

DOSSIER PANDEMIA Y TRABAJO

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s25912755/fvcmfdvie>

Arte teatral, trabajo a distancia y COVID-19 en México. El caso de jóvenes artistas egresados de la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro (UNAM)

María Azucena Feregrino Basurto*

Universidad Nacional Autónoma de México
maferegrino@hotmail.com

Recibido: 11-03-21

Aceptado: 17-05-21

Resumen: Este artículo se centra en el estudio de las condiciones en las que un grupo de jóvenes artistas desarrollan la actividad teatral en México a través del trabajo a distancia. Se trata de una investigación de corte cualitativo con aplicación de entrevistas en profundidad, que busca entender los diferentes significados que se originan en torno a su trabajo en espacios y tiempos de pandemia. Entre los resultados se destaca que la precariedad laboral, el uso intensivo de las TIC's, la *presencia-no-física*, y la falta de transferencia *convivial* las y los hicieron cuestionarse sobre su continuidad en la actividad, entre otros aspectos.

Palabras clave: pandemia; trabajo a distancia; actividad teatral

* Doctora en Ciencias Sociales y Políticas por la Universidad Iberoamericana y maestra en Estudios Sociales (Laborales) por la Universidad Autónoma Metropolitana. Actualmente, es investigadora del Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y profesora de asignatura en la facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad.

Arte teatral, trabajo remoto e COVID-19 em México. O caso de jovens artistas formados na licenciatura em Literatura Dramática e Teatro (UNAM)

Resumo: O presente artigo centra-se no estudo das condições em que um grupo de jovens artistas desenvolvem a sua atividade teatral em México por meio do trabalho a distância. A presente é uma pesquisa qualitativa com aplicação de entrevistas em profundidade, que busca compreender os diferentes significados originados em torno de sua obra em espaços e tempos de pandemia. Dentre os resultados destaca que, a insegurança no trabalho, o uso intensivo de TIC's, a presença não física e a falta de transferência convivial os fizeram questionar sua continuidade na atividade, entre outros aspectos.

Palavras-chave: pandemia, trabalho remoto, atividade teatral.

Theater art, remote working and COVID-19 in Mexico. The case of young artists graduates from the Dramatic Literature and Theater degree (UNAM)

Abstract: This article focuses on the study of the conditions in which a group of young artists develop theatrical activity working remotely in Mexico. This is a qualitative research with the application of in-depth interviews, seeking to understand the different meanings originated around their labor in spaces and pandemic times. Among the results, it is highlighted that job insecurity, intensive use of ICTs, no-physical-presence, and the lack of convivial transfer, made them question their continuity in the activity, among other aspects.

Key words: pandemic; remote working; theater activity

INTRODUCCIÓN

En marzo de 2020, al igual que sucedió en gran parte del mundo, el gobierno mexicano promovió el confinamiento -en este caso voluntario- de su población. A través de la política nacional *Jornada Nacional de Sana Distancia*, se pretendía mitigar los contagios masivos del virus causante de la enfermedad COVID-19. Desde ese momento hasta ahora, el trabajo a distancia -que en esta investigación se entenderá también como teletrabajo- se ha convertido en una práctica cotidiana para muchas personas.

No obstante, aquel paradigma no es nuevo. Desde la década de 1980, la globalización económica y la flexibilización laboral -además de la incorporación de las llamadas *Tecnologías de Información y Comunicación* (TIC's)-, propiciaron nuevas formas de organizar el trabajo basadas en la gestión a distancia mediada por la tecnología (Carnoy, 2001; Thibault, 2000).

Por años, se le vinculó con empleos *tipo oficina* de profesionales en servicios que, con relativa facilidad, podían mudarse a otros espacios, como los hogares de las y los trabajadores, desde donde era posible realizar sus actividades y mantener comunicación a través de la tecnología informática con las oficinas o centros de producción sin tener contacto directo con las personas allí ubicadas (OIT, 1990). Así, se suscitaron espacialidades que facilitaron el contacto inmediato, aunque no físico, con base en la simultaneidad, y en cualquier parte del mundo. Sin embargo, también se experimentaron traslapes entre espacios y tiempos de vida íntimos y familiares con aquellos destinados al trabajo (De la Garza, 2010).

Consecuentemente, en marcos sociohistóricos específicos, esta situación ha dado origen a diversas (re)conceptualizaciones de las nociones de tiempo y espacio de los sujetos laborales y de sus contratistas. Además, como se verá más adelante, en muchos casos también ha implicado una (re)significación del propio *hecho laboral* -o creativo-.

Por ahora, la pandemia ha orillado a un gran número de individuos y empresas a buscar en el teletrabajo una forma de enfrentar la crisis sanitaria y laboral en México. Sin embargo, para muchos, más que una decisión consensual y planeada, representó una imposición o, simplemente, una forma de sobrevivir la contingencia.

De acuerdo con la *Encuesta regional 2020: ¿Cómo se transformó el ámbito laboral y familiar?*, llevada a cabo por el Centro de Investigación de la Mujer en la Alta Dirección (CIMAD) del IPADE *Business School* de México -entre otras instituciones-, 69% de las empresas en México recurrieron al teletrabajo durante la pandemia; mientras que, en lo particular, 68% de las personas encuestadas afirmaron contar con esquemas de trabajo a distancia a tiempo completo.

Algunas profesiones han sufrido más que otras el cambio de escenario, como el caso de la actividad teatral. Esto no quiere decir que la tecnología sea ajena a su quehacer, por lo contrario, ésta es indispensable para su creación, desde que se configuran diversas actividades técnicas en un espectáculo (Urrutia, 2020). En lo que respecta a las TIC's, en los últimos años se han registrado diversos proyectos en los que son incorporadas en los procesos creativos -como *Deus Ex Machina* en México-. Sin embargo, difícilmente se organizaban y ejecutaban todas las actividades, de principio a fin, a través del teletrabajo.

Sin duda, la pandemia por COVID-19 representó un punto de quiebre para las nociones relativas a la actividad teatral. El teatro, visto como "zona de experiencia y construcción de subjetividad" efímera, que reclama el encuentro con la otra persona (Dubatti, 2009, 15-16), vio replantearse su noción básica de *convivio* bajo el contexto de la emergencia sanitaria.

"Llamamos convivio o acontecimiento convivial a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una

sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente). El convivio, manifestación de la cultura viviente, diferencia al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores, a la manera del ancestral banquete o simposio". (Dupont, 1994, en Dubatti, 2009, 16)

Así, desde la presencialidad y la interacción simbólica, el quehacer teatral se vio transgredido por la virtualidad y la interacción mediada por las TIC's. Condiciones que retaron también a las tesis que aseguraban, por ejemplo, que no podría ser conservado "a través de un soporte *in vitro*", o que su división de trabajo no podía ser asumida por una misma persona (Dubatti, 2009, 15-16).

De cualquier modo, los procesos de trabajo se vieron trastornados desde el aislamiento. Situación que ha representado un gran reto para la comunidad artística en lo relativo al uso de *software*, *hardware* y de diversas plataformas de socialización. Eso sin considerar el problema de la brecha digital o, incluso, de las resistencias y posibles estigmas derivados de realizar teatro a distancia. Un teatro que, para muchas personas, *no-es-teatro*.

El trabajo a distancia se desarrolla en espacialidades que suelen traslaparse, lo que provoca dificultades a la hora de tratarlas de diferenciar y separar. De tal suerte, aquellos espacios en donde usualmente se realizaba la actividad teatral, generalmente públicos, ahora se han hecho uno con los de la vida privada. Por si fuera poco, los espacios privados casi siempre incluyen a la familia, en la que muchas veces se originan relaciones asimétricas. Hecho que llega a dificultar el desarrollo de la actividad, además de modificar la forma en que ésta se significa.

Por su parte, las y los jóvenes han experimentado el confinamiento y el trabajo a distancia en un sentido particularmente difícil. Esto se debe a las condiciones singulares de los espacios en los que ahora experimentan su trabajo -además de los relativos a sus actividades recreativas y de ocio-. Previo al confinamiento, la actividad artística se entendía como *cool*-divertida y emocionante (Neff et al., 2005), mientras que ahora se lleva a cabo con dificultad, a veces en ambientes poco propicios para la concentración y la creatividad.

Dado que la condición espacial propicia la generación de intercambios simbólicos y afecta significativamente las experiencias que cobran sentido en ambientes determinados -ya que sus componentes estructuran y otorgan significados a las acciones particulares- (Feregrino, 2018), esta investigación se pregunta ¿cuáles son las condiciones en las que las y los artistas jóvenes desarrollan la actividad teatral en espacios y tiempos de pandemia?, y ¿qué significados les otorgan a la experiencias suscitadas en el trabajo a distancia?

