egresados, que reconoce en su padre la figura de su “primer productor general”, puesto que gracias a sus recursos pudo poner en marcha distintos proyectos de su compañía teatral (E6). Sin embargo, al no contar más con ellos, la compañía ha debido nutrirse de múltiples fuentes de ingresos para la producción de sus obras:

El teatro que nosotros hacemos (...) es completamente independiente. Es de suerte y apoyos familiares, eso podría definirlo. Yo, por cuestiones de la vida, recibí una cantidad de dinero y la invertí en esta obra, por ejemplo. Otra amiga también dijo “yo en mi chamba voy a tener este apoyo, lo metemos”. Y eso lo invertimos. Y ahorita que hay que buscar como otros caminos, pues ya estoy empezando a preguntar cómo va a caer la producción (E6).

Dado que las entidades contratantes no asumen prácticamente ningún gasto, las redes familiares y de amistades juegan un papel fundamental en su labor como creadoras y creadores escénicos, pues sin su solidaridad y trabajo en equipo no contarían, en principio, con alguna producción que ofrecer.

La familia y las redes de amistades son el mejor ejemplo del trabajo colaborativo del arte, ya que apoyan con todo aquello que pueden. Por dar un ejemplo, suelen contribuir con trabajo técnico, espacio para los ensayos y las puestas en escena, escenografía y utilería, recursos económicos, transporte, alimentación, acceso a la asistencia médica, e incluso cuando se requiere fungen también como parte del elenco como actores, actrices o extras. Lo cual se pudo constatar vívidamente, en especialmente durante la pandemia. De ahí que las egresadas y los egresados consideren su modo de producción como resultado del trabajo en equipo, lo cual no solo incluye a sus pares, sino también a su familia.

Es también común que, para llevar a cabo su labor, soliciten donaciones que provienen de las mismas redes y de algunas instituciones que llegan a aportar recursos en especie. Estas no necesariamente son las entidades contratantes, sino instituciones dedicadas a la promoción de la cultura o a la enseñanza teatral, o simplemente otras con las que las egresadas y los egresados guardan algún tipo de relación. Por ejemplo, un egresado comenta que instituciones como los Centros de Educación Artística (CEDART) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) “prestan sus espacios para ensayos de compañías independientes” (E6). No obstante, reconoce la excesiva dificultad que implica la procuración de fondos, ya que supone solicitar a instituciones, grupos y personas que aporten sus recursos de buena fe, sin obtener nada a cambio y sin que esta aportación se encuentre entre sus objetivos: “es muy duro esto de hacer teatro independiente pidiendo prestado” y lo ideal sería “poder generar sin deber”. Sin embargo, señala que en el teatro este es un objetivo de difícil alcance:

Lo ideal sería tener quinientos mil pesos para poder rentar [un espacio para la representación de la] obra, ensayo, dos meses, que esté céntrico, que tenga WiFi, que tenga sistema de sonido y que los actores puedan llegar en una

hora máximo. Pero pues [eso] no pasa. Pasa cuando existe esta producción más [grande], pero en el teatro independiente creo que solo buscándole (E6).

Además de la carga económica, deben también invertir trabajo no remunerado en los largos periodos de ensayos y montaje, que difícilmente se verán retribuidos en las etapas de representación. Pues mientras los primeros llegan a extenderse hasta un año, las segundas se limitan a unas cuantas funciones. Ello implica que no todas y todos los participantes de un montaje estén dispuestos a invertir, dadas las pocas expectativas de ver su inversión convertirse en ganancia o reconocimiento y los largos periodos de trabajo sin ningún tipo de paga.

Resalta que, encima de todo el trabajo y recursos aportados, existen entidades que solicitan a las creadoras y los creadores escénicos cuotas para poder presentarse en sus instalaciones. Estas son, generalmente, teatros de la iniciativa privada, pero también pueden llegar a ser espacios gestionados por instituciones y organismos gubernamentales. Las cuotas se cobran cuando un grupo o compañía no alcanza a vender un porcentaje establecido de boletos de entrada, es decir, que no llena un cierto número de butacas del teatro; o no puede cumplir con las representaciones pactadas. Estos cobros son frecuentes cuando los espacios establecen por contrato un mínimo de aforo que, de no alcanzarse, debe ser subsanado por el grupo o compañía: “En caso de que nos presentemos en algún teatro que tiene una cuota, pues si no se alcanza a cubrir, nosotros tenemos que sacar de nuestra bolsa para cubrir la renta del espacio” (E3). Por ello, según señalan, una de las peores cosas que pueden ocurrir en los proyectos, y que generalmente suceden a la par de la falta de público, es acabarlos, ya no sin ganancias, sino con deudas. Pues, según refieren: “pasa mucho que para presentar una obra (...) en vez de ganar tenemos nosotros que pagar” (E3).

Esta dinámica, en la que se solicita a las compañías teatrales asumir las pérdidas económicas si no consiguen cubrir un mínimo de entradas, generalmente pone en sus manos gran parte —o la totalidad— de las labores de promoción que implica llenar un teatro. Este arreglo se asemeja al Esquema Ponzi o Esquema de Pirámide, donde el primer inversor obtiene una ganancia a través de la suma invertida por el segundo inversor, en cuyas manos queda el acercar a la gente suficiente para obtener su propia ganan-

cia, de lo contrario, la pérdida será suya. El primer inversor —en este caso, la institución privada o de gobierno— jamás sufre una pérdida. Una egresada relata su experiencia con un teatro privado donde su compañía realizó una serie de funciones. Además de no obtener ganancia alguna, el grupo teatral quedó a deber dinero al espacio:

El contrato que firmamos [establecía] que ellos se iban a quedar con el treinta por ciento de taquilla y nosotros con el setenta por ciento. Pero si no se llenaba, nosotros de todas formas les teníamos que dar como mínimo tres mil ochocientos a la función. (...) Ellos lo venden como que caben máximo ochenta y cuatro [en el foro], creo. Pero cuando llegamos, o sea, la verdad es que el teatro está en muy malas condiciones y nos han tratado muy mal, la verdad. Y cuando llegamos nosotros tuvimos que mover la butaquería, además, porque la dueña no estaba. Y contamos las sillas y eran como cincuenta. Más o menos caben cincuenta personas, si queremos un espacio decente. Entonces, pues realmente nos ha ido muy mal. La primera función nos hubiera ido bien, pero la taquillera se equivocó y cobró menos, cobró en menos el boleto. Entonces nosotros salimos perdiendo seiscientos pesos. No, novecientos pesos. Y luego, en la segunda, no llegó casi nadie, terminamos endeudadísimos. Esa función no se las vamos a poder pagar a los actores y pues sí, o sea, sí está muy difícil, de verdad, vivir de eso (E9).

De este modo, la actividad teatral, en el circuito independiente, parece ser gestionada por una serie de instituciones que imponen condiciones, anteponen sus propios intereses y siempre obtienen algún tipo de beneficio; sin embargo, estos últimos no suelen ser compartidos, pues al menos quedan excluidos de ellos los grupos y las compañías que son precisamente quienes realizan la inversión y el trabajo, en aparente independencia y autonomía. Sin embargo, se espera que acepten su suerte con recursos emocionales fuera de lo común, como en el trabajo performativo planteado por Van Maanen (1999).

Esta situación es exacerbada por la disparidad entre oferta y demanda de trabajo, y aprovechada por las y los diferentes contratistas que constriñen al “ejército aspiracional de reserva” (Feregrino, 2016) para trabajar “como sea” solo por el placer y el deber de hacerlo:

Muchas [instituciones] se escudan o toman como una forma de justificar la forma en que ellos laboran o en las que exigen los proyectos, con una parte que dicen “pues es que si tú no quieres siempre hay quien se quiera presentar”. O sea, siempre hay alguien dispuesto a acudir a ese espacio, sea con paga o sin paga, siempre hay alguien. Entonces siempre lo que nos quieren dar a entender es que ese tipo de actividades no son indispensables, se sustituyen fácil. Sin problema va a haber alguien que quiera presentarse, ¿no? Simplemente por querer estar ahí y participar (E3).

