

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 12, Núm. 20**

octubre 2021-marzo 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana  
Centro de Estudios, Creación y  
Documentación de las Artes**

Este obra está bajo una licencia de Creative  
Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0  
Internacional.



## Teatro de grupo en Xalapa: sondeo en tiempos de pandemia

Elka Fediuk\*

Verónica Herrera\*\*

\* Universidad Veracruzana, México.

*e-mail:* efediuk@uv.mx

\*\* Universidad Veracruzana, México.

*e-mail:* emiherrera@uv.mx

**Recibido:** 20 de enero de 2021

**Aceptado:** 10 de febrero de 2021

**Doi:** 10.25009/it.v12i20.2685

## Teatro de grupo en Xalapa: sondeo en tiempos de pandemia

### *Resumen*

El artículo presenta las bases y el contexto de la investigación “Teatro de grupo en Xalapa”. En la circunstancia del cierre de actividades culturales por la pandemia de COVID-19, surgieron nuevas prioridades que exigieron a la investigación centrarse en los impactos que esta situación provocó en la actividad de los grupos de teatro independiente. Para visibilizar esta situación, en junio de 2020 se aplicó la encuesta diseñada para explorar el estado de cosas, tomando en cuenta tres momentos: a) la situación previa a la pandemia, en términos de organización y dedicación al trabajo teatral, las finanzas de los grupos y de sus miembros; b) los impactos de la pandemia sobre su actividad teatral, su economía y su estado de ánimo, así como c) las actividades y proyectos emergentes ante una “nueva normalidad”. El informe de resultados de la encuesta aporta comentarios dirigidos a la interpretación de datos y apunta las nuevas preguntas.

*Palabras clave:* teatro independiente; teatro de grupo; pandemia; encuesta; Veracruz; México.

## Group theater in Xalapa: survey in pandemic times

### *Abstract*

This paper presents the basis and context of a research project titled “Group Theatre in Xalapa”. After the closure of cultural activities due to the COVID-19 pandemic, new priorities emerged that required the project to focus on the impact that this situation caused on the activity of independent theater groups in the city of Xalapa, Veracruz. To raise awareness on this situation, we carried out a survey in June 2020, which was designed to explore the new state of affairs. The survey considered three different moments: a) the groups’ situation prior to the pandemic, in terms of their organizations and dedication to theater work, their finances and their members’ finances; b) the impacts of the pandemic on the groups’ theatrical activity, their economy and their state of mind; as well as; c) emerging activities and projects in the face of a “new normal”. The survey results report provides feedback aimed at interpreting the data, and points to new questions.

*Keywords:* independent theater; group theatre; pandemic; survey; Veracruz; Mexico.

---

---

---

# Teatro de grupo en Xalapa: sondeo en tiempos de pandemia

## Proyecto de investigación y contingencia sanitaria

Esta investigación, centrada en el “teatro de grupo”, fue iniciada hace varios años con el interés de pensar las prácticas poéticas y las formas de organización del teatro que no se adscriben a la tradición subordinada a un mecenas y tampoco al teatro comercial. Partiendo del fenómeno surgido en Europa al inicio del siglo xx, y revisando las particularidades de esta forma teatral en Latinoamérica a lo largo del siglo pasado (Fediuk, “Proyecto posideológico y teatro” 41), observamos cambios importantes en las formas de trabajo y la cohesión de los grupos, así como la persistencia de un “proyecto de grupo” en cada caso, es decir, una definición identitaria expresada en un por qué, para qué y cómo del quehacer teatral de cada grupo.

El campo teatral opera de manera distinta en cada territorio; también los grupos de teatro que se forman y operan en cada contexto manifiestan particularidades relativas a sus problemáticas y decisiones respecto al repertorio, al diálogo con los espectadores, a sus negociaciones con las instituciones de cultura, así como a las estrategias que cada uno genera para subsistir como proyecto teatral.

Xalapa, capital del estado de Veracruz, es una ciudad con medio millón de habitantes. Destaca por su vocación cultural y educativa, contando con siete universidades públicas y 13 privadas,<sup>1</sup> además del Instituto Veracruzano de la Cultura y los programas municipa-

---

<sup>1</sup> Ver <https://mextudia.com/en-tu-ciudad/universidades-en-xalapa/>

les. La Universidad Veracruzana (UV) produce y divulga las artes, formando a artistas en los niveles de pre y posgrado. La ciudad, al igual que el estado, no cuenta con infraestructura teatral suficiente, y no existe una industria del espectáculo o un soporte técnico-logístico que asegure a los artistas un empleo o la divulgación de sus productos.

En el área local iniciamos con un estudio sobre Abraham Oceransky, creador escénico, gestor y formador de actores (Fediuk, “Japón en la creación teatral” 445). Poco después, la estancia de investigación de una doctoranda brasileña hizo que se planteara un estudio comparativo entre dos ciudades con cierta similitud, Florianópolis y Xalapa, atendiendo aspectos de políticas culturales en materia de teatro e infraestructura teatral, enfocando las estrategias de reconocimiento y supervivencia de los grupos en la categoría “independiente” o “teatro de grupo” (Fediuk y da Silva 125).

Si bien se trataba al principio de una investigación individual, a finales del año 2019 dos autoras convenimos en plantear conjuntamente “Teatro de grupo en Xalapa” como una investigación de largo aliento; es decir, se trata de mantener la observación de los grupos estudiados durante un periodo indefinido, aunque con cierres parciales. El objetivo es rescatar el “teatro perdido” (ver Dubatti, *Filosofía del teatro III*), en este caso la trayectoria, documentos y testimonios sobre los grupos teatrales radicados en Xalapa. En la última fase se planteó estudiar a los grupos de teatro vigentes en las temporadas 2019 y 2020, con el objetivo de conocer y comprender su producción artística en términos de poética, incluida la relación con el espectador, así como su operación interna y sus formas de gestión o autogestión. Al equipo de este proyecto, integrado por Elka Fediuk (responsable) y Verónica Herrera (colaboradora), se han sumado las siguientes estudiantes de la maestría en Artes Escénicas de la UV: Sandy Deseano, Mónica Falfán y Alicia Petrilli, así como también el personal de apoyo: Isaura Ocaña López (asistente) y Silverio Chávez, estudiante de la licenciatura en Teatro. Con esto, la investigación adquirió un cariz formativo y dialógico.

El cierre de las actividades culturales y educativas a mediados de marzo de 2020, por causa de la pandemia de COVID-19, produjo una parálisis general. Aunque confiábamos todos en que pasada la “cuarentena” retornaríamos a las actividades de siempre, los pronósticos eran adversos, de modo que reanudamos las clases y las reuniones del equipo por medio de plataformas en línea. Entonces detectamos proyectos teatrales que comenzaban a adaptarse a las pantallas, en video o en *streaming*, así como numerosos foros que traslucían las problemáticas del momento y un silencio de los grupos de menor nivel de consolidación.

Surgieron muchas preguntas respecto a cómo viven esta situación crítica los miembros de grupos independientes de la ciudad, probablemente con una esperanza cada vez más empañada. En los últimos años, el surgimiento de nuevos grupos de teatro había sido

exponencial: los números de grupos que registraban actividad a lo largo de cada temporada fluctuaban entre 35 y 40. Se generaban muchos grupos, pero buena parte no sobrevivía a su primera producción, fenómeno que había sido observado previamente (Herrera 65). Los grupos estudiados suelen estar en activo durante un mínimo de tres años, con al menos dos producciones.