A lo largo de este documento se procurará dar respuesta a dichas interrogantes mediante el desarrollo de cuatro apartados -además de esta introducción y un cierre en forma de conclusiones-, en donde se exponen: el planteamiento teóri-

co-metodológico; los estragos de la pandemia en la población juvenil; la crisis laboral que vive la comunidad teatral y las acciones que ha emprendido el gobierno para enfrentarla; y la configuración de la experiencia social y los significados de la comunidad artística joven en confinamiento.

PLANTEAMIENTO TEÓRICO METODOLÓGICO

La estrategia metodológica de esta investigación se orienta hacia un planteamiento configuracionista (De la Garza, 2018; 1994), que supone, en primer lugar, el análisis de la realidad social compleja tomando en cuenta sus aspectos objetivos y subjetivos. En segundo lugar, aborda la disposición de las propiedades del sujeto de estudio bajo esquemas cambiantes de interacción, a sabiendas de que ocurren dentro de relaciones fuertes o débiles, según sea el caso. Por último, aborda el problema de estudio mediante un análisis que privilegia no solo aspectos teóricos sino también los empíricos, donde se estudian las relaciones posibles entre estructuras, subjetividades y potencialidades para la acción. En ese sentido, la subjetividad, entendida como proceso de dar sentido, es un parámetro que debe ser considerado en la definición del espacio de lo posible (De la Garza, 1997, en De la Garza, 2012, 251).

Las estructuras se observan como regularidades fijadas socialmente que, al ser significadas por las personas, las constriñen en su actuar a través de condiciones subjetivas. Esto no quiere decir que las personas estén determinadas por las estructuras, sino que las decisiones son tomadas con base en la construcción de configuraciones, a través de elementos preexistentes, bajo distintos niveles de subjetividad (De la Garza, 1994, 19).

En ese sentido, es importante resaltar que las presiones estructurales no se transforman mecánicamente en acciones, pues cada persona les otorga significados diferentes (De la Garza, 2017, 15-16). Es así como la subjetividad y otros factores, como los componentes estéticos, éticos o morales, pueden llegar a configurar la agencia de las personas dentro un espacio de posibilidades para la acción (Hernández, 2017).

Esta investigación parte de una revisión exploratoria de un fenómeno que aún se encuentra en “movimiento”. Para su realización, se privilegiaron el enfoque cualitativo y la técnica de entrevistas en profundidad. La elección se sustenta en el interés de la investigadora por conocer condiciones particulares de la vida del sujeto de estudio, a través de sus narrativas situadas en tiempos y espacios específicos. Así, la entrevista se orientó a indagar sobre aspectos como los puntos de vista, experiencias, actitudes, deseos y significados, entre otros, expresados por los sujetos de estudio. Además, exploró las condiciones estructurantes específicas que pudieran constreñir el actuar de dichos sujetos. De formas no “azarosas ni ilimitadas, sino que corresponden a estructuras de relato relativamente acotadas y compartidas socialmente” (Piña, 1988, 15), fue posible analizar las subjetividades y condiciones estructurales que constriñen o potencializan el actuar de dichos sujetos.

En el periodo de marzo a noviembre de 2020, fueron realizadas 18 entrevistas a artistas jóvenes, egresadas y egresados de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (UNAM), con una duración de más de dos horas cada una. Cabe destacar que esta investigación forma parte de un estudio más amplio que se lleva a cabo en el Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE) en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en donde actualmente se desarrolla el proyecto *Los efectos de las Nuevas Formas de Organización del Trabajo (NFOT) en el empleo de egresados de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (LDyT)*.

La forma de comunicación posible, en el contexto de confinamiento, fue el servicio telefónico. Las llamadas por este medio fueron elegidas en lugar del uso de plataformas como *Zoom* o *Meet*, entre otras, debido a diferentes factores. Por un lado, se contemplaron los problemas de conectividad experimentados, de forma prácticamente generalizada en la Ciudad de México, efecto de la saturación del servicio. Si bien en un principio se intentó establecer comunicación a través de esas plataformas, resultaron muy molestos y estresantes los cortes por fallas de Internet. Lo cual impedía que las narrativas fluyeran de la mejor manera posible.

Por otro lado, dado que la entrevista, en gran medida, es el lugar y el tiempo de encuentro donde se intercambia la información (Galindo, 1987, 158), los espacios -ya sea físicos o virtuales- en los que se desarrollan las entrevistas influyen en gran medida en las narrativas y en la generación de confianza. En ese sentido, los espacios íntimos son invadidos por la persona que hace la entrevista. Aunque, en realidad, son las dos partes las que están exponiendo su intimidad. Lo que puede llevar a que alguna de ellas, o ambas, perciban una relación asimétrica por las experiencias contextuales del encuentro.

Igualmente, para realizar una conferencia vía *Zoom* o *Meet* se necesitan dispositivos electrónicos y acceso a Internet que usualmente se encuentran disponibles, dentro de los hogares, en espacios en los que se genera más una dinámica compartida -en familia-, que íntima para el sujeto de estudio.

Al utilizar la vía telefónica, las personas entrevistadas tuvieron la posibilidad de buscar espacios propicios para hablar más libremente, también pudieron evitar mostrar los contextos en los que vivían, y resguardar su intimidad. Además, les fue posible descansar de las videoconferencias que, para ese momento, representaban ya un problema de saturación y hartazgo generalizado para éstas.

LOS ESTRAGOS DE LA PANDEMIA EN LA POBLACIÓN MÁS JOVEN

El *Observatorio* de la OIT publicó recientemente la cuarta edición del documento *El Covid-19 y el mundo del trabajo*, en donde se hace un análisis relativo al cierre de empresas, la pérdida de horas de trabajo y la afectación a la población juvenil. Para empezar, el *Observatorio* señala que 94% de las y los tra-

bajadores del mundo viven en zonas donde se ha aplicado algún tipo de medidas de cierre de lugares de trabajo. En cuanto a la cantidad de horas de trabajo, éstas se vieron disminuidas en el segundo trimestre del 2020 en “alrededor del 10,7 por ciento con respecto al último trimestre de 2019, equiparable a 305 millones de puestos de trabajo a tiempo completo” (OIT, 2020a, 1).

Dicho organismo asegura que son las y los jóvenes quienes más están padeciendo las consecuencias sociales y económicas de la pandemia. Por la parte laboral, esto se debe principalmente:

- a la pérdida de empleo o de ingresos;
- a que, por lo regular, encuentran mayores dificultades para conseguir empleo;
- a que suelen mantener empleos de menor calidad;
- a que son más proclives a enfrentar, a lo largo de su vida laboral, los efectos de la pandemia.

Situación que, incluso, las y los hace más propensos a constituir una “generación del confinamiento” (OIT, 2020a, 7).

Es importante resaltar que 77% de jóvenes en el mundo se desempeñan dentro del mercado laboral informal. Esto significa que no tienen acceso a seguridad social, ni a otras prestaciones sociales derivadas de su empleo. Además, suelen percibir menores ingresos, situación que les impide ahorrar. Todo lo anterior deriva en que, en periodos de crisis -como el que se enfrenta actualmente-, este grupo poblacional presente mayor vulnerabilidad (OIT, 2020a, 8).

Igualmente, la encuesta *Los jóvenes y la COVID-19: efectos en los empleos, la educación, los derechos y el bienestar mental*, elaborada por JUVENTUD del Servicio de Empleo, Mercados Laborales y Juventud de la Organización Internacional del Trabajo (OIT, 2020c) destaca que el impacto de la pandemia en este grupo poblacional “es sistemático, profundo y desproporcionado”. Esto se observa, por ejemplo, en que una quinta parte de las y los jóvenes manifestaron experimentar problemas para subsistir y acceder a un derecho básico como es la vivienda.

La OIT alertó tanto en sus *Estimaciones sobre desempleo juvenil a escala mundial en los sectores más afectados por la crisis* (2020a), como en su pronóstico de *Impactos en el mercado de trabajo y los ingresos en América Latina y el Caribe*, que el sector económico del Arte, entretenimiento y recreación, entre otros servicios serían de los sectores más afectados por la crisis (2020b). Además, el escenario se hace más complejo para este sector debido a que, usualmente, reciben ingresos laborales reducidos. Incluso, por debajo de la media global. Además de que sus actividades suelen realizarse bajo la informalidad y en esquemas de empleo independiente y cuentapropista (OIT, 2020b, 15).

La situación laboral de las y los artistas en México, particularmente de quienes se dedican al teatro y las artes escénicas, se caracteriza por los altos niveles de informalidad e incertidumbre (Feregrino, 2020a). Una alta dependencia del financiamiento del gobierno y una falta de reconocimiento de su actividad como un trabajo -del cual emanan los derechos correspondientes- les impiden acceder, en condiciones de igualdad, a los satisfactores básicos para gozar de un nivel de vida adecuado.