En ese sentido, diversas personas e instituciones, incluido el Estado, se muestran como agentes flexibilizadores que se benefician de la configuración productiva bohemia basada en el amor al arte, en la que sus modos de producción muestran los arreglos propios de la precarización. Donde más que trabajar de forma independiente o bajo la figura del emprendimiento, usualmente se labora bajo las órdenes de alguna persona o institución, quien determina el espacio, el tiempo y las condiciones para desarrollar la actividad y, que además, busca un beneficio propio a través del trabajo de las creadoras y creadores escénicos. Configuración en la que, además, se les sigue demandando trabajo gratuito una vez que son conscientes de la existencia de un gran “ejército aspiracional de reserva” (Feregrino, 2016), pero que, como en el *star system*, si bien observan a las y los artistas como únicos, también los conciben totalmente reemplazables, al considerar que mantienen “una fabricación en masa” constante de trabajadoras y trabajadores con un espíritu bohemio.

REFERENCIAS

- Abramo, Laís (2004). “¿Inserción laboral de las mujeres en América Latina: una fuerza de trabajo secundaria?”, *Revista Estudios Feministas, Florianópolis*, 12(2), pp. 224-235.
- Abramo, Laís y Cecilia Montero (2000). “El pensamiento latinoamericano que en los setenta dio prioridad al ‘desarrollo’”, en E. de la Garza (coord.). *Tratado Latinoamericano de Sociología del Trabajo* (pp. 65-90), México, El Colegio de México/Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales/Universidad Autónoma Metropolitana/Fondo de Cultura Económica.
- Adler, Judith. (2003). *Artists in Offices: An Ethnography of an Academic Art Science*, New Brunswick: Transaction Publishers.
- Aguirre, María Esther. (2015). *Rememorar los derroteros. La impronta de la educación artística en la UNAM*. México: IISUE-UNAM.
- Aldridge, Meryl y Julia Evetts. (2003). “Rethinking the concept of professionalism: the case of journalism”. *British Journal of Sociology*, 5(4), pp. 547-564.
- Algán, Raúl. (2016). “Mercado Teatral Porteño: Claves para entender su dinámica”, en *Reflexión académica en diseño y comunicación* (pp. 75-82). Congreso Tendencias Escénicas [presente y futuro del espectáculo], 28, Buenos Aires.
- Allen, Robert. (1985). “The Movies in Vaudeville: Historical Context of the Movies as Popular Entertainment”, en Tino Balio (ed.), *The American Film Industry*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, pp. 57-82.
- Amiel, Vincent et al. (2007). *Approches plurielles*, en *L'acteur de cinéma: approches plurielles* [en línea]. Rennes: Presses universitaires de Rennes. Dis-

- ponible en Internet: <<http://books.openedition.org/pur/588>>. ISBN: 9782753526884. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pur.588>. pp. 11-15.
- Antunes, Ricardo. (2009). “Diez tesis sobre el trabajo del presente (y el futuro del trabajo)”, en J. C. Neffa, E. de la Garza y L. Muñiz, *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales*, pp. 24-44. Argentina: CLACSO.
- Arango, Luz. (2010). “Género e identidad en el trabajo de cuidado”, en Enrique de la Garza y Julio Neffa (coords.), *Trabajo, Identidad y Acción Colectiva*, Colombia, Universidad Nacional de Colombia, pp. 81-108.
- Arciniega, Rosa. (2003). “Globalización, industria y reestructuración productiva”. *Convergencia*, (31) edición especial, pp. 205-222.
- Arriagada, Irma. (2004). “Estructuras familiares, trabajo y bienestar en América Latina”, en Irma Arriagada y Verónica Aranda (comps.), *Cambio de las familias en el marco de las transformaciones globales*. Chile: CEPAL-Serie Seminarios y conferencias, 42.
- Bain, Alison. (2005). “Constructing an artistic identity”, *Work, employment and society*, 19(1), pp. 25-46.
- Bain, Alison. (2004). “Female artistic identity in place: the studio”. *Social & Cultural Geography*, 5(2), pp. 171-193.
- Balio, Tino. (1985a). “A Novelty Spawns Small Businesses, 1894-1908”, en Tino Balio (ed.), *The American Film Industry*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, pp. 3-25.
- Balio, Tino. (1985b). “Struggles for Control, 1908-1930”, en Tino Balio (ed.), *The American Film Industry*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, pp. 103-131.
- Baranchuk, Mariana. (2020). *Los trabajadores argentinos de la comunicación y la cultura. Organización, historia y regulaciones*. Facultad de periodismo y comunicación social. Universidad Nacional de la Plata [tesis doctoral].
- Bárcena, Alicia. (2004). Discurso: Alicia Bárcena, Secretaria Ejecutiva Adjunta, CEPAL. En Irma Arriagada y Verónica Aranda (comps.). *Cambio de las familias en el marco de las transformaciones globales*, pp. 9-13. Chile: CEPAL-Serie Seminarios y conferencias, 42.
- Battersby, Christine. (2012). “Gender and Genius (the clouded mirror)”, en Joseph Tanke y Colin McQuillan (eds.). *The Bloomsbury Anthology of Aesthetics*, pp. 559-570. Nueva York: Bloomsbury.

- Baumol, William y William Bowen. (1966). *Performing Arts, the Economic Dilemma: A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music, and Dance*. Nueva York: Ed. Twenty Century Fund.
- Becker, Howard. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Becker, Howard. (2005). *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- Bensusán, Graciela. (2010). “Ciudadanía, estado de derecho y reforma laboral en México: repensando el modelo de protección social para el siglo XXI”, en *Trabajo y ciudadanía. Una reflexión necesaria para la sociedad del siglo XXI*. México: Porrúa.
- Bensusán, Graciela. (2009). *Estándares laborales y calidad de los empleos en América Latina: algunos factores explicativos y vías de solución*. México. FLACSO.
- Bensusán, Graciela. (2007). *La efectividad de la legislación laboral en América Latina*. OIT. Instituto Internacional de Estudios Laborales Ginebra.
- Benzecry, Claudio. (2005). “Presentación actualidad de Howard Becker”, en Howard Becker, *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Siglo XXI Editores, pp. I-VII.
- Blanch, Josep. (2003). *Teoría de las relaciones laborales. Fundamentos*. Barcelona: Editorial UOC.
- Bolaño, César. (2013). *Industria cultural, información y capitalismo*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Bolaños, Abimael. y María Guevara (2017). Precarización, emprendimiento y desigualdad de profesionistas en México, en *II Congreso sobre Desigualdad Social, Económica y Educativa en el Siglo XXI*, pp. 691-700.
- Bolton, Sharon. (2009). “Getting to the heart of emotional Labour process: a reply to Brook”. *Work, Employment and Society* 23(3), pp. 549-560.
- Bolton, Sharon y Carol Boyd. (2003). “Trolley dolly or skilled emotion manager? Moving on from Hochschild’s Managed Heart”. *Work Employment Society* 17(2), pp. 289-308.
- Bourdieu, Pierre. (1994), “Espíritu de familia”, en M. R. Neufeld, M. Grinberg, S. Tiscornia y S. Wallace (comps.) *Antropología Social y Política. Hegemonía y poder: el mundo en movimiento*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Bouzas, Alfonso. (2008). *Régimen contractual, discriminación y situación laboral de la juventud en México*. México: CONAPRED.