Dada la condición de la virtualidad, fue posible integrar al sondeo a grupos de teatro de otras ciudades del estado de Veracruz, abriendo con ello los alcances de la investigación.

## Teatro independiente o teatro de grupo

Aunque la denominación es periférica al problema, queremos subrayar el sentido que asume el nombre de esta categoría teatral. Una compañía de teatro o compañía teatral es un conjunto de actores y técnicos dedicados a la representación de obras teatrales (“compañía”).<sup>2</sup> Las compañías nacieron cuando la sociedad, necesitada de diversión, propició el desarrollo de esta actividad empresarial y remunerada. En la sociedad industrial, las compañías adoptaron reglas de producción similares a las de la fábrica, con división del trabajo y jerarquización piramidal de las funciones.

En los inicios del siglo xx, el movimiento de la renovación teatral, a veces ligado a las vanguardias, se autonombraba trasluciendo los postulados de la modernidad: libertad, emancipación, autonomía, progreso (ver García Canclini, *Culturas híbridas*). En Europa, algunos teatros sellaron con sus nombres su escisión del teatro burgués: Théâtre Libre (1887, André Antoine), Freie Bühne o Escena Libre (1889, Otto Brahm), Independent Theatre (1891, J.T. Grein), Theatre l’Oeuvre (1912, A. Lugné-Poe), además de los proyectos centrados en las bases estéticas: Teatro de Arte (1890, Paul Fort) y Teatro de Arte de Moscú (1898, Konstantín Stanislavski). Con el mismo espíritu era usado el adjetivo “experimental”, cuando el objetivo de búsqueda artística asumía los ideales de progreso o la metodología científica.

En Argentina y Uruguay (o, mejor dicho, en Buenos Aires y Montevideo, ciudades conectadas por el Río de la Plata) se estableció el nombre *teatro independiente*. El movimiento, que rompía con la tradición del teatro burgués, se manifestó en la Declaración de Principios del Teatro Libre, suscrita en 1927 por varios grupos de teatro (ver Ordaz, *Historia del teatro*). A diferencia de los proyectos europeos, el que se concretizó como Teatro del Pueblo tuvo claramente bases político-sociales. La denominación “teatro in-

---

<sup>2</sup> Ver <https://dle.rae.es/compa%C3%B1a>

dependiente” fue acuñada, según una investigación de Fuckelman, por Leónidas Barletta en sus discursos, y plasmada en la boletería y en los programas de mano. En su origen, el significado de este término se limitaba a designar “que los artistas costean su propio trabajo, es decir, que no son contratados por nadie y que asumen los riesgos económicos del espectáculo” (Fuckelman 165). La experiencia histórica de la postdictadura en la Argentina complejizó esta definición, como: “una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística y política y teorías estéticas propias” (Dubatti, *Cien años de teatro argentino* 81).

En la segunda mitad del siglo xx, paralelamente al empoderamiento de la sociedad civil, surge la denominación “teatro de grupo”. La encontramos en la filosofía de la “creación colectiva” de factura colombiana, y asociada también a una tercera opción o un “tercer teatro” –como lo bautizó Eugenio Barba<sup>3</sup>–, aludiendo a la potencia de un teatro del tercer sector. Situado en la experiencia brasileña, André Carreira sostiene que:

[e]l término “teatro de grupo” surgió en los 80 como forma de identificar un quehacer teatral que pretendía ser expresión de un teatro autónomo y alternativo, cuyo principio sería la forma de producción colectiva. Pero a diferencia de proyectos grupales anteriores, la idea de un teatro de grupo implicaba un claro reconocimiento de la especificidad política asumida por un teatro que se veía como algo diferente, y que atribuía al modo de trabajo un valor trascendente (57).

El término “teatro independiente” es asumido por el gremio en general, aunque –al menos en el contexto mexicano– pudiera ser cuestionable debido a la vocación de las políticas culturales posrevolucionarias. Las discusiones más actuales sugieren sustituirlo por “autogestivo” o “autónomo”, es decir, responsable de sus decisiones internas en cuanto a su repertorio y poética. La independencia económica no es viable para la mayoría de los proyectos teatrales valiosos y necesarios, por ende, no se trata de eximir al Estado y sus políticas culturales del deber de apoyar y fomentar las actividades artísticas.

Considerando la variación de los términos en uso, y que a lo largo de todo un siglo tenemos ejemplos de grupos de personas que afianzan algún proyecto teatral distinto al teatro-industria, oficial o comercial, optamos por el nombre de “teatro de grupo”. Se trata de una tercera categoría que permite connotar formas variadas de organización, con sus

---

<sup>3</sup> El discurso pronunciado en el Festival de Belgrado en 1975 fue publicado originalmente en *International Theatre Information*. París: UNESCO, 1976; posteriormente fue reproducido en *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*. Buenos Aires: Catálogos, 1997.

diversas convicciones estéticas y políticas, y sus diversas formas de relación con las instituciones y patrocinios que existen en determinados territorios. Convenimos en que el “teatro de grupo” es:

(...) aquel que ha sido conformado por adhesión libre, plantea un proyecto a largo plazo a partir de determinadas concepciones de teatro, generalmente se sustrae de la escena comercial y frecuentemente de la oficial, y aspira a crear una poética que lo distinga. Las concepciones de teatro se proyectan en la producción poética mediante el contenido del repertorio, las relaciones internas en los procesos de creación y producción, los dispositivos y técnicas escénicas y actorales, y la relación con el espectador (Fediuk, “Proyecto posideológico y teatro” 42).

Las concepciones de teatro pueden ser explícitas o implícitas, y expresan las ideas que fundan un proyecto teatral; fusionan el modelo de pensamiento con las convicciones (ideológicas, estéticas, éticas) y saberes generados en la praxis teatral y la experiencia de vida (ver Dubatti, *Concepciones de teatro*). El teatro de grupo, desde los albores del siglo xx, plantea sus convicciones de orden estético, social, político y ético en su programa, manifiesto o declaración; las proyecta en su labor artística, donde se manifiesta el qué, cómo, para qué y para quién hacer teatro.

## Contexto local y nacional del sondeo

Un proyecto enfocado a un orden territorial y radicante se sitúa siempre en un contexto más amplio (Bourriaud, citado en Dubatti, “Qué políticas para las ciencias” 39). Las reacciones al fatídico cierre de los espacios para la cultura, y la obligada mudanza a las plataformas virtuales, fueron muy diversas. Algunos creían que sería un mal pasajero, otros ya tenían algún proyecto pensado para la plataforma o uno relativamente fácil de adaptar, y otros más quedaron suspendidos sin hallar solución. Las plataformas de videollamadas fueron utilizadas para paliar el encierro y mantener la presencia del grupo con mensajes y recuerdos. De manera proactiva, la comunicación gremial local, nacional e internacional planteó demandas y soluciones. Las acciones tomadas en cualquier parte por las autoridades de la cultura, así como por los artistas, se convirtieron en referentes en las discusiones que motivaron una ley en favor de los espacios culturales independientes, al menos en la Ciudad de México. Aunque esta ley no aplica en Xalapa, meses después dieron algunos frutos las estrategias de la Red de Espacios Culturales de Xalapa.