Las condiciones de inestabilidad se hacen manifiestas, por ejemplo, en lo expresado por las y los egresados de la licenciatura en LDyT. De acuerdo con el Portal de Estadística Universitaria de la UNAM (2019), durante los últimos dos años reportados (2017 y 2018), alrededor del 60% de las y los egresados trabajó únicamente por temporadas. Para el 2017 esta cifra fue de 59%, mientras que para el 2018 aumentó a 68%.

La mayoría no cuenta con condiciones laborales ni relaciones contractuales estandarizadas que, generalmente, tampoco son reconocidas dentro del marco jurídico de la Ley Federal del Trabajo. En tanto no existe regulación ni seguimiento al cumplimiento de sus derechos, este grupo de jóvenes suele trabajar con honorarios sumamente bajos -muchas veces sin recibir remuneración alguna, o a cambio de un certificado orientado a alimentar su currículum vitae-, en horarios extendidos, sin pago de horas extras, con ensayos prolongados impagos que, además, no se justifican con el número reducido de funciones contratadas y, en general, sin gozar de ninguno de los derechos que emanan del empleo formal.

Si estas y estos jóvenes ya venían trabajando y viviendo en condiciones precarias, con la llegada de la pandemia la situación se tornó alarmante. Esto debido, sobre todo, al desempleo derivado del cierre de foros y teatros, además de la necesidad urgente de contar con prestaciones sociales, como el seguro médico. Si bien la mayoría de estas personas suelen contar con empleos complementarios que les permiten subsistir, éstos también suelen ser trabajos informales y precarios (Feregrino, 2020a). Lo que ha originado una búsqueda desesperada por obtener formas alternativas de mitigar la crisis económica que están experimentando.

Asimismo, es sabido que esta actividad no necesariamente se realiza con fines meramente económicos, sino por el llamado *amor al arte* (Feregrino, 2020b). Por lo que el trabajo artístico a distancia ha representado, para muchas de estas personas, la posibilidad de mantenerse activas y vigentes. Por supuesto, esta forma de trabajo también les ha representado grandes retos.

Desde hace varias décadas, vivimos en una sociedad interconectada a través de tecnologías digitales, que algunos (Castells, 2011) han llamado “sociedad red”. En ésta, los medios sociales digitales han cobrado centralidad para la vida de las personas debido a la facilidad con la que encontramos en ellas la posibilidad de comunicarnos, integrarnos y hacer cosas juntos (Blanco, 2014).

Como afirman algunos autores (Izquierdo y Lima, 2018), la mayoría de las y los artistas jóvenes buscan exposición positiva y reconocimiento a través de algún medio social digital. A través de éstos consiguen aproximarse a proyectos, obtener oportunidades y alianzas laborales. Adicionalmente, desarrollan actividades y prácticas de socialización que les permiten identificarse con algunos grupos con los que encierran afinidad.

Además, en dichos espacios se originan una serie de consumos digitales simbólicos con los que se adquiere cierto nivel de estatus (Álvarez, et al., 1999). En muchas ocasiones, existe una proyección aspiracional en la que la persona joven se ve a sí misma dentro de cierto campo cultural y, para llegar a éste, recurre a la construcción de capitales sociales y simbólicos que considera convenientes (Ortega, 2009). Sin embargo, esto no significa que todas las decisiones e interacciones que se originan en las redes persigan un fin utilitario, ya que otros factores entran en juego en la toma de decisiones, como los componentes éticos, estéticos y emocionales, entre otros.

Tampoco significa que el uso de los medios sociales digitales necesariamente funcione bien para todas las personas, pues, su propia configuración y sentido meramente comercial, facilita algunas formas de violencia. Por ejemplo, en el caso particular de las mujeres artistas, la UNESCO (2019) ya había advertido un incremento importante de ataques digitales hacia ellas desde antes de la pandemia.

En general, el uso de tecnologías de información y de los medios sociales son comunes para ciertos grupos de jóvenes que tienen acceso a Internet y a algún dispositivo electrónico, ya sea computadora, *tablet*, o celular *inteligente*. De acuerdo con la *Encuesta Nacional sobre Disponibilidad y Uso de Tecnologías de la Información en los Hogares* (ENDUTIH, 2019), en México hay 80.6 millones de usuarios de Internet. El rango de población que más lo usa se encuentra entre los 18 y 24 años (91.2%), grupo al que le sigue el de 25 a 34 (86.9%). Entre los dispositivos electrónicos que más utilizan para conectarse se encuentran el celular (95.3%), la computadora personal (28.9%), y las tabletas (17.8%). Aunque, éstos pueden no pertenecerles. Por ello, algunas personas utilizan los equipos de sus padres, de familiares, de redes amicales, o en renta por minutos o por horas. Lo que, de muchas formas, dificulta su actividad.

Por otro lado, en lo relativo específicamente al trabajo a distancia, la Guía Práctica de la OIT (2020d) *El teletrabajo durante la pandemia de COVID-19 y después de ella* asegura que, en este escenario pandémico, el cierre de escuelas y otros espacios de atención ha originado que el trabajo desde el hogar sea todo un reto para las personas que están al cuidado de otras, infantes o mayores. Ante estas situaciones, y para poder cumplir con sus responsabilidades, han tenido que optar por trabajar bajo tiempos y jornadas extendidas, como las noches y los fines de semana.

Especialmente difícil es para las mujeres jóvenes quienes, además, refirieron experimentar mayores pérdidas de productividad en comparación con sus homó-

logos masculinos. También, se observan menores niveles de bienestar mental entre este grupo de mujeres jóvenes. Todo esto debido a la doble, y hasta triple, jornada de trabajo que ellas tienen que asumir por las condiciones sociales y familiares en las que se encuentran (OIT, 2020c, 2-3). Aunque este no es un tema nuevo, pues diversas investigaciones han demostrado que muchas personas que laboran desde el hogar tienden a trabajar más horas que cuando lo hacen desde los locales de quienes las emplean. Esto debido, principalmente, a la falta de límites entre el trabajo remunerado y la vida personal.

ACCIONES FRÁGILES PARA UNA CRISIS CONSTANTE

Ante la emergencia sanitaria causada por la COVID-19, algunos gobiernos, como el mexicano, han emprendido acciones para paliar los daños causados al gremio artístico. Sin embargo, en distintos casos, éstas se han limitado a la dimensión asistencialista. Si bien las *ayudas* de los gobiernos no dejan de ser significativas, pues es importante contar al menos con una despensa o una aportación monetaria para sobrevivir en momentos como este, es necesario resaltar que, en su mayoría, representan acciones sin visión de desarrollo de largo alcance. Los apoyos, al ser formulados sobre la marcha, a discreción y, muchas veces, desde la arbitrariedad, suelen llegar solo a unas cuantas personas y no ser suficientes. De ahí que no contribuyan a resolver los problemas de largo plazo.

En el marco de la crisis sanitaria en México, la mayoría de las acciones dirigidas a la comunidad artística se han planteado mediante convocatorias que buscan dar continuidad a su trabajo, a través de presentaciones llevadas a cabo “de forma segura” desde el confinamiento. Aunque el gobierno federal ha tomado algunas medidas para ofrecer apoyos directos o fuentes temporales de ingreso, éstas han alcanzado apenas a una fracción del gremio artístico y han privilegiado a quienes tienen acceso a internet o producen obras artísticas que pueden adaptarse a los formatos de los medios sociales digitales.

La respuesta de la Secretaría de Cultura ante esta crisis, en un inicio, se centró en ofrecer soluciones a las personas que mantenían algún vínculo con esa institución desde antes de la contingencia. En marzo de 2020, se anunció la creación de un banco de funciones para que grupos y compañías teatrales, así como artistas escénicos, que hubieran sido contratados previamente por la Secretaría para presentar obras o impartir talleres, pudieran cobrar en el tiempo acordado. El compromiso planteaba que las actividades se llevarían a cabo en el futuro o de manera virtual (Secretaría de Cultura, 2020a).

Con respecto a las y los artistas que no tenían acuerdos previos con la Secretaría de Cultura, la opción ha sido aspirar a ser beneficiados por alguna de las convocatorias lanzadas en el marco de la contingencia. A través de la plataforma *Contigo en la Distancia*, la institución presentó una oferta cultural que se alimentaba del trabajo que algunas y algunos artistas desarrollaban de manera virtual, en respuesta a las convocatorias de la institución (Secretaría de Cultura, 2020b). Un ejemplo de ellas fue *Movimiento de Arte en Casa*, donde las y

los participantes presentaban obras ideadas -o adaptadas- para ser difundidas en los medios sociales digitales y el sitio web de la institución (Secretaría de Cultura, 2020d).

La brecha digital y la necesidad de adaptar un producto a los formatos y lenguajes de los medios sociales resaltan como principales obstáculos en la mayoría de estos apoyos surgidos desde la coyuntura. Y es que el salto no radica únicamente en tener que transitar hacia el formato de video sin contar con el bagaje necesario para ello, sino en generar productos que se adapten a las tendencias, códigos y parámetros propios de estos medios.