- Braverman, Harry. (1974). *Trabajo y capital monopolista*. México: Nuestro Tiempo.
- Breña, Francisco. (2007). *Ley Federal del Trabajo. Comentada y concordada*. México. Oxford.
- Brook, Paul. (2009). "In Critical Defense of 'Emotional Labour': Refuting Bolton's Critique of Hochschild's Concept", *Work, Employment and Society*, 23(3), pp. 531-548.
- Bryman, Alan. (2005). *The Disneyization of Society*. Londres: SAGE.
- Carcanholo, Reinaldo Antônio. (2008). Capitalismo contemporáneo e trabalho produtivo. *Revista de Economia*, 34, núm. especial, pp. 205-221.
- Burawoy, Michael. (1985). *The Politics of production. Factory Regimes Under Capitalism and socialism*. Berkeley: University of California.
- Camnitzer, Luis. (2017). *Tablero* [video] <https://artishockrevista.com/2017/05/31/luis-camnitzer-la-integracion-arte-educacion/>
- Campbell, Joseph. (2008). *The hero with a thousand faces*. 3a ed. Novato, California: New World Library.
- Canto, Manuel. (2005). "Introducción", en M. Canto, *Derechos de ciudadanía: responsabilidad del Estado*, pp. 11-28. Barcelona: Icaria Editorial.
- Carper, James y Howard Becker. (1957). "Adjustments to Conflicting Expectations in the Development of Identification with an Occupation". *Social Forces*, 36(1), pp. 51-56.
- Carrillo, Jorge y Consuelo Iranzo. (2010). "Calificación y competencias laborales en América Latina", en Enrique de la Garza (coord.). *Tratado latinoamericano de sociología del trabajo*, pp. 179-212. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castells, Manuel. (2006). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. La sociedad Red*, vol. 1. México. Siglo XXI Editores.
- Castillo, Dídimo y Fortino Vela. (2013). "Movilidad laboral y transmisión intergeneracional del autoempleo informal en México". *Gaceta Laboral* 19(1), pp. 5-35.
- Castillo, Juan. (1988). *Las nuevas formas de organización del trabajo: viejos retos de nuestro tiempo*. Madrid: Centro de Publicaciones, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.

- Chugh, Shalene y Philip Hancock. (2009). "Network of aestheticization: the architecture, artifacts and embodiment of hairdressing salons". *BSA Publications*, 23(3), pp. 460-476.
- Colomer, Jaume y Andreu Garrido. (2010). *Los públicos de las artes escénicas*. España: La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública.
- Córdova, Efrén. (1986). Nuevas formas y aspectos de las relaciones de trabajo atípicas. *Ponencia presentada en el XI Congreso internacional de derecho del trabajo y la seguridad social*. Caracas.
- Coriat, Benjamin. (2003). *El taller y el cronómetro. Ensayo sobre el taylorismo, el fordismo y la producción en masa*. México: Siglo XXI Editores.
- Cragolino, Elisa. (2003), "Género, trabajo y familia. Trayectorias laborales de mujeres de origen campesino, *Revista de Estudios del Hombre*, 16, pp. 211-242.
- Creton, Laurent. (2007). "L'acteur et le box-office: valeur, prix et spéculation dans le champ cinématographique", en *L'acteur de cinéma: approches plurielles* [en línea], pp. 159-173. Rennes: Presses universitaires de Rennes. Disponible en Internet: <<http://books.openedition.org/pur/615>>. ISBN: 9782753526884. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pur.615>
- De Buen, Claudia. (2006). "El contrato de prestación de servicios profesionales, vía de fraude laboral". *Revista Latinoamericana de Derecho*, 3(5), pp. 67-84.
- De la Garza, Enrique. (2018). *La metodología configuracionista para la investigación*. México: UAM-I/ Gedisa.
- De la Garza, Enrique. (2017). "Los ejes problemáticos en el estudio de las multinacionales", en Enrique de la Garza y Marcela Hernández. *Configuraciones productivas y relaciones laborales en empresas multinacionales en América Latina*. México: UAM-I/Gedisa editorial.
- De la Garza, Enrique. (2015). "¿Qué es el trabajo no clásico?", en E. de la Garza (coord.), *Resultados de investigación desde la Perspectiva de Trabajos No Clásicos*. Ciudad de México: UAM-Iztapalapa.
- De la Garza, Enrique. (2013). "Trabajo no clásico y flexibilidad". *Cuaderno CRH*, 26(68), pp. 315-330.
- De la Garza, Enrique. (2012). "La metodología marxista y el configuracionismo latinoamericano", en E. de la Garza y G. Leyva (coords.). *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales*. México: FCE/ UAM.

- De la Garza, Enrique. (2011a). “Introducción. Construcción de la identidad y de la acción colectiva entre trabajadores no clásicos como problema”, en *Trabajo no clásico, organización y acción colectiva*, t. I, pp. 11-22. Ciudad de México: Plaza y Valdés.
- De la Garza, E. (2011b). *Trabajo no clásico, identidad y acción colectiva*. México: Plaza y Valdés/UAM-I.
- De la Garza, Enrique. (2010). *Hacia un concepto ampliado de trabajo. Del concepto clásico al no clásico*. Ciudad de México: Anthropos.
- De la Garza, Enrique. (2007). Los límites de la reestructuración productiva [ponencia]. *V Congreso Latinoamericano de Sociología del Trabajo*, Montevideo.
- De la Garza, Enrique. (2006). “Introducción. Del concepto ampliado de trabajo al de sujeto laboral ampliado”, en Enrique de la Garza (coord.), *Teorías sociales y estudios del trabajo* (pp. 7-24). Ciudad de México: Anthropos.
- De la Garza, Enrique. (1994). *Las teorías de la elección racional y el marxismo analítico*. México: El Colegio de México.
- De la Garza, Enrique. (s.f.). *La subcontratación, formas y consecuencias laborales*. México: UAM-I.
- De la Garza, Enrique y Julio César Neffa. (2011). “Modelos económicos, modelo productivo y estrategias de ganancia: conceptos y problematización”, *Cuadernos del Pensamiento Crítico Latinoamericano*, 39. CLACSO.
- De la Garza, Enrique, José Gayosso y Saúl Moreno. (2008). “La querrela de las identidades”, en Enrique de la Garza y Julio Neffa (coords.) *Trabajo, identidad y acción colectiva* (pp. 9-42). México: Plaza y Valdés, CLACSO.
- De Oliveira, Orlandina y Brígida García. (2012). “Familia y trabajo: un recorrido por las diversas perspectivas de análisis”, *Estudios sociológicos XXX: Número Extraordinario*, 2012, pp. 191-211.
- De Vany Arthur y David Walls W. (1999). “Uncertainty in the Movie Industry: Does Star Power Reduce the Terror of the Box Office?”, *Journal of Cultural Economics*, 23(4), pp. 285-318.
- Delnegro, Mariela y Norah Longo. (2020). “Las condiciones laborales y de producción en las Artes Visuales. Algunas reflexiones sobre el ‘Derecho de Participación’”. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 8, julio/septiembre 2020, pp. 1-22.
- Dirección General de Orientación y Atención Educativa (DGOAE). (2021). *Oferta Académica UNAM. Literatura Dramática y Teatro*. Consultado el 01 de diciembre.

- bre de 2021, de Dirección General de Orientación y Atención Educativa de la UNAM (DGOAE). Disponible en: <http://www.oferta.unam.mx/literatura-dramatica-y-teatro.html>.
- Dirección General de Orientación y Atención Educativa (DGOAE). (s.f. a). *Servicio Social Universitario. Definición*. Consultado el 11 de febrero de 2022, de Dirección General de Orientación y Atención Educativa de la UNAM (DGOAE). Disponible en: <https://www.dgoserver.unam.mx/portaldgose/servicio-social/htmls/ss-universitario/ssu-definicion.html>.
- Dirección General de Orientación y Atención Educativa (DGOAE). (s.f. b). *Sistema de Información Automatizada de Servicio Social*. Consultada el 14 de febrero de 2022, de Dirección General de Orientación y Atención Educativa (DGOAE). Disponible en: <https://www.siaas.unam.mx/>.
- Dirección General de Planeación. (2021a). *Agenda Estadística UNAM 2021*. México: UNAM.
- Dirección General de Planeación. (2021b). *UNAM. Egreso. Licenciatura. 2019 – 2020*. Consultado el 06 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2021/disco/xls/026.xlsx>.
- Dirección General de Planeación. (2021c). *UNAM. Exámenes Profesionales y Otras Opciones de Titulación. 2020 (Entidad académica, carrera y opción)*. Consultado el 06 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2021/disco/xls/034.xlsx>.
- Dirección General de Planeación. (2021d). *UNAM. Población escolar. Licenciatura. 2020 – 2021*. Consultado el 06 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2021/disco/xls/017.xlsx>.
- Dirección General de Planeación. (2021e). *UNAM. Títulos Expedidos. Licenciatura. 2020 (Entidad académica, carrera y opción)*. Consultado el 06 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2021/disco/xls/041.xlsx>.
- Dirección General de Planeación. (2020a). *Agenda Estadística UNAM 2020*. México: UNAM.
- Dirección General de Planeación. (2020b). *UNAM. Egreso. Licenciatura. 2018 – 2019*. Consultado el 06 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación.

ción. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2020/disco/xls/026.xlsx>.