A la par del lanzamiento de nuestro sondeo, participamos en los foros de discusión. El primero fue el día 6 de junio y le siguieron otros dos, con intervalo de una semana, organizados por el Área 51 Foro Teatral. De manera casi simultánea, la recién constituida Asociación Nacional de Teatro Independiente (ANTI), lanzó el ANTI Festival del 15 al 30 de junio; en este marco se llevaron a cabo –además de funciones transmitidas en vivo y talleres con costo– varios conversatorios temáticos entre sus miembros, abiertos a cualquier interesado (Piñón “Artistas crean la Asociación Nacional”). Los temas abordaban la situación general de los espacios y los grupos independientes, en especial la situación del cierre de los teatros y la consecuente migración a la pantalla (que ha generado cuestionamientos y consecuencias artísticas), así como el incierto retorno a una “nueva normalidad”. Casi sin tregua, iniciaron las Jornadas Estatales rumbo al 5° Congreso Nacional de Teatro, organizadas por voluntarios. En cuatro sesiones, entre el 18 y el 28 de julio, se trataron temas como: el género en el ámbito teatral; la producción en las nuevas condiciones; las cuestiones de salud, económicas y sociales de los y las trabajadoras de la escena, así como la recuperación y fidelización de públicos. Las propuestas fueron llevadas a las mesas del debate, sin que las autoridades convocantes permanecieran allí representadas o manifestaran su postura respecto a las propuestas ciudadanas de este sector.

La situación crítica para los trabajadores del sector cultural y artístico motivó a Cultura-UNAM, en colaboración con la Cátedra Internacional Inés Amor en Gestión Cultural y la encuestadora Mitofsky, al estudio de opinión “La cultura y el COVID”, realizado en el mes de mayo con participación de 4,168 personas dedicadas a distintas actividades y artes. El informe bajo el inquietante título *Para salir de terapia intensiva. Estrategias para sector cultural para el futuro* (ver De la Torre y Meliá, “Presentación del proyecto”) llegó a nuestras manos a finales de julio. Sin duda es un material amplio y valioso, aunque no tan claro para un diagnóstico localizado en determinada categoría de arte, si no se tiene acceso a la encuesta en el sistema. Tras la revisión del documento identificamos aspectos comunes con las inquietudes que impulsaron nuestro sondeo, tanto en la batería de preguntas como en algunos resultados. Seguramente habrá otros análisis de estos datos que –esperamos– incidan en las políticas culturales para las artes. Por ahora sólo podemos constatar que la situación de precariedad (infraestructura, salud, economía, bienestar social) observada en los grupos independientes de teatro que arroja nuestro sondeo, coinciden con lo detectado en algunos aspectos medidos en el sondeo de la UNAM.

Con fecha del 22 de junio de 2020, la Secretaría de Cultura dio inicio al Sondeo Nacional de diagnóstico sobre la situación ante el coronavirus COVID-19, “con el fin de generar información para la toma de decisiones en el corto plazo y de cara a la crisis que está enfrentan-



do la comunidad cultural y artística nacional” (Secretaría de Cultura, “Inicia Secretaría de Cultura”). La batería de 45 preguntas es similar a la que fue utilizada por el equipo de Cultura-UNAM; además, podría correlacionarse con la base de datos creada por la misma Secretaría en 2019, bajo el nombre *Telar; registro de las y los agentes culturales de México*.<sup>4</sup> Los resultados del *Sondeo para medir la percepción del impacto del COVID-19 en el sector de las economías culturales y creativas en México* (ver Secretaría de Cultura, “Sondeo para medir la percepción”), tampoco permiten extraer datos correspondientes específicamente a las artes escénicas ni al teatro, ya que abarcan el sector público, privado e independiente de manera global. Sólo vale la pena mencionar que el 59 por ciento no tiene ingreso estable (15), y que el 61.6 por ciento no tiene prestaciones o derechos laborales (19).

La investigación “Teatro de grupo en Xalapa” se centra en la población, actividad artística y condiciones sociales de los colectivos y espacios del teatro independiente (foros), razón por la cual seguiremos con atención las decisiones que se tomen a partir de este diagnóstico.

Las políticas de arte y cultura en México deben respetar los principios consagrados en su Constitución Política y las garantías que la Carta Magna otorga a esta actividad humana fundamental para el desarrollo humano y social. El proyecto posrevolucionario unía la educación, las artes y la cultura; en la etapa del debilitamiento del Estado, dicho proyecto fue reordenado de acuerdo con las políticas neoliberales, aunque encontró un balance en el empoderamiento de la sociedad civil. Fue replanteada entonces la relación entre el Estado y los ciudadanos. En este contexto, en el sector Cultura se abrió la participación democrática, se promovió la autoorganización mediante asociaciones civiles y la participación de los agentes de cultura en cuanto a planteamientos y evaluaciones. Fue un paso decisivo para establecer nuevos nexos y compromisos, así como la permanente actualización de los lineamientos de distribución del presupuesto para la cultura y las artes mediante programas dirigidos a temas o actividades.

Es de suma importancia el escrutinio por parte de los agentes del sector cultural, de la ejecución de las políticas aprobadas, la evaluación de su funcionamiento y su implementación por las instancias ejecutivas. Por ahora, lo que se ha podido constatar son los consecutivos recortes presupuestales iniciados en sexenios anteriores, a los que se suman los del presente. El más grave fue el anunciado por el presidente de México que en plena pandemia redujo en 75 por ciento el presupuesto operativo de las instituciones federales, entre éstas las de Cultura, poniendo en riesgo la supervivencia de los grupos y foros independientes, cuya economía creativa con dimensión social es imposible de ejercer sin apoyos pactados o concursados (Diario Oficial de la Federación, “DOF: 23/04/2020”).

---

<sup>4</sup> Ver [https://telar.cultura.gob.mx/public/assets/Informe\\_Telar\\_2020.pdf](https://telar.cultura.gob.mx/public/assets/Informe_Telar_2020.pdf)

## Sobre el sondeo

El sondeo, cuyos resultados se presentan a continuación, responde a la inquietud surgida por la crisis que atraviesa el sector cultural. Su impacto lo observamos en los foros y compañías o colectivos del teatro de grupo. En un formato reducido a 21 ítems, incluidos los datos de identificación, este sondeo aporta información delimitada a los grupos de teatro y a las personas que los conforman en el estado de Veracruz. El objetivo del sondeo fue conocer y visibilizar la situación de esta categoría teatral durante la crisis sanitaria.

Si bien el sondeo no indaga cuestiones poéticas y sus subyacentes concepciones del teatro, éstas son referentes y motivos en la cohesión del grupo y en las decisiones sobre su operación. En algunas respuestas abiertas se puede apreciar cómo las convicciones filosóficas que sostienen tales concepciones de teatro compensan la precariedad en el desarrollo de las producciones y en la remuneración que escasamente logra ser satisfactoria.

Coincidimos con Jorge Dubatti en la importancia de una mirada radicante, es decir, la que está anclada en el territorio y genera el saber y la teoría desde la propia praxis teatral (Bourriaud, citado en Dubatti, “Qué políticas para las ciencias” 39). De esta manera, el acercamiento que los miembros del equipo de investigación han tenido y tienen con los grupos estudiados y participantes del sondeo, ayuda a comprender las respuestas, triangulando las circunstancias y condiciones de cada caso con su ubicación en el mapa del estado de Veracruz. Lo anterior se entrecruza también con las políticas de la Secretaría de Cultura aplicadas por el Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC) y con “lo político” –en el sentido que le adscribe Lola Proaño (ver *Teatro y estética comunitaria*)– ejercido por los integrantes de los grupos, tratándose de cuestiones que atañen a sus derechos como trabajadores del sector cultural y los derechos de las audiencias, es decir, los espectadores reales y potenciales.