En el segundo semestre del 2020, la Secretaría de Cultura (2020e) anunció que había lanzado, en total, 20 de aquellas convocatorias, beneficiando a poco menos de 2 mil artistas. La mayoría funcionaron bajo el esquema mencionado, con excepción de *Espacios Escénicos Independientes en Resiliencia*, que otorgó fondos a espacios culturales, compañías y colectivos independientes para su supervivencia, bajo la presentación de un proyecto.

Algunas de estas convocatorias eran simplemente certámenes temáticos, como es el caso de *Dramaturgia del Confinamiento*, del Centro Cultural Helénico. En ésta se premiaban las obras de tres dramaturgas o dramaturgos que sometieran a concurso una obra que girara en torno a la emergencia sanitaria. Las personas ganadoras eran acreedoras a premios de hasta por 50 mil, 20 mil y 15 mil pesos -que representarían 2 mil 520, mil, y 750 USD respectivamente-,¹ (Secretaría de Cultura, 2020c). Otro ejemplo similar fue *Teatro en casa en tiempos del Covid-19*, convocatoria en la que podía participar cualquier persona, fuera o no un trabajador del arte. Se pretendía así generar una acción de difusión entre el público en general, beneficiando a la par a algunas y algunos profesionales de la escena, quienes asesorarían a las y los participantes en la creación de una obra dramática, que sería transmitida por la televisión pública. Sin embargo, este beneficio, para la comunidad artística, se limitaría a 24 personas, quienes recibirían un apoyo único de 10 mil pesos -500 USD- por sus servicios (Secretaría de Cultura, 2020c).

Aunque dichas convocatorias funcionaron como una fuente de empleo puntual para quienes lograron acceder a ellas, resulta difícil imaginar que los apoyos otorgados a cualquier otro sector productivo fueran asignados solo a una pequeña parte de la población. Además, limitados por un “concurso COVID”, que privilegia el acceso y conocimiento tecnológico, además de otros aspectos subjetivos, dejando a la deriva a quienes no consiguieran adaptarse a esos criterios.

Este modelo, orientado a los certámenes y los productos que pudieran *colgarse* en los medios sociales digitales, fue replicado por los gobiernos de distintas entidades federativas. En Oaxaca se ofrecieron 80 estímulos económicos, de 10

¹ Todas las equivalencias son aproximadas de acuerdo con el tipo de cambio publicado por el Banco de México para el 19 de mayo de 2021 en el Diario Oficial de la Federación.

mil pesos cada uno -500 USD-, a artistas que presentaran un video para ser difundido en medios sociales digitales y en la página de la Secretaría de las Culturas y Artes del estado (Secretaría de las Culturas y las Artes del Estado de Oaxaca, 2020).

Entre otros casos, es notable también el del Estado de México, donde se entregarían apoyos de 20 mil pesos -mil USD- a diez “obras multimedia” cuyo tema fuera la identidad del estado y que serían sometidas a concurso. Se pedía que la propuesta incorporara “el uso de las nuevas tecnologías de la información” y que pudiera compartirse en medios sociales digitales. Los objetivos eran “mostrar el talento de la comunidad artística” y “ayudar a las y los creadores que, por la contingencia, han dejado en espera sus proyectos” (Gobierno del Estado de México, 2020).

Pocos casos fueron los que no siguieron el esquema de los medios sociales. Esta misma dirección siguió el programa *SumArte en Casa* del estado de Jalisco, desde el que se propusieron apoyos económicos para artistas y agentes culturales cuyas fuentes de ingreso se hubieran visto afectadas por la emergencia sanitaria. Las y los artistas debían comprobar la residencia en el estado y comprometerse a realizar una actividad artística que formaría parte de una plataforma, análoga a *Contigo en la Distancia*. Sin embargo, en este caso, se dejaba abierta la posibilidad a obras que no implicaran la utilización de canales digitales, y pudieran llevarse a cabo de forma presencial, en los tiempos, y con las disposiciones que la Secretaría de Cultura del estado determinara. Se ofreció un apoyo único a 2 mil 500 creadoras y creadores por un monto de 8 mil pesos -400 USD- por persona (Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2020).

En el caso de la Ciudad de México, la respuesta se centró en un inicio, como en el caso federal, en artistas que tenían ya una relación contractual previa a la aparición de la pandemia con la Secretaría de Cultura de la entidad. En contraste con otros estados, en la capital mexicana el modelo de *Contigo a la distancia* no fue replicado. Sin embargo, el *Sistema de Teatros de la Ciudad* lanzó distintas convocatorias en el marco de la pandemia. Éstas estuvieron dirigidas al público en general, en mayor medida que a las y los trabajadores del arte. Igual que en el escenario federal, se privilegiaban las habilidades relacionadas con los medios sociales digitales e, incluso, el número de seguidores que en ellas se tuviera, o su capacidad de convocatoria dentro de las mismas. Ejemplo de ello fue *#MiCasaEsMiEscenario*, programa dirigido al público en general -es decir, que no se enfocaba únicamente en personas que se dedicaran profesionalmente al teatro, aunque no las excluía- para crear un video de tema y forma libre, de entre los cuales se premiarían los tres que tuvieran mayor interacción en medios sociales digitales (Teatros Ciudad de México, 2020).

Como factor distintivo de las acciones federales, en abril de 2020, en la Ciudad de México, se anunció la entrega de 33 mil apoyos a personas trabajadoras no asalariadas y trabajadoras eventuales -ninguno de los rubros se enfocaba únicamente en el arte-. Aunque para acceder a la primera categoría se necesitaba una

licencia expedida por la Secretaría de Trabajo y Fomento al Empleo, la segunda tomaba en cuenta a quienes no contaban con dicho documento, incluyendo a músicos, artistas urbanos, mariachis, trabajadores de ferias, actores, actrices y luchadores. Los apoyos consistían en dos entregas mensuales de mil 500 pesos -75 USD-, para lo cual debía llenarse un formato en línea, presentar identificación y asegurar en una carta firmada que la información presentada era verídica (Secretaría de Trabajo y Fomento al Empleo. Gobierno de la Ciudad de México, 2020).

A nivel municipal también se tomaron algunas acciones, la mayoría de las cuales replicaron el modelo federal. En el caso de Mérida, Yucatán, se generaron tres programas de apoyo. Dos de ellos, *Arte en casa* y *Difusión de Materiales Audiovisuales a través de las redes sociales con contenidos artísticos y culturales*, siguieron los pasos de *Contigo en la Distancia* (Ayuntamiento de Mérida, 2020). De manera adicional, se creó el *Programa de Despensas para Artistas Adultos Mayores*, que otorgaría un apoyo en especie a las y los artistas de más de 65 años que demostraran haber trabajado como tales en los últimos tres años (Diario de Yucatán, 2020).

El Instituto Municipal para el Desarrollo Cultural del municipio de San Nicolás de los Garza, Nuevo León, también lanzó una convocatoria que funcionaba como una fuente eventual de empleo. Los formatos de presentación eran, nuevamente, medios sociales y transmisión en vivo, con la excepción de que se dejaba abierta la posibilidad a espectáculos presenciales cuando las condiciones así lo permitieran (Gobierno Municipal de San Nicolás de los Garza, 2020).

Por su parte, el gobierno de San Luis Potosí creó el Plan de Acción Emergente *Resiliencias*, que apoyaría con 4 mil 500 pesos -225 USD- a artistas a cambio de la divulgación de su obra. Aunque gran parte de esta difusión se realizaría en los medios sociales y sitio web dispuestos para ello, se planteó también la entrega de un “kit de resistencia cultural”. Este consistía en “un paquete de herramientas culturales de distribución vecinal gratuita y para la circulación por medios tradicionales, análogos y digitales básicos: correo postal, radio, disco compacto y mensajería instantánea” (Gobierno Municipal de San Luis Potosí, 2020a), y de materiales didácticos para la realización de micro-talleres artísticos en casa (Gobierno Municipal de San Luis Potosí, 2020b). Las y los artistas podían participar con contenidos como textos en formato libre, ilustraciones, foto reportajes, *podcasts* y videoclips.

A grandes rasgos, esas fueron las acciones que caracterizaron las respuestas de gobierno frente a los primeros meses de la crisis de la COVID-19 en la comunidad artística en México. Con un alcance corto y desigual, se pretendió hacer competir a las y los artistas, mediante “concursos COVID” por apoyos puntuales y de corto alcance. En el caso de la Secretaría de Cultura, tras cinco meses sosteniendo la misma estrategia, se buscó reorientarla y enfocarla en ofrecer directamente empleos para artistas. De tal forma, a finales de agosto de 2020, se anunció la creación del llamado *Banco de Producciones*. Esta acción pretendía

generar oportunidades laborales mediante actividades artísticas en espacios abiertos o en otros donde se pudieran guardar las medidas de seguridad y distancia. Se plantearon cinco proyectos en colaboración con la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México. Se pretendía impactar a alrededor de mil 263 artistas, mediante un pago único de 13 mil pesos -655 USD- por actividades realizadas en la capital mexicana en los meses de septiembre y octubre (Secretaría de Cultura, 2020f). Aunque se eliminaba la barrera de generar contenidos confeccionados específicamente para los medios sociales digitales, el apoyo eventual se seguía enfocando sólo en una cantidad limitada de artistas.