Dirección General de Planeación. (2020c). *UNAM. Exámenes Profesionales y Otras Opciones de Titulación. 2019 (Entidad académica, carrera y opción)*. Consultado el 06 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2020/disco/xls/034.xlsx>.

Dirección General de Planeación. (2020d). *UNAM. Población escolar. Licenciatura. 2019 - 2020*. Consultado el 06 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2021/disco/xls/017.xlsx>.

Dirección General de Planeación. (2020e). *UNAM. Títulos Expedidos. Licenciatura. 2019 (Entidad académica, carrera y opción)*. Consultado el 06 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2020/disco/xls/040.xlsx>.

Dirección General de Planeación. (2019a). *Agenda Estadística UNAM 2019*. México: UNAM.

Dirección General de Planeación. (2019b). *UNAM. Egreso. Licenciatura. 2017 - 2018*. Consultado el 06 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2019/disco/xls/026.xlsx>.

Dirección General de Planeación. (2019c). *UNAM. Exámenes Profesionales y Otras Opciones de Titulación. 2018 (Entidad académica, carrera y opción)*. Consultado el 06 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2019/disco/xls/034.xlsx>.

Dirección General de Planeación. (2019d). *UNAM. Población escolar. Licenciatura. 2018 - 2019*. Consultado el 06 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2019/disco/xls/017.xlsx>.

Dirección General de Planeación. (2019e). *UNAM. Títulos Expedidos. Licenciatura. 2018 (Entidad académica, carrera y opción)*. Consultado el 06 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2019/disco/xls/040.xlsx>.

- Dirección General de Planeación. (2018a). *Agenda Estadística UNAM 2018*. México: UNAM.
- Dirección General de Planeación. (2018b). *UNAM. Egreso. Licenciatura. 2016 - 2017*. Consultado el 06 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2018/disco/xls/026.xlsx>.
- Dirección General de Planeación. (2018c). *UNAM. Exámenes Profesionales y Otras Opciones de Titulación. 2017 (Entidad académica, carrera y opción)*. Consultado el 06 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2018/disco/xls/034.xlsx>.
- Dirección General de Planeación. (2018d). *UNAM. Población escolar. Licenciatura. 2017 - 2018*. Consultado el 06 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2018/disco/xls/017.xlsx>.
- Dirección General de Planeación. (2018e). *UNAM. Títulos Expedidos. Licenciatura. 2018 (Entidad académica, carrera y opción)*. Consultado el 06 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2018/disco/xls/040.xlsx>.
- Dirección General de Planeación. (2017a). *Agenda Estadística UNAM 2017*. México: UNAM.
- Dirección General de Planeación. (2017b). *UNAM. Egreso. Licenciatura. 2015 - 2016*. Consultado el 06 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2017/disco/xls/026.xlsx>.
- Dirección General de Planeación. (2017c). *UNAM. Exámenes Profesionales y Otras Opciones de Titulación. 2016 (Entidad académica, carrera y opción)*. Consultado el 06 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2017/disco/xls/034.xlsx>.
- Dirección General de Planeación. (2017d). *UNAM. Población escolar. Licenciatura. 2016 - 2017*. Consultado el 06 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2017/disco/xls/017.xlsx>.

- Dirección General de Planeación. (2017e). *UNAM. Títulos Expedidos. Licenciatura. 2016 (Entidad académica, carrera y opción)*. Consultado el 06 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2017/disco/xls/040.xlsx>.
- Dirección General de Planeación. (2016a). *Agenda Estadística UNAM 2016*. México: UNAM.
- Dirección General de Planeación. (2016b). *UNAM. Egreso. Licenciatura. 2014 - 2015*. Consultado el 06 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2016/disco/xls/025.xls>.
- Dirección General de Planeación. (2016c). *UNAM. Exámenes Profesionales y Otras Opciones de Titulación. 2015 (Entidad académica, carrera y opción)*. Consultado el 06 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2016/disco/xls/033.xls>.
- Dirección General de Planeación. (2016d). *UNAM. Población escolar. Licenciatura. 2015 - 2016*. Consultado el 06 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2016/disco/xls/017.xls>.
- Dirección General de Planeación. (2016e). *UNAM. Títulos Expedidos. Licenciatura. 2015 (Entidad académica, carrera y opción)*. Consultado el 06 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2016/disco/xls/039.xls>.
- Dirección General de Planeación. (2015a). *Agenda Estadística UNAM 2015*. México: UNAM.
- Dirección General de Planeación. (2015b). *UNAM. Egreso. Licenciatura. 2013 - 2014*. Consultado el 07 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2015/disco/xls/025.xls>.
- Dirección General de Planeación. (2015c). *UNAM. Exámenes Profesionales y Otras Opciones de Titulación. 2014 (Entidad académica, carrera y opción)*. Consultado el 07 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2015/disco/xls/033.xls>.

- Dirección General de Planeación. (2015d). *UNAM. Población escolar. Licenciatura. 2014 - 2015*. Consultado el 07 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2015/disco/xls/017.xls>.
- Dirección General de Planeación. (2015e). *UNAM. Títulos Expedidos. Licenciatura. 2014 (Entidad académica, carrera y opción)*. Consultado el 07 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2015/disco/xls/037.xls>.
- Dirección General de Planeación. (2014a). *Agenda Estadística UNAM 2014*. México: UNAM.
- Dirección General de Planeación. (2014b). *UNAM. Egreso. Licenciatura. 2012 - 2013*. Consultado el 07 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2014/disco/xls/025.xls>.
- Dirección General de Planeación. (2014c). *UNAM. Exámenes Profesionales y Otras Opciones de Titulación. 2013 (Entidad académica, carrera y opción)*. Consultado el 07 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2014/disco/xls/033.xls>.
- Dirección General de Planeación. (2014d). *UNAM. Población escolar. Licenciatura. 2013 - 2014*. Consultado el 07 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2014/disco/xls/017.xls>.
- Dirección General de Planeación. (2014e). *UNAM. Títulos Expedidos. Licenciatura. 2013 (Entidad académica, carrera y opción)*. Consultado el 07 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2014/disco/xls/037.xls>.
- Dirección General de Planeación. (2013a). *Agenda Estadística UNAM 2013*. México: UNAM.
- Dirección General de Planeación. (2013b). *UNAM. Egreso. Licenciatura. 2011 - 2012*. Consultado el 07 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2013/disco/xls/025.xls>.
- Dirección General de Planeación. (2013c). *UNAM. Exámenes Profesionales y Otras Opciones de Titulación. 2012 (Entidad académica, carrera y opción)*. Consultado

- el 07 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2013/disco/xls/033.xls>.
- Dirección General de Planeación. (2013d). *UNAM. Población escolar. Licenciatura. 2012 - 2013*. Consultado el 07 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2013/disco/xls/017.xls>.
- Dirección General de Planeación. (2013e). *UNAM. Títulos Expedidos. Licenciatura. 2013 (Entidad académica, carrera y opción)*. Consultado el 07 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2013/disco/xls/037.xls>.
- Dirección General de Planeación. (2012a). *Agenda Estadística UNAM 2012*. México: UNAM.
- Dirección General de Planeación. (2012b). *UNAM. Egreso. Licenciatura. 2010 - 2011*. Consultado el 07 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2012/disco/xls/025.xls>.
- Dirección General de Planeación. (2012c). *UNAM. Exámenes Profesionales y Otras Opciones de Titulación. 2011 (Entidad académica, carrera y opción)*. Consultado el 07 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2012/disco/xls/033.xls>.
- Dirección General de Planeación. (2012d). *UNAM. Población escolar. Licenciatura. 2011 - 2012*. Consultado el 07 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2012/disco/xls/017.xls>.
- Dirección General de Planeación. (2012e). *UNAM. Títulos Expedidos. Licenciatura. 2011 (Entidad académica, carrera y opción)*. Consultado el 07 de enero de 2022, de UNAM. Dirección General de Planeación. Disponible en: <https://www.planeacion.unam.mx/Agenda/2012/disco/xls/037.xls>.
- Donze, Patti. (2011). "Popular music, identity, and sexualization: A latent class analysis of artist types", *Poetics: Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts*, 39(1), pp. 44-63.
- Dyer, Richard. (2007). "Federico Fellini et l'art du casting", *L'acteur de cinéma: approches plurielles* [en línea]. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