## Resultados

Ofrecemos aquí los resultados del sondeo siguiendo su estructura, aunque serán omitidos algunos ítems, así como la información privada. En la mayoría de los ítems se añaden comentarios con carácter de primeras observaciones e interpretaciones que abonan a otra etapa del proyecto. El sondeo fue realizado del 3 al 20 de junio de 2020; no obstante, el plazo se amplió para recibir más respuestas, de modo que el 12 de julio contamos con 31 formularios a procesar. El número de participantes no resulta especialmente adecuado para un estudio cuantitativo; sin embargo, con esta muestra consideramos importante el anonimato como una herramienta para visualizar la situación del teatro de grupo en el es-

tado de Veracruz. Los resultados del sondeo fueron socializados con los grupos y personas participantes a finales de agosto. El 8 de octubre de 2020 se realizó una presentación en sesión abierta vía Zoom y página Facebook del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (CECDA-UV). Participó el equipo completo y se recibió retroalimentación sobre los temas estudiados.

## Participantes

Entre los 31 encuestados, 26 lo hicieron en categoría de director(a) o representante de grupo, y cinco como integrantes. Con ello, 30 grupos de teatro tuvieron representación en el sondeo, 22 de Xalapa, tres de Coatzacoalcos, tres del puerto de Veracruz, uno de Córdoba y uno de Tlacotalpan. Para difundir sus trabajos y mantener el contacto con espectadores cautivos y potenciales, los grupos utilizan principalmente Facebook (*fan page* o el perfil personal del director); algunos también usan Instagram, Twitter, escasamente página web del grupo, además de WhatsApp para difundir sus propuestas entre sus contactos.

La distribución territorial revela una cartografía dominada por la ciudad capital del estado, donde las instituciones de gobierno, educativas y culturales, han creado espacios para el fomento de actividades artísticas. La UV, un caso singular en México, es productora permanente gracias a que cuenta con un personal académico artístico de aproximadamente 400 profesionales, además del profesorado que atiende la oferta educativa en artes con nueve programas de licenciatura y nueve de posgrado. En los últimos 25 años se han abierto programas en artes escénicas en varias universidades y centros de formación artística. Lo anterior se refleja también en el incremento de colectivos del teatro de grupo, algunos de estos cuentan con espacios (generalmente rentados y adaptados) para realizar sus actividades. Aunque el puerto de Veracruz cuenta con mayor población e industria, su perfil no favorece oportunidades para el teatro. Es importante señalar que tanto la UV, como otras universidades y centros educativos, propician la generación de la actividad cultural y artística, resultando en la conformación de grupos.

La distribución de trabajo en la producción teatral de los grupos se asemeja a la que fue generada en tiempos de la *Commedia dell'arte*: cada miembro cumple varias funciones, sean operativas o artísticas; sólo tres encuestados manifestaron ejercer exclusivamente una función directiva (artística y administrativa), nueve realizan dos funciones (dirección, producción, actuación o administración-gestión), 14 combinan tres o más funciones, y en algunos casos hasta siete (dirección, actuación, producción, gestión, diseño gráfico, escenografía, maquillaje, asistente de dirección, asistente de administración, cantante, co-

reógrafo, realizador de producción, libreto, manipulación de títeres, logística). Los cinco restantes reportan una o dos funciones no siempre definidas.

Los grupos constan por lo general de poco personal, el peso de la responsabilidad recae principalmente en quien lo dirige. Son pocos los grupos que cuentan con personal técnico, por lo cual, los mismos actores son quienes intervienen en estas tareas. Igualmente, son excepcionales los grupos que cuentan con especialistas en determinadas áreas (gestión, administración, diseño escénico, diseño de promoción y redes, etcétera).

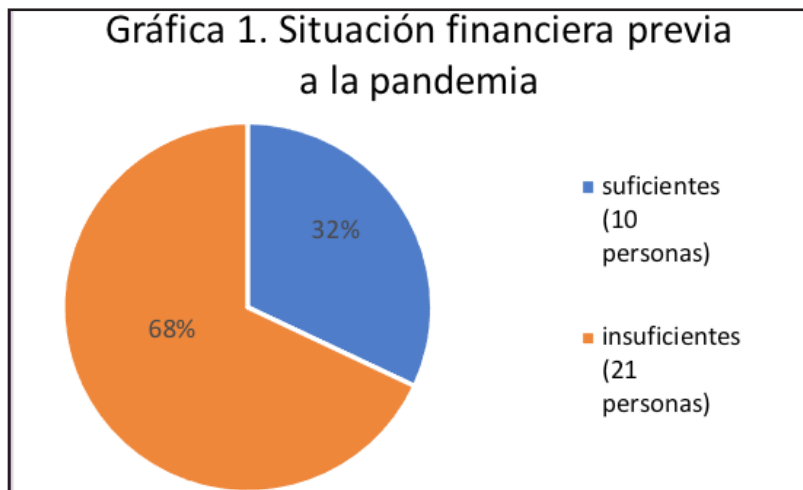
## **Situación de los grupos antes y durante la pandemia**

Todas las respuestas respecto a la situación previa al cierre de las actividades culturales reportaron proyectos como temporadas (algunos con fechas y convenios), giras y festivales (con participación asegurada), proyectos en puerta o para realizar a lo largo del año, ensayos en proceso y estrenos muy próximos, además de proyectos enviados a convocatorias. En tres casos se señalan varios proyectos ya gestionados y calendarizados (estrenos, giras, festivales). Será importante relacionar los proyectos en curso con la trayectoria del grupo, su reconocimiento en el campo teatral y las estrategias de gestión implementadas.

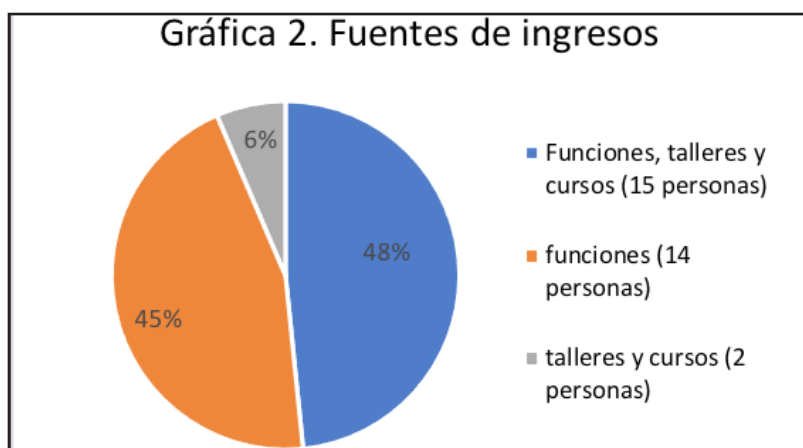
En cuanto al impacto del confinamiento, todos los encuestados enumeran actividades y proyectos cancelados o suspendidos, que ya estaban calendarizados o se encontraban próximos a estrenarse. La cancelación de festivales afectó fuertemente por ser una oportunidad para el reconocimiento de los grupos; los talleres no se implementaron; las giras y otras actividades presenciales fueron suspendidas sin certeza sobre cuándo podría retomarse una “nueva normalidad”.

Los grupos de mayor trayectoria manifestaron haber visto cancelados compromisos con funciones y eventos agendados, ensayos de nuevos proyectos y talleres con inscripciones; ello significó –a partir de la fecha del cierre– un impacto en la dinámica de trabajo, produciendo un importante problema financiero porque gran parte de su ingreso habría dependido de la taquilla (ver Gráfica 1). Esto afectó especialmente a aquellos grupos que cuentan con un foro (gastos operativos, renta, personal contratado). En los grupos en etapa de inicio se perciben la frustración y el desánimo por la cancelación de las actividades (estrenos, festivales) que pudieron abrirle camino al reconocimiento.