LA CONFIGURACIÓN DE LA EXPERIENCIA SOCIAL Y LOS SIGNIFICADOS EN CONFINAMIENTO

Las estructuras fijadas socialmente, en tiempos y espacios específicos, frecuentemente encuentran caminos para los cuestionamientos en momentos de crisis como éste. Es la subjetividad de las personas la que entra en juego para generar posibles cambios en las decisiones y las prácticas -planeadas o espontáneas- en contextos concretos. Cambios que se presentan bajo procesos de negociación, acuerdos o imposiciones. Sin embargo, las relaciones sociales no son resultado de estructuras aisladas ni de subjetividades *atomizadas*, sino que devienen de sí, de estructuras, subjetividades y acciones, pero articuladas (De la Garza, 2010).

El arte como práctica relacional, exige espacios destinados a la movilización de símbolos y significados particulares. Éstos, generalmente, se producen mediante las experiencias conjuntas que dan origen a la creación colectiva. Sin embargo, el “acontecimiento convivial” (Dubatti, 2009) -aquél que expulsaba de la escena a la “intermediación tecnológica”, que exigía disciplinadamente el “cuerpo presente” de actrices y actores, dentro de esa cotidiana realidad surgida desde el “territorio cronotópico”-, se puso en entredicho unos cuantos días después de que la Organización Mundial de la Salud (OMS) declarara la pandemia por COVID-19.

A partir de ese momento, las condiciones estructurales cambiantes tuvieron un fuerte efecto sobre la comunidad artística. Aunque ello no implicó que éstas la determinaran unívocamente pues, en la coyuntura, tuvieron la capacidad de moverse en cierto espacio de posibilidades (De la Garza, 1994 en De la Garza, 2012, 251). Al respecto, el primer hecho extraordinario experimentado fue el cierre total de teatros y foros en México derivado del confinamiento. Lo que dio cabida a una de las peores crisis de las artes escénicas en su historia reciente. En consecuencia, gran parte de su comunidad vio suspendidos, o terminados, sus proyectos o empleos. Otro tanto se vio orillado a realizar su trabajo a distancia, ya sea por cumplir con exigencias pactadas previamente, por necesidad económica, o por el deseo de explorar otras formas y espacios que les permitieran mantenerse activas y activos.

Otro punto de quiebre importante fue el cambio del espacio laboral. El espacio físico desde donde antes se llevaban a cabo las actividades productivas fue mudado al espacio íntimo y familiar. A la par, el espacio donde se compartía el *hecho escénico* fue transferido a la virtualidad. Situación que puso en entredicho los significados y entendimiento de la propia actividad. Además de que cuestionó su relación con el uso de las TIC's.

A pesar de la familiaridad y frecuencia con la que la mayoría de jóvenes artistas hacen uso de las tecnologías de información, principalmente de los medios sociales digitales, muchas de ellas admitieron, durante el trabajo de campo, haberse sentido “sobresaturadas” de comunicaciones virtuales y videollamadas. Pues, incluso, aplicaciones destinadas tradicionalmente a las comunicaciones personales o familiares, como *Whatsapp* o *Facebook Messenger*, fueron colmadas con cuestiones laborales. También resaltaron haberse sentido “rebasadas” y hasta “frustradas” por el uso inédito de tecnología en sus vidas.

La forma en que se difuminó la barrera entre el tiempo y espacio de la reproducción y el del mundo del trabajo (De la Garza, 2010) provocó un nivel importante de ansiedad en las personas entrevistadas. Como se puede observar en el siguiente fragmento de entrevista, entre las causas más comunes que relacionaron con sus niveles de ansiedad fueron la incertidumbre y la dificultad de realizar actividades fuera de su casa.

“Pues ha sido toda una montaña rusa de emociones. Al principio fue como de un -OK, tengo que cuidarme, tengo que estar encerrada, está bien, no pasa nada-, pero después me empezó a llegar la desesperación y la ansiedad y pues ya no saber qué hacer. El ponerme triste porque... pues, triste por mis proyectos, triste porque no podía ir a los lugares a donde quería (...) Es que es raro porque hay veces en las que me siento más tranquila, porque pues creo que ya me acostumbré a la rutina de ahora, pero, a la vez, llegan más los sentimientos de tristeza, cada vez más. El saber que no puedo ir a los lugares que tanto quiero. O sea, para mí ir al cine e ir al teatro es como de las cosas que más, más disfruto y el saber que no puedo ir, que estoy aquí encerrada todavía y que todavía falta mucho tiempo es... sí, es tristeza, es desesperación, es ya querer salir, que acabe todo esto”. (Brigett, comunicación personal, 2020)

Incluso, revelaron que sus niveles de ansiedad empeoraban al ver que otras personas tenían más tiempo de descanso, o de ocio, en confinamiento que ellas y ellos. Pues, para este grupo de jóvenes, lo que conciben como “encierro” representó también una sobresaturación de trabajo. Otras causas de ansiedad fueron la exposición prolongada a una computadora o dispositivo electrónico para hacer teletrabajo, así como el exceso de noticias relativas a las personas enfermas por COVID-19.

Por un lado, el acceso a Internet se convirtió en un requisito indispensable para el trabajo a distancia. Sin embargo, no todas las personas entrevistadas contaban con servicio de Internet en sus hogares antes de la pandemia. La mayoría se conectaba vía celular y con servicio medido. También se hicieron imprescindibles el uso de *hardware*, *software*, plataformas de compartición e, in-

cluso, de taquilla, que implicaron no solo la necesidad de su adquisición o suscripción, sino también la experiencia, conocimientos y habilidades necesarias para utilizarlos.

No obstante, los conocimientos sobre el uso de *software* y *hardware* no necesariamente se adquirieron durante la formación profesional. Pues la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro no cuenta en su plan de estudios con alguna asignatura obligatoria enfocada específicamente al uso de *software*. Aunque en algunas materias, sobre todo en las optativas, el profesorado desarrolla esos conocimientos, pero por iniciativa propia. Además, los fundamentos teóricos y prácticos de la carrera, desde el ámbito literario y teatral, no promueven el desarrollo de conocimientos orientados, por ejemplo, a la edición de audio y video. Por lo que, algunas personas tuvieron que solucionarlo “de alguna forma en la práctica, muchas veces en condiciones críticas y traumáticas” (Ana, comunicación personal, 2020). Otras veces, a partir de la inventiva y el reciclaje, tal como se aprecia en el siguiente testimonio.

[En la universidad] definitivamente no te enseñan eso. Y pues nos hemos tenido que ingeniar todo. O sea, desde la iluminación. Mi papá, por ejemplo, tiene una lámpara en su oficina que, pues, yo sabía que ahí estaba la lámpara, ¿no? Por lo que la empecé a usar a partir de esto (...), la producción ha salido de lo que tanto Brigett y yo hemos conseguido, yo en mi casa y ella en la suya. Lámparas, cámaras, computadoras, vestuarios. Pues es con lo que tenemos a la mano porque también ¿cómo salir a comprar cosas? (Diana, comunicación personal, 2020)

Los conocimientos técnicos y tecnológicos son fundamentales para el trabajo a distancia. Sobre todo, si se piensa participar en las “convocatorias COVID” del gobierno. Para éstas, en mayor o menor medida, la tecnología se ha convertido en un factor sustancial para el desarrollo de la actividad teatral. Pues exigen adaptar su quehacer a las nuevas tecnologías, realizar videos, subirlos a los medios sociales digitales y, además, lograr una excelente difusión y recepción de éstos. Pues es común que se les exija un nivel de popularidad importante, misma que se mide, principalmente, en función del número de seguidores y de sus interacciones con las publicaciones.

Tal situación ha representado diversos problemas para este grupo de jóvenes artistas, ya que para conformar un buen número de seguidores se requiere de conocimiento especializado, tiempo, material visual, y documental. Aunque el acervo de las memorias históricas no necesariamente es algo común en su ambiente. Sobre todo, con la calidad profesional que se requiere.

Realizar un estudio fotográfico y filmaciones de los proyectos o montajes, de principio a fin, implica una fuerte inversión para las y los artistas. Quienes, por lo regular, utilizan como mayor fuente de financiamiento a sus familias, becas y convocatorias -principalmente de organismos públicos, aunque también los hay privados- quienes difícilmente proveen de los recursos suficientes para la inversión en este rubro. Además, la necesidad de obtener más seguido-

res y *likes* la significan como una fuerte presión social que, incluso, en la actualidad, es capaz de determinar su continuidad laboral.