- Disponible en Internet: <<http://books.openedition.org/pur/608>>. ISBN: 9782753526884. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pur.608>, pp.105-113.
- Eaton, Adrienne, Martha Chen y Susan Schurman. (2017). "Broadening labor's Repertoire?", en *Informal Workers and Collective Action. A Global Perspective*, pp. 1-19. Nueva York: Cornell University.
- Edwards, Paul y Hugh Scullion. (1987). *La organización social del conflicto laboral. Control y resistencia en la fábrica*. Madrid: Centro de Publicaciones Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.
- Edwards, Richard. (1979). *Contested Terrain: The Transformation of the Workplace in the Twentieth Century*. Nueva York: Basic Books; London: Heinemann.
- Escobar, Areli. (2005). "Trabajo, desocupación y configuración de la subjetividad laboral en la región del Biobío-Chile". *Indagaciones sobre el empleo, la cultura y las prácticas políticas en sociedades segmentadas*, 7(VI), Santiago del Estero, Argentina.
- Escobar, Areli. (2004). "La subjetividad de los trabajadores/as en la era del 'Toyotismo'". *Revista de la Academia*, 9, primavera, pp. 67-76.
- Esparza, Miguel y Pedro Plata. (2016). Formación y mercado local: las restricciones del empleo del egresado en economía en Zacatecas. Ponencia presentada en el 21 *Encuentro Nacional sobre Desarrollo Regional en México*. Mérida: AMECIDER-ITM.
- Esping-Andersen, Gosta. (2002). *Why we need a new welfare state*. Nueva York: Oxford University Press.
- Esteinou, Javier. (2013). "Los poderes fácticos mediáticos y el reto al Estado-nación en México", *Argumentos*. México: UAM-Xochimilco.
- Esteinou, Javier. (2011). "La televisión salvaje", *Revista Veredas*, 22, pp. 11-32.
- Facultad de Filosofía y Letras. (2007). *Proyecto de Modificación de Plan y Programas de Estudio de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México. Disponible en: <http://teatro.filos.unam.mx/wp-content/uploads/2019/09/TOMO-I.pdf>.
- Feregrino, Azucena. (2022a). "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. (2022b). “Percepción de la formación universitaria y expectativas del mercado de trabajo profesional. El caso de estudiantes de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (LLDYT) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)”, *Iberoforum, Revista de Ciencias Sociales*, Nueva Época, 2(2), pp. 1-30.
- Feregrino, Azucena. (2021a). “Configuración de sentidos artísticos de los trabajadores “estatuas humanas” y botargas de la Ciudad de México” en Enrique de la Garza y Marcela Hernández (coord.), *Configuraciones productivas y circulatorias en los servicios y trabajo no clásico. Fundamentos teóricos y estudios de caso* (pp. 253-278), México: Gedisa/ UAM-I.
- Feregrino, Azucena. (2021b). “La batalla detrás del escenario: de la precariedad a la emergencia”, *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales*, 1(2), pp. 1-29.
- Feregrino, Azucena. (2020a). “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), 1-25.
- Feregrino, Azucena. (2020b). “Derechos laborales de actores y actrices en México”, *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, XV(30), pp. 1-29.
- Feregrino, Azucena. (2016). *Ciudadanía laboral en los trabajadores del espectáculo* [tesis de doctorado], Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Feregrino, Azucena. (2011). “La reglamentación y los ‘trabajos especiales’. Una mirada desde el paradigma complejo”, *Argumentos* 24(67), 95-114.
- Fernández, Jorge. (2001). “Elementos que consolidan el concepto profesión. Notas para su reflexión”, *Revista electrónica de investigación educativa*, 3(2), pp. 23-39.
- Fernández, Leticia y Delfina Zarauza. (2010). *Trayectorias Educativas y Laborales de Estudiantes de los Posgrados de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP*. La Plata: Facultad de Bellas Artes.
- Forni, Pablo. (2009). “Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico”, *Miríada: Investigación en Ciencias Sociales*, 2(3), pp. 246-248.
- Fraser, Nancy. (2016). “Las contradicciones del capital y los cuidados”, *New Left Review*, (100), pp. 111-132.

- García Canclini, Néstor. (1990). "Introducción: la sociología de la cultura", en *Sociología y Cultura*. Ciudad de México: Grijalbo/Conaculta. pp. 5-40.
- Garrido, Celso y Cristina Puga. (1990). *Transformaciones recientes del empresariado mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Geertz, Clifford. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gell, Alfred. (2016). *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Argentina: Editorial SB.
- Goldin, Adrián. (2007). *Los derechos sociales en el marco de las reformas laborales en América Latina*. Suiza. Organización Internacional del Trabajo.
- Gomery, Douglas. (1985). "The coming of sound: technological change in the American film industry", en Tino Balio (ed.), *The American Film Industry*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, pp. 229-251.
- González, Carmen. (2011). *Artefactos temporales y responsabilidad artística*. Universidad de Murcia. V Congreso Mediterráneo de Estética.
- Gorz, André. (1991). *Metamorfosis del trabajo. Búsqueda del sentido. Crítica de la razón económica*. Madrid: Editorial Sistema.
- Grange, William. (2021). *The Business of American Theatre*. Nueva York: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Granovetter, Mark. (1985). "Economic action and social structure: The problem of embeddedness", *American Journal of Sociology*, 91.
- Grassi, Estela. (2000). *Procesos político-culturales en torno del trabajo. Acerca de la problematización de la cuestión social en la década de los 90 y el sentido de las "soluciones" propuestas: un repaso para pensar el futuro*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Guadarrama, Rocío (2019). *Vivir del arte. La condición social de los músicos profesionales en México*. México: UAM-Cuajimalpa.
- Guadarrama, Rocío, Alfredo Hualde y Silvia López. (2012). "Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional: una propuesta teórico-metodológica / Job precariousness and occupational heterogeneity: a theoretical-methodological proposal", *Revista Mexicana de Sociología*, 74(2), pp. 213-243.
- Gutiérrez, Esthela, Lylia Palacios. (2005). "Encuentro en el camino. Una charla con Víctor Tokman", *Trayectorias*, VII(19), pp. 80-94. México: Universidad Autónoma de Nuevo León.