Como veremos más adelante, algunos grupos, dada su filosofía y convicciones, no consideran importante la remuneración por su trabajo artístico. Será necesario indagar a qué niveles de costos de producción se refieren y cómo establecen el tabulador de remuneraciones, con el fin de entender qué consideran “suficiente” (ver Gráfica 2).



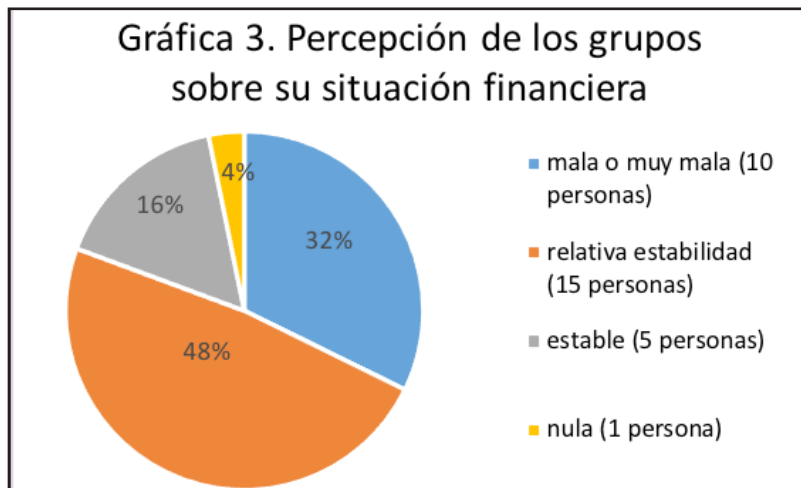
**Gráfica 1:** Situación financiera previa a la pandemia.



**Gráfica 2:** Fuentes de ingresos.

Observamos muy poca diversificación de actividades de los grupos orientados a generar recursos financieros dentro de su área de competencia (ver Gráfica 3). Para ampliar las opciones se requiere de espacio (para cursos o talleres), así como de estrategias para crear alianzas y de gestión en distintos niveles. También es importante detectar nichos de oportunidades en el entorno y ofrecer proyectos en forma negociada (con escuelas, asociaciones, empresas, instituciones).

El estado de precariedad impera en el 80 por ciento de los grupos, en el rango que va de situación financiera “mala o muy mala” a “relativa estabilidad”. Si añadimos que los encuestados son en su mayoría directores o responsables del grupo (26 reportados), es difícil pensar que la situación financiera de otros integrantes del grupo pudiera ser mejor. Si los



Gráfica 3: Percepción de los grupos sobre su situación financiera.

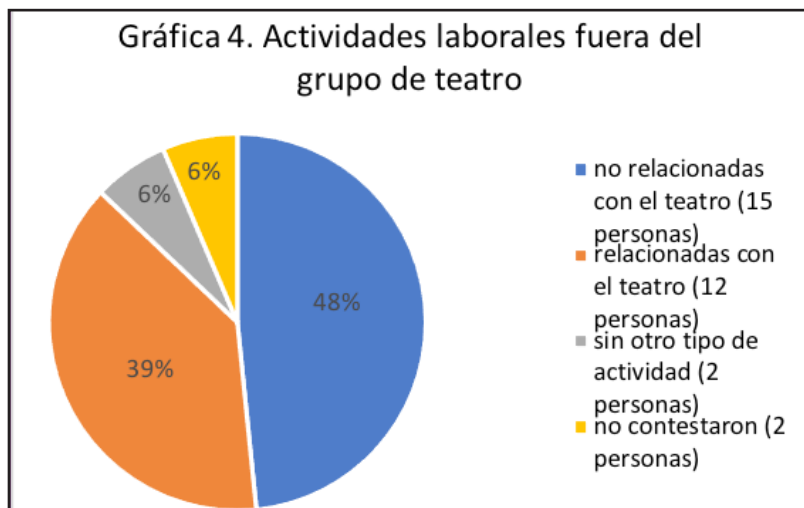
ingresos por funciones, cursos y talleres apenas cubren los gastos de producción, podemos suponer que la remuneración al personal que conforma el grupo es irregular.

### Situación personal previamente y durante la pandemia

Todos los encuestados reportaron proyectos en curso, a corto o mediano plazo, así como actividades relacionadas con teatro que aportaban ingresos (funciones, giras, talleres, cursos); mencionaron una amplia variedad de funciones desempeñadas, tales como: dirección, actuación, producción, gestión, canto, asistencia de dirección, maquillaje, etcétera. Algunos estaban involucrados en varios proyectos de manera simultánea o en calendarización definida (ver Gráfica 4).

Claramente se confirma la situación de insuficiencia de los ingresos que la actividad escénica permite captar, ya que el 48 por ciento de los encuestados no puede solventar sus gastos básicos con ingresos provenientes exclusivamente del trabajo teatral, incluso ejerciendo este trabajo de forma diversificada. Si, además, el 68 por ciento indicó que los ingresos del grupo por taquilla no logran cubrir la producción y las remuneraciones, podemos suponer que la parte más afectada serán las remuneraciones por el trabajo dentro del grupo. Los creadores teatrales se ven en la necesidad de completar sus finanzas con otros empleos dentro de áreas como la docencia, la investigación (un caso), pero también el comercio y otros.

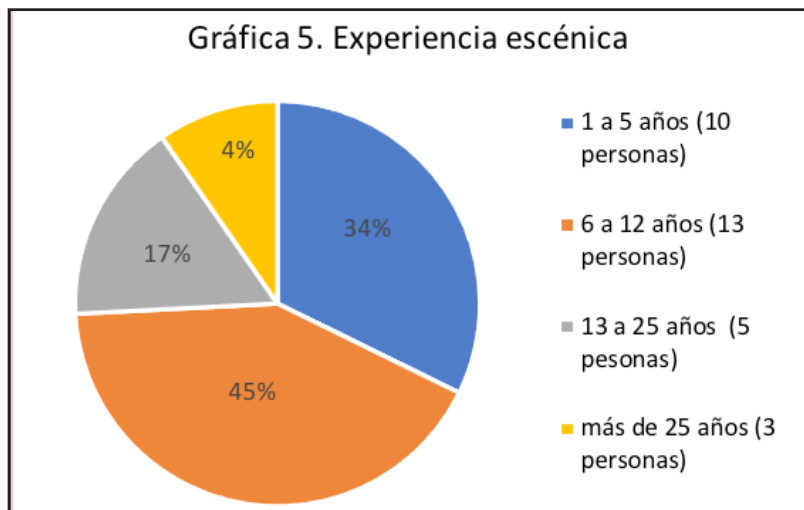
El rango de 1 a 5 años se considera como etapa inicial o proceso de profesionalización. El rango de 6 a 12 años marca la etapa del desarrollo y crecimiento profesional, es