Por otro lado, las y los artistas entrevistados aseguraron haber crecido en ambientes más o menos digitales, por lo que, incluso, se les llega a etiquetar como una generación de *nativos digitales*. Sin embargo, reconocen que este factor se ha convertido en un prejuicio, y hasta en un estigma, que ha jugado en su contra. Les ha afectado en tanto la sociedad espera que sean capaces de resolver cualquier tipo de reto tecnológico. Además de que se les exige estar “disponibles y conectadas las 24 horas sin poder decir -no, ya me cansé-, porque dicen que al fin estamos acostumbradas a chatear todo el día” (Daniela, comunicación personal, 2020).

Es de resaltar que no todas las personas entrevistadas contaban con un equipo de cómputo propio con el cual pudieran realizar sus actividades. Debido a ello, para el trabajo a distancia, tuvieron que usar las computadoras familiares, que algunas veces se encontraban en espacios comunes dentro de sus hogares. Es decir, no necesariamente se ubicaban en lugares privados -como estudios o sus habitaciones-, además de que eran de uso compartido. Por lo que, en diversas ocasiones, hubo que programar horarios para utilizar el equipo. Algunas personas tuvieron que recurrir a redes familiares o amicales para que les prestaran equipos usados y en desuso. Otras, las menos, los compraron. Muchas carencias, como las del mobiliario e iluminación, tuvieron que ser solventadas a través de la compra de productos de segunda mano; o, como en el caso del *software*, se consiguió sin licencia.

Para algunas de las personas entrevistadas tal faena representó una prueba más de resiliencia, condición que dan por hecho en su actividad. Incluso, ciertos relatos llegaron a ser coincidentes con la identidad de *Yo actor* (Mauro, 2014), toda vez que asimilaron sus cualidades y conductas a “aquellos que hacen los actores y actrices” para mostrar su profesionalismo, y que les permite identificarse como parte del grupo.

Aunque eso no representó una limitante para que algunas personas experimentaran cierto nivel de enojo por las condiciones tan marcadamente desiguales con las que tenían que enfrentar la pandemia, en relación con otras actividades productivas. Incluso, la falta de aprecio y apoyo del Estado mexicano a su actividad, así como la incertidumbre por el futuro cercano, fueron algunas de las razones que plantearon como posibles causas de ruptura con la profesión. En ese sentido, la marcada precariedad les hace poner en duda, no su deseo, sino las posibilidades fácticas de continuar con su actividad productiva.

Regresando al tema de los medios sociales digitales, ahora en su relación con lo que este grupo laboral considera como “ser profesional”, durante el trabajo de campo se encontró que existe una necesidad, que muchas veces se torna en exigencia, de exposición y reconocimiento a través de alguno de estos medios. Como se ha visto en otras investigaciones (Feregrino, 2020b), para este grupo laboral, hacerse de un nombre artístico, conservar un estatus laboral activo, y

mantenerse vigentes son condiciones *sine qua non* del *ser profesional*. Por lo que, para cumplir tal propósito, en condiciones de confinamiento, han tenido que recurrir fuertemente a los medios sociales digitales.

Hasta antes de la pandemia, una parte significativa de este grupo de jóvenes no contaban con perfiles independientes, que separaran su vida personal de la profesional. Incluso, era común que en la producción y circulación digital se mezclaran contenidos de su vida privada y profesional. Por lo que la virtualidad se convertía en el espacio de la socialización de actividades profesionales, artísticas y personales.

La mayoría de las personas entrevistadas reportaron utilizar medios sociales como *Facebook*, *Instagram*, y más recientemente *TikTok*, para hacer promoción de sus actividades artísticas. A pesar de que una buena parte de la comunidad teatral presentó resistencia a hacer teatro mediado por las TIC's en los inicios de la pandemia, muchos decidieron realizar teatro en vivo, principalmente desde *Facebook Live* o *YouTube*. Así, sobre todo *Facebook*, por su nivel de popularidad y condiciones de gratuidad y accesibilidad, se convirtió en una de las principales plataformas tecnológicas a través de las cuales la comunidad teatral joven consiguió laborar en cuarentena.

La forma en que monetizaban sus presentaciones usualmente mantenía los mismos esquemas de taquilla y de la llamada *taquilla inversa*. Solo que, en condiciones pandémicas, todos los flujos monetarios eran electrónicos. Por ejemplo, la taquilla inversa -que popularmente se conoce como *pasar el sombrero*- operaba a través de donativos en *PayPal* o mediante transferencias o depósitos bancarios. Este último esquema también se utilizaba frecuentemente para taquilla. Aunque también se utilizó la venta de boletos mediante plataformas digitales como *boletia* -quienes cobran por comisión; 9.5% del costo de cada boleto-.

Por otro lado, se encontró que las personas entrevistadas también resignificaban el hecho teatral y sus experiencias creativas a través del uso y apropiación del espacio físico familiar. Éste cobra importancia, incluso, con el uso de Internet, medios sociales y dispositivos digitales. Pues, como ya se ha advertido antes, muchas personas han tenido que convertir sus hogares en espacios de trabajo, situación que, en diversas ocasiones, ha provocado un uso y compartición conflictivo de espacios y artefactos familiares, a la hora de llevar a cabo la actividad profesional. Un ejemplo de ello se puede apreciar en el siguiente testimonio.

“Grabando para Cenizas terminamos agotadísimas, frustradas, hartas, cansadas, porque, incluso, pues los sets, el lugar, es en la cocina. Entonces pues es la hora de la comida, ni modo de que no coman, ¿no? la familia. Entonces es quitar todo tu set, volver a poner tu set, estar pidiendo que guarden silencio por cinco minutos para grabar y que se escuche. O sea, son muchas cosas que la verdad son muy cansadas y muy frustrantes”. (Brigett, comunicación personal, 2020)

Igualmente, en la transferencia de los espacios laborales, se dio el caso de que las jerarquías familiares se hicieron presentes restando importancia a las actividades de las y los jóvenes artistas sobrevalorando las de sus padres y madres. En ocasiones, la falta de un espacio propio, o privado, impidió que pudieran expresarse libremente, o implicó pérdida de privacidad, o exposición no intencionada de su intimidad. Una anécdota, que repetidamente narraron las y los jóvenes artistas en relación con ese punto, fue la incomodidad que sintieron cuando, en sus videoconferencias de trabajo, llegaron a salir a cuadro sus familiares en situaciones cotidianas, pero que consideraron muy personales, y que expusieron su intimidad.

Adicionalmente, resaltan otro tipo de distractores, e interrupciones, provenientes de la dinámica familiar, como pláticas, el llanto de infantes, ladridos de perros, el murmullo de televisores, el sonido de licuadoras, etc. Todo eso se conjuntaba con el ruido propio de lo urbano, como el fuerte volumen de las bocinas de los comerciantes ambulantes anunciando *colchones-y-ferro-viejo-que-venda*, o *ricos-y-deliciosos-tamales-calientitos* que, como puede leerse a continuación, se hacían presentes durante el teletrabajo.

(...) es uno de mis temores, como en pleno ensayo que se escuche así la bocina potente del vecino, ay, no, qué pena espero que no. Así, incluso, pues sabemos, ¿no?, que, ya se ha hablado al respecto en que, ya fuera de los ensayos, las reuniones que se han tenido, ya independientes, en donde pues es como parte también del teatro, si llega a pasar el de... no sé, el de los esquites, o pasa el que ofrece el gas, el que grita que ya llegó el agua, etc., pues es parte también del teatro y no hay forma alguna de impedirlo, como de -guarden silencio por favor, estamos en ensayo- o -guarden silencio por favor, estamos en función-, porque al final es inevitable, no se puede hacer eso. (Estefanía, comunicación personal, 2020)

Esto sin considerar los accidentes imprevistos por las cámaras o micrófonos abiertos durante alguna transmisión. En diversas ocasiones, para que eso no sucediera, tuvieron que pedir a sus familiares que permanecieran en la cocina, en sus habitaciones, o en algún lugar apartado durante sus enlaces en vivo. Ocasionando repetidamente fricciones familiares y disputas por el territorio.

Otro tema que experimentaron como significativo, en lo relativo al trabajo a distancia, fue el acto mismo de llevar el hecho escénico a la dimensión virtual. Esto, como se ha mencionado antes, se debe principalmente al rechazo que se ha originado en gran parte de la comunidad teatral por el uso intensivo de TIC's, la *presencia-no-física*, y la transferencia *convivial*. Cuestión que ha implicado un fuerte cuestionamiento sobre si la actividad debería seguirse designando como teatro o no.