- Halsey, Stuart et al. (1985). "The Motion Picture Industry as a Basis for Bond Financing", en Tino Balio (ed.), *The American Film Industry*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, pp. 195-217.
- Hardison, Felicia. (2007). "Vaudeville Wars: How the Keith-Albee and Orpheum Circuits Controlled the Big-Time and its Performers (review)", *Theatre Journal*, 59 (1), pp. 1563 - 1564.
- Heinich, Nathalie. (2001a). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Heinich, Nathalie. (2001b). *Lo que el arte aporta a la sociología*. México. Sello Bermejo. Conaculta.
- Heinich, Nathalie y Pierre Verdrager. (2006). "Les valeurs scientifiques au travail", *Sociologie et sociétés*, 38(2), pp. 209-241.
- Hernández, Marcela. (2017). "Las configuraciones y estrategias productivas de relaciones laborales y sindicales en grandes corporaciones en México", en E. de la Garza y M. Hernández, *Configuraciones productivas y relaciones laborales en empresas multinacionales en América Latina*. México: UAM-I/Gedisa editorial.
- Herod, Andrew, Susan McGrath-Champ y Al Rainnie. (2010). "Foundations", en S. McGrath-Champ. *Handbook of Employment and Society Working Space*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing.
- Herrera, Fernando. (2005). *Vidas itinerantes en un espacio laboral transnacional*. México: UAM.
- Hochschild, Arlie. (1983). *The Managed Heart. Commercialization of Human Feeling*, Los Angeles, University of California Press.
- Huber, Evelyne. (2002). "Conclusions: Actors, Institutions, and Policies", en Evelyne Huber. *Models of Capitalism: Lessons for Latin America*, pp. 439-480. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Ignacio, Gisela. (2008). Reseña de "Capital cultural, escuela y espacio social" de Pierre Bourdieu. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XIV(28), pp. 161-169.ç
- Iranzo, Consuelo y Leite Marcia. (2006). "La subcontratación laboral en América Latina", en E. de la Garza. *Teorías sociales y estudios del trabajo: Nuevos Enfoques*, pp. 268-288. México: Editorial Anthropos.
- Jacinto, Claudia. (2010). "Introducción. Elementos para un marco analítico de los dispositivos de inserción laboral de jóvenes y su incidencia en las tra-

- yectorias”, en Claudia Jacinto (comp.). *La construcción social de las trayectorias laborales de jóvenes. Políticas, instituciones, dispositivos y subjetividades. Programa de Estudios sobre Juventud, Educación y Trabajo (PREJET-IDES)*. Buenos Aires: Teseo; IDES, pp. 15-30.
- Jelin, Elizabeth. (2012). “La familia en Argentina: Trayectorias históricas y realidades contemporáneas”, en Valeria Esquivel et al. *Las lógicas del cuidado infantil. Entre las familias, el Estado y el mercado*. Buenos Aires: IDES/UNFPA/UNICEF, pp. 45-72.
- Jelin, Elizabeth. (2005). *Las familias latinoamericanas en el marco de las transformaciones globales: Hacia una nueva agenda de políticas públicas*. Buenos Aires: CEPAL.
- Jurado, Teresa. (2007). “La precariedad temporal-salarial y sus efectos sobre la formación familiar” *Sociedad y Utopía. Revista de Ciencias Sociales*, 29, pp. 367-403.
- Kehoe, Timothy y Felipe Meza. (2013). “Crecimiento rápido seguido de estancamiento: México (1950-2010)”, *El Trimestre Económico*, 80(318), pp. 237-280.
- Kibler, Allison. (1992). “The Keith/Albee collection: the vaudeville industry, 1894-1935”, *Books at Iowa*, 5(1), pp. 7- 24.
- Klaprat, Cathy. (1985). “The star as market strategy: Bette Davis in another light”, en Tino Balio (ed.), *The American Film Industry*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, pp. 352-376.
- Korczyński, Marek y Ursula Ott. (2004). “When Production and Consumption Meet: Cultural Contradictions and the Enchanting Myth of Customer Sovereignty”, *Journal of Management Studies* (Wiley-Blackwell), 41(4), 575-599. <https://doi-org.pbidi.unam.mx:2443/10.1111/j.1467-6486.2004.00445.x>
- Kurczyn, Patricia. (2006). “Trabajos especiales”, en Patricia Kurczyn (coord.). *Evolución y tendencias recientes del derecho del trabajo y de la seguridad social en América*. México: UNAM. Instituto de Investigaciones Jurídicas.
- Lazzarato, Maurizio y Antonio Negri. (2001). *Trabajo inmaterial: formas de vida y producción de subjetividad*. DP&A Editora, Rio de Janeiro.
- Lefebvre, Henri. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Colección entre líneas.
- Leidner, Robin. (1999). “Emotional Labor in Service Work”, *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science* 561(1), pp. 81-95.

- Leveratto, Jean-Marc. (2007). “De « l'étoile » à la « star ». L'acteur de cinéma et la naissance du film de qualité”, *L'acteur de cinéma: approches plurielles*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, pp. 57-79. Disponible en Internet: <http://books.openedition.org/pur/601> doi: <https://doi.org/10.4000/books.pur.601>
- Leyva, Marco y Santiago Pichardo. (2014). “La identidad profesional de los médicos de la Fundación Best”, en Marcela Hernández (coord.). *Los nuevos estudios laborales en México* (229-259), México: M. A. Porrúa/UAM-I/Conacyt.
- Leyva, Marco y Javier Rodríguez. (1997). “Sindicalismo y democratización” *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 42, 277-300. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Lindón, Alicia. (2009). “La construcción socioespacial de la ciudad: el sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento”, *Cuerpos, Espacios y Narrativas. Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 1(1), pp. 6-20.
- López, Diego. (2005). “Las reformas y su impacto en el mundo del trabajo. Mitos, alcances y perspectivas de flexibilización laboral: un debate permanente”, en Jaime Ensignia (ed.). *Mitos y realidades del mercado laboral en Chile*, pp. 37-58. Santiago: Friedrich Ebert Stiftung.
- López, Diego. (2004). ¿Derecho del trabajo o derecho del empleo? La nueva función de la legislación laboral y la reducción de los derechos en el trabajo. Venezuela: Universidad del Zulia.
- Luci, Florencia. (2004). *Reflexiones acerca del trabajo y la ciudadanía: ¿el trabajo como la llave de inclusión al colectivo? Vigencia de esta fórmula*. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires.
- Luna, Matilde. (1993). “Los empresarios en el escenario del cambio. Trayectorias y tendencias de sus estrategias de acción colectiva”, *Revista de Sociología*, 55(2), pp. 243-271.
- Luna, Matilde, René Millán y Ricardo Tirado. (1985). “Los empresarios en los inicios del gobierno de Miguel de la Madrid”, *Revista Mexicana de Sociología*, 47(4), pp. 215-257.
- Mata, Luis. (2011). *Estrategias de reproducción social en egresados de la Universidad Nacional Autónoma de México. Estudio de caso de cuatro facultades en Ciudad Universitaria* [tesis de maestría]. México: UNAM.
- Mauro, Karina. (2020). “Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural”, *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo* 8, pp. 1-17.

- Mauro, Karina. (2018). "Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico", *Telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral* (27), pp.114-143.
- Mauro, Karina. (2010). "La concepción del cuerpo en la Actuación entendida como 'interpretación'", *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 2(4), diciembre, pp. 29-40.
- Mcgilligan, Patrick. (2007). "L'acteur comme auteur: James Cagney, Ronald Reagan et Clint Eastwood", *L'acteur de cinéma: approches plurielles*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, pp. 57-79. Disponible en Internet: <http://books.openedition.org/pur/601> doi: <https://doi.org/10.4000/books.pur.601>
- Menéndez Menéndez, L. (1996). *Escuela Nacional de Altos Estudios y Facultad de Filosofía y Letras. Planes de Estudios, Títulos y Grados. 1910-1994* (tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Menger, Pierre. (2001). *Artists as workers: Theoretical and methodological challenges*, *Poetics*, 28(4), pp. 241-254.
- Menger Pierre-Michel. (1991). "Marché du travail artistique et socialisation du risque: le cas des arts du spectacle", *Revue française de sociologie*. 32(1), pp. 61-74.
- Moncada, L. (1999). "Presentación", en *De la historia del Colegio de Literatura Dramática y Teatro* (pp. 7-9). México: UNAM.
- Montalvo, Josefa. (2005). "Flexibilización del contrato de trabajo", *Letras jurídicas*, (12), pp. 269-279.
- Morin, Edgar. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. España: Ediciones Paidós Ibérica.
- Morin, Edgar. (1965). "Los ídolos modernos", *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, 2(1 (7)), 25-27. Retrieved June 18, 2021, from <http://www.jstor.org/pbidi.unam.mx:8080/stable/27932174>
- Morin, Edgar. (1961). *The Stars. The Stars. An Account of the Star System in Motion Pictures*. Nueva York: Grove Press Inc.
- Moxley, David, y Holly Feen. (2017). "Organizing for Arts-Based Social Action in the Helping Professions", *Journal of Cultural Research in Art Education*, 34, 116-133. ATR-BC Wayne State University.