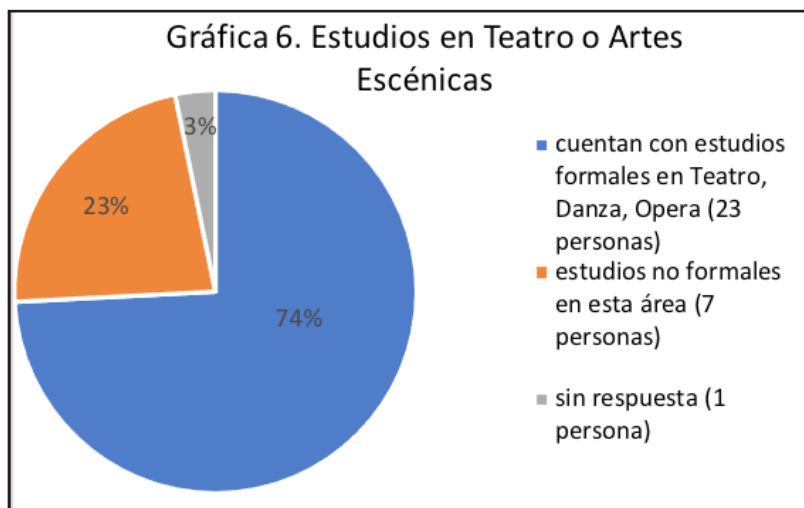
Gráfica 4: Actividades laborales fuera del grupo de teatro.

cuando aparecen los trabajos y obras destacadas, además de la preocupación por el perfeccionamiento artístico (toman cursos y talleres especializados, a la vez que imparten clases como fuente de ingresos). El rango de 13 a 25 años refleja la necesidad de seguridad profesional, que busca disminuir riesgos económicos sin abandonar los experimentos artísticos (ver Gráfica 5). El conocimiento adquirido en la práctica y la madura autoevaluación generaron rutas operativas en la creación y gestión. El rango mayor a 25 años es la etapa que, por lo general, se conjuga la creación y la transmisión del conocimiento adquirido en técnicas y poéticas del hacer escénico a las nuevas generaciones (etapa de maestros). Con el 79 por ciento que suman los dos primeros rangos en el total de la muestra, es evidente una mayor participación de personas jóvenes. La categoría de creadores maduros y maestros conduciendo un grupo es muy limitada. La pregunta que surge es: ¿por qué el teatro de grupo en el estado de Veracruz tiene tan pocos representantes en los rangos de artistas consolidados y maestros?

La existencia desde los años setenta de licenciaturas en teatro, danza, música (canto) en la Universidad Veracruzana, así como el crecimiento de otros centros de formación artística, se refleja en esta composición (ver Gráfica 6). Identificamos entre los participantes del sondeo que la mayoría son egresados de dichas licenciaturas. Sin entrar en detalles acerca de las especificidades de cada arte y artista, es posible al menos señalar que la expectativa de la formación universitaria incluye la perspectiva de una vida laboral con sus respectivos derechos. Tal expectativa no se cumple con los egresados de artes, sino que se mantiene como “natural” un ingreso esporádico, lo cual a su vez imposibilita la adquisición de otros derechos (seguridad social, antigüedad, jubilación). Esta es la razón de que



Gráfica 5: Experiencia escénica.

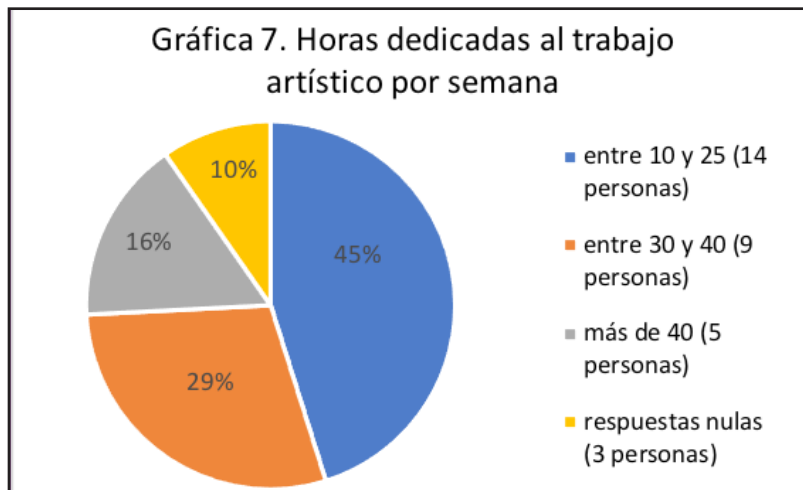


Gráfica 6: Estudios en teatro o artes.

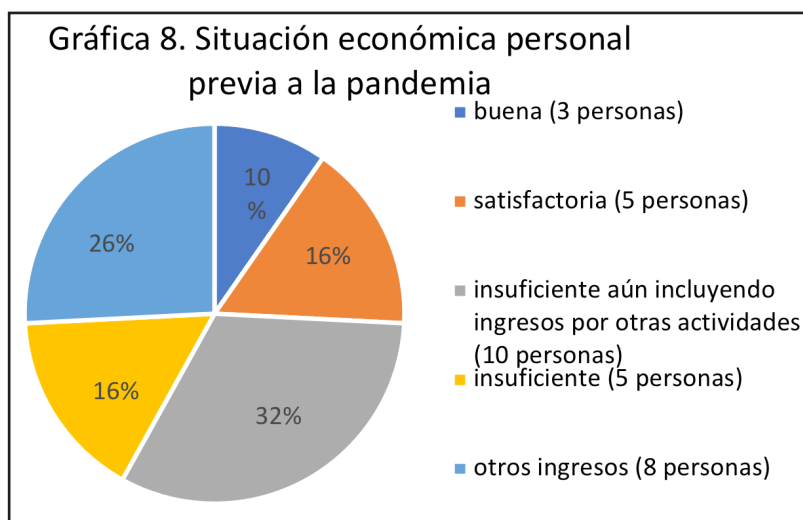
los integrantes del teatro de grupo están forzados a buscar empleos muchas veces en áreas alejadas de su competencia, lo que puede limitar considerablemente su tiempo dedicado a lo escénico (ver Gráfica 7).

Descontando las respuestas nulas, la mitad de las personas encuestadas sólo dedica medio tiempo a las actividades teatrales o escénicas, mientras que la otra mitad trabaja tiempo completo o más. Será importante conocer con mayor profundidad si la dedicación de tiempo completo es proporcional al beneficio/salario correspondiente al nivel de un tabulador profesional (ver Gráfica 8). También se deben tomar en cuenta las condiciones





Gráfica 7: Horas dedicadas al trabajo artístico por semana.



Gráfica 8: Situación económica personal previa a la pandemia.

de trabajo en relación a los resultados (la calidad de los productos se juzga de acuerdo a la valoración estética, que comprende la creatividad, el dominio escénico y la recepción de espectadores).

Como muestra esta gráfica, sólo una cuarta parte (26 por ciento) de encuestados reporta su situación económica como buena o satisfactoria. Hay que añadir que la situación “buena” se correlaciona con una mayor diversificación de actividades (funciones, becas, talleres, etc.) y la “satisfactoria” sólo contempla ingresos por funciones. El otro 26 por ciento no tiene ingresos por trabajo en el grupo, sea por decisión personal o porque no se logra

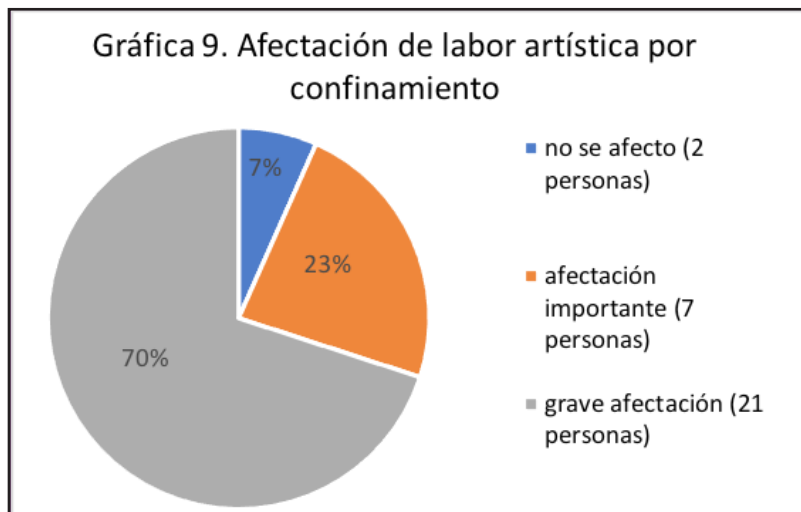
cubrir su remuneración; en tanto, el 48 por ciento tiene dificultades para cubrir sus gastos básicos, sumando incluso ingresos por otras actividades.