Tal debate, sumado a la frustración de tener que hacer uso de una tecnología que sienten, en mayor o menor medida, ajena y *no-amiga*, ha originado experiencias contrastantes en este grupo de artistas. Algunas personas se han sentido desafiadas en cuanto a la generación de conocimientos y otro tipo de propuestas artísticas. Mientras otras se han llenado de agobio y desesperanza en

cuanto a volver a realizar su actividad, en un futuro cercano, como la habían venido desarrollando hasta antes de la pandemia. En suma, el hecho de realizar la actividad teatral desde la *no-presencia* y en esta nueva realidad de condiciones cibernéticas, las y los hace considerarse desde innovadores, hasta transgresores y marginales.

Una parte importante de la resignificación que este grupo de jóvenes hace de la nueva experiencia creativa y laboral recae en el hecho de que antes significaban su actividad a través de experiencias, significados, códigos y valores, entre otros, que hacían que interpretaran su trabajo como *cool*. Esto implica que, antes, además de experimentarlo de forma divertida y libre, sentían que las y los distanciaba de los patrones impuestos por las dinámicas de oficina, asociados con la monotonía, y con valores o aspectos que entienden como contrarios a la juventud y que, desde su perspectiva, hace la gente adulta. En ese mismo contexto, aseguraron que una de las principales motivaciones para dedicarse a esta profesión, además de su vocación, fue la posibilidad de distanciarse de las trayectorias y experiencias ocupacionales de sus padres y madres, que llegan a considerar frustrantes y aburridas.

Por ende, no solo se han modificado las formas de llevar a cabo su actividad, en cuanto a sus nuevas relaciones (no)presenciales, espaciales, tecnológicas, técnicas, poéticas y estéticas en su ámbito laboral, sino también las propias maneras en que se significa la actividad. La cual, en el peor de los casos, han tenido que llevar a cabo en ambientes de violencia, inequidad, desempleo, pobreza y enfermedad. Ante tal panorama, a una parte significativa le cuesta proyectarse a futuro en el ámbito profesional, pues éste se presenta desalentador para muchas y muchos de ellos. Mientras para otras personas, es el mismo presente el que desdibuja, desde ya, su quehacer. Por lo que, de forma radical, han decidido hacer una pausa y esperar a que la pandemia pase.

CONCLUSIONES

En este artículo se pudo observar cómo la crisis sanitaria provocada por la pandemia de COVID-19, aunada a la aguda inestabilidad y precariedad laboral que caracteriza su actividad, originó fuertes cambios estructurales en el mundo del trabajo de jóvenes artistas, egresadas y egresados de la licenciatura en LDyT. Ejemplos de ello son las modificaciones en sus espacios de trabajo, el traslape de los espacios productivos y los reproductivos (vida cotidiana, tiempo libre, y todas las actividades del no-trabajo) (De la Garza, 2010), así como el uso conflictivo de éstos y de dispositivos compartidos para desarrollar la actividad profesional. Todo lo cual desencadenó problemas de ansiedad, incertidumbre, dificultades para concentrarse, además de fricciones familiares.

La transferencia de las actividades al teletrabajo les exigió estar disponibles y “en línea” mucho más tiempo del que, previo a la pandemia, le destinaban a su trabajo. De tal forma, experimentaron una serie de demandas relacionadas con una expectativa de respuesta que socialmente se le atribuía a una genera-

ción de “nativos digitales”. Esta condición provocó diferentes prejuicios, y hasta estigmas, en lo relativo a su productividad, que orilló a este grupo de artistas a la exposición prolongada a dispositivos electrónicos. Situación que experimentaron con frustración y cansancio.

Algo similar sucedió con la exigencia de los “concursos y convocatorias COVID” de presentar su trabajo en medios sociales digitales, pues el uso y conocimiento de la tecnología eran imprescindibles para producir y circular su material a través de videos. Por si fuera poco, para lograr una excelente difusión y recepción de sus materiales, se les demandaba que tuvieran una cuenta en dichos medios con un nivel de popularidad importante. Por lo que, ante la urgencia por conseguir más “seguidores” y hacer lo propio en los medios sociales digitales, este grupo de jóvenes construyó diversos significados de *presión social* capaces de constreñir su continuidad laboral.

En la coyuntura, se (re)conocieron diversos niveles estructurales, subjetivos y de interacción, que implicaron espacios para la acción y parámetros de viabilidad en las opciones elegidas por las personas (De la Garza, 2012, 257). Uno de los principales puntos de quiebre de la actividad, además del desempleo, fue el traslado del *hecho escénico* a la virtualidad, a través de aplicaciones tecnológicas, y de actores y actrices a la *presencia-no-física*. Lo cual implicó un cuestionamiento de la actividad misma, sobre si lo que hacían era teatro o no.

Gran parte de la comunidad aseguraba que su actividad, en el ámbito de lo virtual, no era teatro, pues: “en tanto acontecimiento, el teatro es algo que existe mientras sucede, y en tanto cultura viviente no admite captura o cristalización en formatos tecnológicos” (Dubatti, 2015, 44). Como puede observarse, los motivos y significados juegan con causas que no determinan, pero presionan con reglas sociales objetivadas (De la Garza, 2012, 250). En todo caso, el hecho de realizar la actividad teatral en condiciones cibernéticas las y los hace considerarse desde innovadores, hasta transgresores y marginales.

Por último, se observó la resignificación de un trabajo al que antes consideraron *cool*, valorándolo ahora como un trabajo similar a aquellos de los que siempre buscaron distanciarse. Esto es, un trabajo de gente adulta que, por mucho, ha perdido sus tintes divertidos y emocionantes para acercarse más a un trabajo monótono y frustrante de oficina, en el que no queda más espacio para la libertad y creatividad, y que les hace cuestionar su continuidad profesional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, R., Azofra, M. J. y Cuesta, M. (1999). *Economía y juventud*, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Madrid: Injuve. Disponible en: <http://www.injuve.es/observatorio/economia-consumo-y-estilos-de-vida/economia-y-juventud>

- Ayuntamiento de Mérida. Sala de Prensa. (23 de junio de 2020). *Un éxito y más de 1,700 artistas apoyados durante el programa municipal Arte en Casa* [Comunicado]. Consultado el 02 de marzo de 2021, de Ayuntamiento de Mérida. Disponible en: <http://prensa.merida.gob.mx/8647/Un-exito-y-mas-de-1700-artistas-apoyados-durante-el-programa-municipal-Arte-en-Casa>
- Blanco, M. (2014). Implicaciones del uso de las redes sociales en el aumento de la violencia de género en adolescentes, *Comunicación y medios*, 30, 124-141. Chile: Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile.
- Carnoy, M. (2001). *El trabajo flexible en la era de la información*. Madrid: Alianza Editorial.
- Castells, M. (2006). *La era de la información*. México: Siglo XXI Editores.
- Centro de Investigación de la Mujer en la Alta Dirección (CIMAD). (2020). *Encuesta regional 2020: ¿Cómo se transformó el ámbito laboral y familiar?*, México: IAE Business School/IPADE.
- De la Garza, E. (2018). *La metodología configuracionista para la investigación*. México: Gedisa/UAM-I.
- De la Garza, E. (2017). "Introducción. Los ejes problemáticos en el estudio de las multinacionales", en De la Garza, E y Hernández, M. (coord.), *Configuraciones productivas y relaciones laborales en empresas multinacionales en América Latina*, México: UAM-I/GEDISA, 13-40.
- De la Garza, E. (2012). "La metodología marxista y el configuracionismo latinoamericano", en De la Garza, E. y Leyva G. (coord.), *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales*. México: FCE/ UAM, 236-266.
- De la Garza, E. (2010). "Hacia un concepto ampliado de trabajo", en De la Garza, E. (coord.), *Hacia un concepto ampliado de trabajo. Del concepto clásico al no clásico*. España: Anthropos.
- De la Garza, E. (1994). *Las teorías de la elección racional y el marxismo analítico*. México: El Colegio de México.
- Diario de Yucatán. (15 de abril de 2020). *Apoyos para artistas de Mérida: estos son los requisitos*. Consultado el 02 de marzo de 2021, de Diario de Yucatán. Disponible en: <https://www.yucatan.com.mx/imagen/brinda-apoyos-a-la-cultura-y-las-artes>
- Diario Oficial de la Federación. (2021, 19 de mayo). *Tipo de cambio para solventar obligaciones denominadas en moneda extranjera pagaderas en la República Mexicana*. Ciudad de México: Banco de México. Disponible en: https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5618822&fecha=19/05/2021
- Dubatti, J. (2009). Filosofía del teatro en Argentina, *Artes la revista*, 18(11), 9-31.
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo, *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44-54.
- Feregrino, Azucena. (2020a). Derechos laborales de actores y actrices en México, *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, XV(30), 1-29. Disponible en: <https://iberoforum.ibero.mx/index.php/iberoforum/article/view/146/391>