- Nasta, Dominique. (2007). “Du Kammerspiel à «Dogma»: émotion et distanciation dans la mise en scène du jeu d’acteur”, *L’acteur de cinéma: approches plurielles*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, pp. 33-41. Disponible en Internet: <http://books.openedition.org/pur/601> doi: <https://doi.org/10.4000/books.pur.601>
- Neff, Gina, Elizabeth Wissinger, Sharon Zukin. (2005). “Entrepreneurial Labor among Cultural Producers: ‘Cool’ Jobs in ‘Hot’ Industries”, *Social Semiotics*, 15(3), pp. 307-334.
- Neffa, Julio. (1999). “Crisis y emergencia de Nuevos Modelos Productivos”, en *Los retos teóricos de los estudios del trabajo hacia el siglo XXI*. Argentina: CLACSO, pp. 39-70.
- Neffa, Julio César. (1990). “Transformaciones del proceso de trabajo y de la relación salarial en el marco de un nuevo paradigma productivo” *Estudios del trabajo*, 5, primer semestre, pp. 59-84.
- Nicholson, Virginia. (2002). *Among the Bohemians. Experiments in Living. 1900-1939*, Nueva York: William Morrow- HarperCollins Publishing.
- Nochlin, Linda. (1988). *Why have there been no great women artists? in Women, Art, and Power and Other Essays*. Nueva York: Harper & Row, pp. 145-178.
- Novick, Martha. (2010). “Desarrollo tecnológico, reorganización del trabajo y condiciones de vida de los asalariados”, en Enrique de la Garza (coord.). *Tratado Latinoamericano de Sociología del Trabajo* (pp. 123-144). México: Colegio de México/ Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales/ Universidad Autónoma Metropolitana/ Fondo de Cultura Económica.
- Novo, Salvador. (1972). *Las locas, el sexo, los burdeles*. México: Organización Editorial Novaro.
- OCDE. (2019). *Higher Education in Mexico: Labour Market Relevance and Outcomes, Higher, Education*, París: OECD Publishing.
- OIT (2021a). Informe Mundial sobre Salarios 2020-2021. Los salarios y el salario mínimo en tiempos de la COVID-19. Resumen ejecutivo. Ginebra: OIT.
- OIT. (2021b). Statistical Brief. An update on the youth labour market impact of the COVID-19 crisis. Ginebra: OIT.
- OIT. (2020a). Observatorio de la OIT: El COVID-19 y el mundo del trabajo. Ginebra: OIT.
- OIT. (2020b). Impactos en el mercado de trabajo y los ingresos en América Latina y el Caribe. Ginebra: OIT.

- OIT. (2019). Reflexiones sobre el trabajo. Visiones desde el Cono Sur de América Latina en el Centenario de la OIT. Ginebra: OIT.
- OIT. (2018). Mujeres y hombres en la economía informal: Un panorama estadístico. Ginebra: OIT.
- OIT. (2015). Las formas atípicas de empleo. Informe para la discusión en la Reunión de expertos sobre formas atípicas de empleo. Ginebra: OIT.
- Ortega, Luz. (2009). “Consumo de bienes culturales: reflexiones sobre un concepto y tres categorías para su análisis”, *Revista Culturales*, 5(10), pp. 7-44.
- Padrón, Alicia. (2004). Discurso de la Sra. Marisela Padrón, Directora División para América Latina y el Caribe, UNFPA, en Irma Arriagada y Verónica Aranda (comps.). *Cambio de las familias en el marco de las transformaciones globales*. Chile: CEPAL-Serie Seminarios y conferencias, 42.
- Pang, Laikwan. (2009). “The Labor Factor in the Creative Economy. A Marxist Reading”, *Social Text* 99, 27(2), pp. 55-76.
- Perelman, Mariano. (2008). “Democracia, trabajo y ciudadanía: reflexiones a partir del caso argentino” *Sociológica*, México.
- Pérez-Ibáñez, Marta e Isidro López-Aparicio. (2019). “Mujeres artistas y precariedad laboral en España. Análisis y comparativa a partir de un estudio global”, *Arte, Individuo y Sociedad*. 31(4), pp. 897-915.
- Pérez-Islas, José. (2017). *La ruptura del acceso a la vida adulta. Trayectorias y significados juveniles entre la familia, la escuela y el trabajo*. México: Posgrado de Estudios Laborales (UAM-I) [tesis de doctorado].
- Pérez-Islas, José. y Maritza Urteaga. (2001). Los nuevos guerreros del mercado. Trayectorias laborales de jóvenes buscadores de empleo, *Simposio latinoamericano, los jóvenes y el trabajo: la educación frente a la exclusión social*, UIA-IMJ, 355-399.
- Piore, Michael y Charles Sabel. (1987). “Capitalismo y producción en masa”, *Investigación Económica*. 46(181), pp. 67-105.
- Piore, Michael y Andrew Schrank. (2006). Latin America: Revolution or Regulation? Documento inédito.
- Portal de Estadística Universitaria. (2021). Cuadro 8. UNAM. Egresados. 2000 - 2020. Consultado el 13 de enero de 2022, de UNAM. Portal de Estadística Universitaria. Disponible en: https://www.estadistica.unam.mx/series_inst/xls/c08%20egresados.xls.

- Powdermaker, Hortense. (1951). *Hollywood: The Dream Factory. An Anthropologist Looks at the Movie Makers*. Londres: Secker & Warburg.
- Pries, Ludger. (2000). “Teoría sociológica del mercado de trabajo”, en Enrique de la Garza (coord.). *Tratado latinoamericano de sociología del trabajo*, pp. 511-536. México: Fondo de Cultura Económica.
- Prieto, Carlos. (2007). “Del estudio del empleo como norma social al de la sociedad como orden social”, *Papeles del CEIC*, 1(28), pp. 1-28.
- Quiroz, José. (2010). “Taylorismo, Fordismo y Administración Científica en la Industria Automotriz”, *Gestión y Estrategia* 38, julio diciembre pp. 75-87.
- Rapetti, Sandra. (2007). “El problema del financiamiento de la cultura”, en *Economía de la cultura*. (pp. 141-158). Buenos Aires: Observatorio cultural. Posgrado en Administración de las Artes del Espectáculo.
- Rassool, Naz. (1993). “Post-Fordism? Technology and New Forms of Control: The Case of Technology in the Curriculum”, *British Journal of Sociology of Education*, 14(3), pp. 227-244.
- Reglamento General del Servicio Social de la UNAM. (1985). *Gaceta UNAM*. México, 07 de octubre de 1985.
- Rodgers, Gerry. (2007). “Decent work, social inclusion and development”, *Indian Journal of Human Development*, 1(1), pp. 21-32.
- Romeu, Vivian. (2008). *Arte, ética y socialización. Una manera de entender la estética pragmática en las coordenadas postmodernas*. México: UACM.
- Roy, Loriene y Elizabeth Hallmark. (2015). “Cool Jobs. Expanding the Place of the Library Instruction Curriculum to Assist Graduates in Preparing Students for Atypical Work Environments” *Reference & User Services Quarterly* 55(1), pp. 25-29.
- Rutherford, Tod, Bob Jessop y Jamie Peck. (2008). *Workplace: the social regulation of labor markets*. Nueva York: The Guilford Press.
- Samaniego, Norma. (2014). *La participación del trabajo en el ingreso nacional. El regreso a un tema olvidado*. Serie Estudios y perspectivas. Sede subregional de la CEPAL en México. México: CEPAL. Naciones Unidas.
- Samaniego, Norma (2008). “El crecimiento explosivo de la economía informal”, *Revista Economía UNAM*, 5(13), pp. 30-41.
- Samaniego, Norma (2002). *Las políticas de mercado de trabajo y su evaluación en América Latina*. Chile: CEPAL. División de Desarrollo Económico.