Sólo dos respuestas manifestaron no estar afectadas por ahora, ya que contaban con ahorros provenientes de las últimas temporadas “buenas” de los creadores correspondientes. Otras siete respuestas manifestaron una afectación importante (finanzas y proyectos, o solamente proyectos; por ejemplo, el 40 aniversario de uno de los grupos), a pesar de tener otros ingresos o haber ganado un apoyo en la convocatoria Contigo a la Distancia de la Secretaría de Cultura (ver Gráfica 9). Sin embargo, 21 respuestas señalan una grave afectación, principalmente financiera. El impacto sobre la “labor artística” fue desplazado por la gravedad de la situación financiera, imposibilitando en algunos casos que los afectados pudieran cubrir sus gastos básicos de manutención. Requiere de análisis más profundo el que 70 por ciento de los encuestados manifieste una afectación grave. Los casos de “ahorros” son excepcionales (dos casos), lo cual habla de la precariedad permanente y, en parte, de la ineficiente educación financiera.

## Estado emocional y productividad

El sondeo incluyó también un espacio para que los encuestados expresaran su estado emocional tras los tres meses de encierro, e indagaba si ellos habían otorgado o recibido algún apoyo. En este caso las respuestas rebasan el número de participantes, ya que algunas alimentan a más de una categoría. Sólo en un caso se menciona el apoyo recibido (despensa por parte de la dirección municipal de Cultura y de una asociación civil); otros tres casos refieren el apoyo en favor de otros (dinero, compra de boletos a funciones virtuales). En dos respuestas se manifiesta claramente una actitud proactiva para generar recursos con el fin de preservar los espacios de trabajo (presentaciones y talleres), buscando alternativas en pantalla. En 14 respuestas la parte económica está relativamente resuelta (por medio de otro trabajo o algún apoyo familiar), lo que permite mantener buen ánimo a pesar de la situación incierta. En siete respuestas se detecta un estado de ánimo decaído o muy decaído.

Las respuestas en formato abierto fueron clasificadas en tres estados emocionales identificables en las actitudes: el primero es el “decaído” y hace sonar una alarma, ya que los encuestados, en su vulnerabilidad, no han encontrado apoyos suficientes (sea gubernamentales, sectoriales o comunitarios), lo cual dificulta su movilización para las acciones proactivas. El segundo, el “bueno”, se apoya en la seguridad de ingresos de otras fuentes (empleos fijos, apoyos de las familias, etcétera) y la labor artística en estos casos queda en suspenso, circunscribiéndose a actividades de poco esfuerzo. El tercero lo podemos caracterizar como “resiliente”, ya que responde a la crisis movilizando su capacidad proactiva; este último lo encontramos en dos casos solamente.



Gráfica 9: Afectación de labor artística por confinamiento.

El estado anímico de los encuestados se relaciona con la productividad, de modo que la pregunta sobre las actividades profesionales y creativas desarrolladas durante el aislamiento social permite comprender también este aspecto. Las personas encuestadas desarrollaron algunas actividades habituales, como ensayos (a distancia), desarrollo de nuevos proyectos, aplicación a convocatorias y actualización de sus páginas web, además de impartición o participación en cursos o talleres. Para hacerlo más claro, establecimos tres niveles de productividad, aunque por el momento no abordamos sus causas ni sus implicaciones (económicas, psicológicas, etcétera):

*Productividad alta o muy alta.* Tres respuestas: (a) Escritura de obra dramática, organización de foros y redes de colaboración y la formalización de una asociación nueva, charlas temáticas, preparación de un congreso, edición de un número de revista. (b) Ajustes para presentación en pantalla de canciones o arias para apoyo a temas relacionados con COVID-19 o para público infantil, organización de redes de trabajo, aplicación a convocatoria. (c) Lecturas, investigación con revisión de materiales en internet con tema específico y su integración al trabajo en pantalla, desarrollo de actividad docente, participación en charlas, foros, actualización de contenidos en página web.

*Productividad media:* Veintiún respuestas manifiestan haber realizado productos en creación, escritura, investigación o reorganización, así como registro de actividades en cursos o talleres impartidos o tomados, planeación y preparación de algún nuevo proyecto, o espera de resultados de convocatorias.

*Productividad baja:* Siete respuestas reportan al menos una actividad relacionada con teatro.

Es legible la relación entre el estado de ánimo y la productividad, pero también están implicados otros aspectos, por ejemplo: la ubicación geográfica, la urgencia para defender los logros alcanzados y la capacidad de resiliencia.

## Proyección hacia la “nueva normalidad”

Pensar el futuro en un presente incierto es una apuesta por trazar estrategias. Para señalar los contenidos de las respuestas utilizamos un semáforo imaginario; por principio, excluimos el color rojo. El amarillo pone el acento en la alerta que emana de las respuestas que proyectan un futuro teatral y personal incierto; el azul manifiesta la apertura a lo que viene con actitud adaptativa; mientras que el verde muestra el optimismo y vislumbra las posibilidades tanto de aprendizaje como de aprovechamiento para la creación y sustento. Como ejemplos citaremos algunas expresiones:

*Amarillo:* Once respuestas prevén una situación complicada y no alcanzan a vislumbrar cómo podrán adaptarse a las restricciones (sana distancia, mínimo aforo, etcétera). Incluso se prioriza la seguridad económica: “las medidas anunciadas incrementarán los gastos, se harán incosteables las funciones”; “reservado y esperar las disposiciones”; “mi economía personal, sospecho, seguirá vacilante”; “será difícil [...] buscar una nueva forma de trabajo y estrategias para generar ingresos”; “no sabemos cómo será la ‘nueva normalidad’, así que sólo pienso en adaptarnos”; “no tengo ninguna expectativa ni proyección todavía”; “me cuestiono la viabilidad de hacer teatro en estos momentos”.

*Azul:* Once respuestas manifiestan buena actitud y apertura para adaptarse a nuevos tiempos y retos, asumen que el cambio exige prepararse para adquirir nuevas herramientas para el trabajo teatral y tienen la convicción de que se resolverá de alguna manera: “necesito monetizar mi trabajo y buscar distintas fuentes de ingresos”; “el acoplarnos a la nueva normalidad también es parte de crear nuevo contenido”; “el ingreso económico, de nuevo, no vendrá de ese sitio al menos por un buen tiempo”; “espero mucho aprendizaje”; “buscaré adaptarme”; “aunque me resisto a [...] la virtualidad, parece que será una buena opción para conseguir algunos ingresos”; “no creo que esa nueva normalidad deba ser producir más teatro virtual”.