- Feregrino, Azucena. (2020b). 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. Disponible en: <http://www.ceil-conicet.gov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/724>
- Feregrino, A. (2018). Espacio y “trabajo no clásico” en los trabajadores performativos de teatro de calle de la Ciudad de México, *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, XIII(25), 44-59 Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=2110/211057973003>
- Galindo, J. (1987). Encuentro de subjetividades, objetividad descubierta. La entrevista como centro de trabajo etnográfico. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, I(3),151-183. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=316/31610307>
- Gobierno del Estado de México. (marzo 31, 2020). *Lanza GEM por Internet Proyecto “Creatividad Emergente”, en Apoyo y Promoción de la Cultura* [Comunicado]. Consultado el 03 de marzo de 2021, de Gobierno del Estado de México. Servicios a Medios. Disponible en: <https://www.gem.gob.mx/medios/w2detalle.aspx?ser=C&folio=13152>
- Gobierno Municipal de San Luis Potosí. (2020a). *Convocatoria. Agentes Culturales Comunitarios* [Convocatoria dentro del Programa Resiliencias. Plan de Acción Emergente de la Dirección de Cultura. Situación COVID-19]. San Luis Potosí: Gobierno Municipal de San Luis Potosí.
- Gobierno Municipal de San Luis Potosí. (2020b). *Paquete Inicial de Medidas Locales para el Sector Cultural* [Plan de Acción Emergente de la Dirección de Cultura. Situación COVID-19]. San Luis Potosí: Gobierno Municipal de San Luis Potosí.
- Gobierno Municipal de San Nicolás de los Garza. (2020). *Establecimiento de Apoyos para la Producción de Espectáculos Artísticos* [Convocatoria]. Consultado el 02 de marzo de 2021, de Gobierno Municipal de San Nicolás de los Garza. Disponible en: <https://www.sanicolas.gob.mx/convocatoria-artistas/>
- Hernández, M. (2017). “Crítica del neoinstitucionalismo y alternativas teóricas para el análisis de las multinacionales”, en De la Garza, E y Hernández, M. (coord.), *Configuraciones productivas y relaciones laborales en empresas multinacionales en América Latina*, México: UAM-I/GEDISA, 89-136.
- INEGI. (2019). *Encuesta Nacional sobre Disponibilidad y Uso de Tecnologías de la Información en los Hogares (ENDUTIH)*. México: INEGI. Disponible en: <https://www.inegi.org.mx/programas/dutih/2019/>
- Izquierdo, V. y Lima, D. (2018). Las redes sociales digitales como marco de un nuevo paradigma en el arte contemporáneo, *Revista de Comunicación y Ciudadanía Digital. COMMONS, Ciencias Sociales y Comunicación*, 2(7), 67-94.
- Mauro, K. (2014). El “Yo Actor”: Identidad, relato y estereotipos, *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 2, 102-124.
- Neff, G., E. Wissinger, S. Zukin (2005). Entrepreneurial Labor among Cultural Producers: ‘Cool’ Jobs in ‘Hot’ Industries, *Social Semiotics*, 15 (3), 307-334.

- Ortega, L. (2009). Consumo de bienes culturales: reflexiones sobre un concepto y tres categorías para su análisis, *Culturales* V(10), 7-44. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/694/69412157002.pdf>
- OIT. (2020a). *Observatorio de la OIT: El COVID-19 y el mundo del trabajo. Cuarta edición*. Disponible en: <https://reliefweb.int/report/world/observatorio-de-la-oit-el-covid-19-y-el-mundo-del-trabajo-cuarta-edici-n>
- OIT. (2020b). *Impactos en el mercado de trabajo y los ingresos en América Latina y el Caribe*. Disponible en: https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/-americas/-ro-lima/documents/publication/wcms_749659.pdf
- OIT. (2020c). *Los jóvenes y la COVID-19: efectos en los empleos, la educación, los derechos y el bienestar mental*. Ginebra: JUVENTUD del Servicio de Empleo, Mercados Laborales y Juventud de la Organización Internacional del Trabajo. Disponible en: https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/-ed_emp/documents/publication/wcms_753054.pdf
- OIT. (2020d). *El teletrabajo durante la pandemia de COVID-19 y después de ella. Guía Práctica*. Ginebra: OIT. Disponible en: https://www.ilo.org/global/publications/WCMS_758007/lang-es/index.htm
- OIT. (1990). *Conditions of Work Digest: Telework*. vol. 9 (1) Ginebra: OIT.
- Piña, C. (1998). *La construcción del "sí mismo" en el relato autobiográfico*. Documento de Trabajo No. 383. Chile: FLACSO.
- Secretaría de Cultura. (marzo 24, 2020a). *La Secretaría de Cultura mantiene apoyos para el sector durante contingencia por COVID-19* [Comunicado]. Consultado el 02 de marzo de 2021, de Secretaría de Cultura. Prensa. Disponible en: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/la-secretaria-de-cultura-mantiene-apoyos-para-el-sector-durante-contingencia-por-covid-19?idiom=es>
- Secretaría de Cultura. (marzo 25, 2020b). *"Contigo en la distancia" desde la Secretaría de Cultura* [Comunicado]. Consultado el 02 de marzo de 2021, de Secretaría de Cultura. Prensa. Disponible en: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/contigo-en-la-distancia-desde-la-secretaria-de-cultura?state=published>
- Secretaría de Cultura. (abril 07, 2020c). *La convocatoria de Teatro en casa en tiempos del COVID -19 extiende la fecha para recepción de propuestas* [Comunicado]. Consultado el 03 de marzo de 2021, de Secretaría de Cultura. Prensa. Disponible en: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/la-convocatoria-de-teatro-en-casa-en-tiempos-del-covid-19-extiende-la-fecha-para-recepcion-de-propuestas>
- Secretaría de Cultura. (abril 21, 2020d). *La Secretaría de Cultura da a conocer los resultados de la convocatoria "Contigo en la distancia: Movimiento de Arte en casa"* [Comunicado]. Consultado el 02 de marzo de 2021, de Secretaría de Cultura. Prensa. Disponible en: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/la-secretaria-de-cultura-da-a-conocer-los-resultados-de-la-convocatoria-contigo-en-la-distancia-movimiento-de-arte-en-casa?idiom=es>
- Secretaría de Cultura. (agosto 24, 2020e). *Avanza apertura de recintos culturales en México* [Comunicado]. Consultado el 03 de marzo de 2021, de Secretaría de Cultura. Prensa. Disponible en: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/avanza-apertura-de-recintos-culturales-en-mexico>

- Secretaría de Cultura. (agosto 30, 2020f). *Abre Secretaría de Cultura registro para participar en “Contigo, Banco de Producciones”* [Comunicado]. Consultado el 03 de marzo de 2021, de Secretaría de Cultura. Prensa. Disponible en: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/abre-secretaria-de-cultura-registro-para-participar-en-contigo-banco-de-producciones>
- Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco. (2020). *Convocatoria Programa Sumarte en Casa: Apoyo al Sector Cultural y Artístico* [Convocatoria]. Consultado el 03 de marzo de 2021, de Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco. Disponible en: <https://sc.jalisco.gob.mx/convocatorias/otras-convocatorias/9429>
- Secretaría de las Culturas y las Artes del Estado de Oaxaca. (abril 17, 2020). *CurArte Oaxaca* [Convocatoria]. Consultado el 03 de marzo de 2021, de Secretaría de las Culturas y las Artes del Estado de Oaxaca. Disponible en: <https://www.oaxaca.gob.mx/seculta/wp-content/uploads/sites/73/2020/04/CONVOCATORIA-CURARTE-OAXACAb.pdf>
- Secretaría de Trabajo y Fomento al Empleo. Gobierno de la Ciudad de México. (abril, 2020). *Apoyos a personas trabajadoras eventuales* [Requisitos]. Consultado el 03 de marzo de 2021, de Secretaría de Trabajo y Fomento al Empleo. Gobierno de la Ciudad de México. Disponible en: <https://www.trabajo.cdmx.gob.mx/apoyo-personas-trabajadoras-eventuales>
- Teatros Ciudad de México. (abril 06, 2020). *#MiCasaEsMiEscenario* [Convocatoria]. Consultado el 03 de marzo de 2021, de Teatros Ciudad de México. Disponible en: <http://teatros.cultura.cdmx.gob.mx/content/micasaesmiescenario>
- Thibault, J. (2000). *El teletrabajo: Análisis jurídico-laboral*. Madrid: Consejo Económico Social.
- UNESCO. (2019). *Cultura y condiciones laborales de los artistas*. Francia: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Disponible en: <https://es.unesco.org/creativity/publications/cultura-condiciones-laborales-de-artistas>
- Urrutia, J. (1992). El teatro y las nuevas tecnologías, *Revista TELOS (Revista de Pensamiento, Sociedad y Tecnología)*, septiembre-noviembre, 5-11. Disponible en: <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero031/el-teatro-y-las-nuevas-tecnologias/#teatro>