- Sánchez, Irene. (2004). "El teatro independiente en México: una perspectiva organizacional", *Iztapalapa*, (56), año 25, pp. 217-245.
- Schkolnik, Mariana. (2004). "Tensión entre familia y trabajo", en Irma Arriagada y Verónica Aranda (comp.). *Cambio de las familias en el marco de las transformaciones globales*, pp. 97-118. Chile: CEPAL-Serie Seminarios y conferencias, 42.
- Schweitzer, Marlis. (2012). "A Failed Attempt at World Domination: 'Advanced Vaudeville', Financial Panic, and the Dream of a World Trust", *Theatre History Studies* 32, 53-79. doi:10.1353/th.2012.0008.
- Ségal, Elodie. (2011). "Tipos de regulación productiva y su impacto sobre los recursos humanos", *Economía Informal*, (370).
- Seguel, Pablo. (2015). "Reflexiones sobre el proceso de trabajo". Entrevista a Enrique de la Garza. *Revista de Sociología*, (30), pp. 113-123.
- Soja, Edward. (1989). *History Geography: Modernity. Chapter 1 of Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, pp. 10-42.
- Sojo, Carlos y Pérez, Juan. (2002). "Reinventar lo social en América Latina", en CLACSO, *Desarrollo social en América Latina: temas y desafíos para las políticas públicas* (págs. 13-62). Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Solís, Patricio y Emilio Blanco. (2014a). "¿Relación duradera o divorcio? El vínculo entre la escolaridad y el logro ocupacional temprano en un contexto de deterioro laboral", en Emilio Blanco, Patricio Solís, Héctor Robles (coords.). *Caminos desiguales. Trayectorias educativas y laborales de los jóvenes en la Ciudad de México*. Ciudad de México: Colegio de México/ INEE, pp. 104-129.
- Solís, Patricio y Emilio Blanco. (2014b). "Conclusiones", en Emilio Blanco, Patricio Solís y Héctor Robles (coords.). *Caminos desiguales. Trayectorias educativas y laborales de los jóvenes en la Ciudad de México* (pp. 163-172). Ciudad de México: Colegio de México/ INEE.
- Steven, Albert. (1998). "Movie Stars and the Distribution of Financially Successful Films in the Motion Picture Industry", *Journal of Cultural Economics*, 22(4), pp. 249-270.
- Stolovich, Luis. (2007). "La valorización de la producción cultural: un desafío irresuelto", en Loreti et al., *Participación y democracia en la sociedad de la información*. Buenos Aires: Prometeo Libros Editorial. pp. 131-146.

- Therborn, Goran. (2004). "Familias en el mundo. Historia y futuro en el umbral del siglo XXI", en Irma Arriagada y Verónica Aranda (comps.), *Cambio de las familias en el marco de las transformaciones globales: necesidad de políticas públicas eficaces* (pp. 21-41), Chile: CEPAL-Serie Seminarios y conferencias, 42.
- Tokman, Víctor. (2010). *El empleo en la crisis: efectos y políticas*, Santiago de Chile: CEPAL/Naciones Unidas.
- Tokman, Víctor. (2006). "Empleo y protección: una vinculación necesaria", en Gerardo Molina. *Universalismo Básico. Una nueva política social para América Latina*, pp. 115-168. Washington: BID.
- Tomei, Manuela. (1989). El trabajo a domicilio en países seleccionados de América Latina: una visión comparativa. Cuestiones de desarrollo. Documento de discusión 29. Ginebra: OIT.
- UNESCO. (2015). *Re|Pensar las políticas culturales: Creatividad para el desarrollo*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- UNESCO. (1997). Declaración final del Congreso Mundial sobre la Aplicación de la Recomendación Relativa a la Condición del Artista. Declaración final (pp. 1-7). París: UNESCO.
- UNESCO. (1980). Recomendación relativa a la condición del Artista. Conferencia General, 21ª (pp. 1-178). Belgrado: UNESCO.
- Valle, Ángeles. (2017). Egresados de universidades de distinto régimen por calidad de la ocupación. Congreso Nacional de Investigación Educativa (COMIE) San Luis Potosí.
- Valle, Ángeles. (2011). Nuevos contenidos del trabajo y formas de empleo profesional en el sector moderno de las economías desarrolladas. *Perfiles educativos*, XXXIII (núm. especial), pp. 200-210.
- Van Maanen, John. (1999). *The smile factory: work at Disneyland*. SAGE: South-Western College Publishing.
- Velho, Gilberto y Becker, Howard. (1992). Project, Emotion, and Orientation in Complex Societies. *Sociological Theory*, Spring, 10(1), pp. 6-20.
- Vite, Miguel. (1999). "Capital cultural, escuela y espacio social by Pierre Bourdieu and Isabel Jiménez", *Revista Mexicana de Sociología*, 61(1) (enero-marzo), pp. 199-204.
- Vogler, Christopher. (2007). *The writer's journey. Mythic structure for writers*. 3era ed. Studio City, California: Michael Wiese Productions.

- Wagner, A. (2015). "En torno al Colegio de Literatura Dramática y Teatro", en *Rememorar los derroteros. La impronta de la formación artística en la UNAM* (pp. 113-144). México: Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, UNAM.
- Wagner, A. (1999). *De la historia del Colegio de Literatura Dramática y Teatro*. México: F.F.y L. / UNAM.
- Weller, Jürgen y Michael van Gelderen. (2006). "Flexibilidad de los mercados de trabajo: las variables laborales frente al crecimiento económico", en Graciela Bensusan (coord.). *Diseño legal y desempeño real: Instituciones laborales en América Latina* (pp. 45-93). México: UAM-Xochimilco/Editorial Porrúa.
- Welsch, Wolfgang. (2003). "Aesthetics Beyond Aesthetics", *The ACT Journal*.
- Wilde, Guillermo y Gonzalo Araóz. (2016). "Presentación: Arte y agencia: más allá de Alfred Gell", en Alfred Gell. *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: Paradigma inicial.
- Wojcik, Pamela. (2003). *Typecasting. Criticism*, 45(2), Special Film Issue Part Two: New and/or Neglected Approaches To Understanding Moving Images (Spring) pp. 223-49.
- Womack, James, Daniel Jones y Daniel Roos. (1990). *The Machine that Changed the World*. Nueva York: MacMillan Publishing, Rawson Associates.
- Wu, Tim. (2016). *El interruptor principal. Auge y caída de los imperios de comunicación*. México: Fondo de Cultura Económica. Edición de Kindle.
- Xelhuantzi, María. (2011). *La tarea sindical en México. Un camino sinuoso para la democracia. Perspectivas Progresistas*. México: Friedrich Ebert Stiftung.
- Yirmibeşoğlu, Gözde. (2016). "Entertainment Industry versus Culture Industry: Designers of Consumption Society", *Entertainment Industry*, 01(01), pp. 230-245.
- Zarifian, Philippe. (1999). *Mutación de los sistemas productivos y competencias profesionales: la producción industrial de servicio. El modelo de competencia y sus consecuencias sobre el trabajo y los oficios profesionales*, Montevideo, Oficina Internacional del Trabajo.

TRABAJO NO CLÁSICO Y CONFIGURACIÓN PRODUCTIVA

EN EL TRABAJO ARTÍSTICO

se terminó de imprimir en octubre de 2023

en la Ciudad de México

por Ediciones del Lirio, S.A. de C.V.

Azucenas 10. Colonia San Juan Xalpa,

09850, alcaldía Iztapalapa

Tel. 5613 4257

www.edicionesdellirio.com.mx

Tiraje de **500** ejemplares más sobrantes para reposición.

Este libro estudia la actividad artística a través del aparato analítico del Trabajo no clásico (TNC), el cual la entiende como una ocupación con componentes simbólicos, estéticos, emocionales y éticos en la que intervienen diversos agentes —además del público— en su proceso productivo y correspondiente control. El enfoque teórico aparece aquí articulado con la propuesta epistémico-metodológica del configuracionismo para analizar el trabajo artístico inmerso en estructuras, subjetividades y potencialidades para la acción. Esto dentro de contextos históricos, políticos, económicos y sociales, que han impactado a los modos de producción que rigen la industria del espectáculo, el arte y la cultura hasta hoy, y afectan a las generaciones más jóvenes de artísticas escénicas, incluso en la construcción social de su ocupación.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ediciones
del lirio