*Verde:* Sólo cinco respuestas muestran mucha seguridad de poder adaptarse y enfrentar el nuevo reto: “los cursos y diplomados que he realizado pretenden aterrizar una empresa cultural”; “me encuentro tranquila, resignada y ocupada en que, al regreso, las labores de la compañía se realicen con éxito”; “este aprendizaje [...] sin duda nos aportará otros elementos, estrategias y procedimientos”.

Estas respuestas expresan las percepciones y proyecciones en el momento en el que se publicaron algunas reglas sobre “el retorno a la nueva normalidad”, aún en el semáforo rojo

por la contingencia sanitaria. Al momento de escribir este comentario ha pasado ya más de un año desde que comenzó la pandemia. Algunos grupos intentaron seguir las reglas de aforo restringido, pero se enfrentan a nuevas dificultades: el miedo de los espectadores para acudir a las salas y la imposibilidad de cubrir los gastos con la reducción del aforo.

## A modo de cierre

El estado de cosas que muestran los resultados del sondeo, enfocado a la realidad de las disciplinas artísticas más vulnerables, visibiliza una situación altamente preocupante, tanto por cómo los grupos y colectivos fueron afectados por los ordenamientos a causa de la contingencia sanitaria, como por el deterioro imperante de la economía de estas disciplinas acumulado por décadas, mismo que pone en riesgo su sustentabilidad (ver Marina, “Sustentabilidad económica de un teatro”). Por un lado, los programas educativos en estas artes se han seguido desarrollando, lo cual amplía el número de profesionales en cada disciplina; pero, por el otro, los recortes presupuestales para la cultura impactan negativamente sobre los apoyos al teatro de grupo. La precariedad se impone en las condiciones de trabajo, en los materiales, espacios de presentación, la escasa o nula remuneración (principalmente en forma de becas con las que no se adquiere ningún derecho laboral). La pandemia se ha extendido en el tiempo multiplicando los estragos, mientras que las reglas de la “nueva normalidad” amenazan con permanecer como nuevas maneras de contacto social y laboral. Debemos añadir, al margen, que el apoyo de las instancias gubernamentales responsables de la cultura fue poco eficiente, si tomamos en cuenta que el teatro en distintas formas es el aliado natural de los más loables proyectos sociales y educativos.

Los variados sondeos, a los que se suma el que realizamos en el territorio veracruzano, tienen el objetivo de mirar a las artes –en nuestro caso, el teatro de grupo– a través del trabajo humano, un concepto de origen marxista que en el capitalismo tardío es invocado por los filósofos y teóricos de la cultura y el arte. Así pues, constatamos que la gran mayoría de los grupos de teatro, danza u ópera que participaron en nuestro sondeo están conformados por profesionales de programas académicos en su especialidad. Con excepción de algunos de los encuestados que cuentan con otro trabajo, la mayoría de ellos engrosan la franja de la economía informal sin prestaciones de ley. Los foros emprendidos por las agrupaciones y asociaciones teatrales durante el confinamiento estricto aportaron propuestas a las que –mediante los distintos sondeos e investigaciones– queremos apoyar con argumentos basados en estudios del campo.

## Fuentes consultadas

- Barba, Eugenio. *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*. Buenos Aires: Catálogos, 1997.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética-relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- Carreira, André. "Grupos teatrales brasileños: fronteras de los modos de producción". *Revista Teatro Celcit*, núm. 37-38, 2010, pp. 57-64.
- "Compañía". *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, 2020, dle.rae.es/compa%C3%B1a, consultado el 4 de noviembre de 2021.
- De la Torre, Graciela y Juan Meliá, coordinadores. "Presentación del proyecto Para salir de terapia intensiva. Estrategias para sector cultural para el futuro". *Cátedra Internacional Inés Amor en Gestión Cultural*, Universidad Nacional Autónoma de México, s.f., [https://unam.blob.core.windows.net/docs/DignosticoCultural/Para\\_salir\\_de\\_terapia\\_intensiva%20A%20INDEX.pdf](https://unam.blob.core.windows.net/docs/DignosticoCultural/Para_salir_de_terapia_intensiva%20A%20INDEX.pdf), consultado el 4 de noviembre de 2021.
- Diario Oficial de la Federación, "DOF: 23/04/2020". *Diario Oficial de la Federación*, Secretaría de Gobernación, 23 de abril de 2020, [https://www.dof.gob.mx/nota\\_detalle.php?codigo=5592205&fecha=23/04/2020](https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5592205&fecha=23/04/2020), consultado el 13 de octubre de 2021.
- Dubatti, Jorge. "Qué políticas para las ciencias del arte: hacia una cartografía radicante". *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, vol. 8, 2014, pp. 25-41.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel, 2014.
- Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- Dubatti, Jorge. *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Fediuk, Elka. "Japón en la creación teatral de Abraham Oceransky". *América Latina y Europa. Espacios compartidos en el Teatro Contemporáneo*, editado por Beatriz Aracil, José Luis Ferris y Mónica Ruiz. Madrid: Visor, 2015, pp. 445-462.
- Fediuk, Elka. "Proyecto posideológico y teatro de grupo en Latinoamérica". *Telón de fondo*, núm. 17, 2013, pp. 41-55.
- Fediuk, Elka y Heloisa Marina da Silva. "Teatro de grupo en Xalapa y Florianópolis: estrategias de reconocimiento y supervivencia". *Artes y región: producción artística, cultura y territorio*, coordinado por Elka Fediuk y María Teresa González Linaje. Xalapa: Editorial Universidad Veracruzana, 2020, pp. 125-162.
- Fuckelman, María. "El concepto de 'teatro independiente' y su relación con otros términos". *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, vol. 9, 2015, pp. 160-171.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. Ciudad de México: Grijalbo, 1990.
- Herrera, E. Verónica. "Los métodos de gestión de los egresados de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana". *Gestión Cultural en Veracruz: Instancias, actores,*

- metas y matices*. Xalapa: Editorial Universidad Veracruzana, 2019, pp. 65-86.
- Marina, Heloisa. "Sustentabilidad económica de un teatro menor latinoamericano". *Corima. Revista de Investigación en Gestión Cultural*, vol. 4, núm. 6, 2018, pp. 1-19, <http://www.corima.udgvirtual.udg.mx/index.php/corima/article/view/7076>, consultado el 13 de octubre de 2021.
- Ordaz, Luis. *Historia del teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2010.
- Piñón, Alida. "Artistas crean la Asociación Nacional de Teatros Independientes". *El Universal*, Compañía Periodística Nacional, 11 de junio de 2020, <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-escenicas/artistas-crean-la-asociacion-nacional-de-teatros-independientes>, consultado el 4 de noviembre de 2021.
- Proaño Gómez, Lola. *Teatro y estética comunitaria: miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- Secretaría de Cultura. "Inicia Secretaría de Cultura recopilación de datos del sector cultural". *Secretaría de Cultura Prensa*, Gobierno de México, 22 de junio de 2020, <https://www.gob.mx/cultura/prensa/inicia-secretaria-de-cultura-recopilacion-de-datos-del-sector-cultural>, consultado el 4 de noviembre de 2021.
- Secretaría de Cultura. "Sondeo para medir la percepción del impacto del COVID-19 en el sector de las economías culturales y creativas en México". *México creativo: desarrollo cultural sostenible*. Gobierno de México, s. f., <https://www.mexicocreativo.cultura.gob.mx/wp-content/uploads/2020/09/Resultados-del-Sondeo.pdf>, consultado el 4 de noviembre de 2021.