

Entre la supervivencia y el gozo: trabajo y asociatividad en los artistas que participan en la escena expandida jalisciense antes y después de la pandemia

ADRIANA PANTOJA DE ALBA*

RESUMEN

La COVID-19 visibilizó la precariedad en la que muchos artistas realizan su quehacer. Aunque esta condición preexistía y sobrevivió a la emergencia sanitaria, la pandemia dejó huellas de una nueva subjetividad que avanza resistiendo a la actual individualización del trabajo creativo. Esta investigación ofrece un acercamiento cualitativo a este cambio a partir de la revisión de dos momentos –antes y después de la irrupción del SARS-CoV-2– de las trayectorias laborales de creadores afincados en Guadalajara, México, que participan en el teatro contemporáneo jalisciense, particularmente en la escena expandida. En una y otra ocasión, estos agentes han desplegado múltiples tácticas de supervivencia. También han impulsado, desde un *ethos* colaborativo, plataformas para explorar, gozosamente, otras formas creativas y modos solidarios de estar juntos. La experiencia de la pandemia, sin embargo, potenció en ellos una conciencia estratégica que comienza a inspirar acciones de cuidado mutuo y de largo plazo frente a la vulnerabilidad individual e institucional.

Palabras clave: artista, teatro, artes escénicas.

Clasificación JEL: Z1, Z11.

* Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México.
Correo-e: apantoja@iteso.mx. ORCID: 0009-0005-3492-8565

ABSTRACT

Between survival and enjoyment: work and association among artists participating in expanded scene in Jalisco before and after the pandemic

COVID-19 revealed the precariousness that many artists experience in their work. Although this condition existed before and continued through the health crisis, the pandemic left marks of a new sense of identity that grows, resisting the trend toward individualization in creative labor. This research provides a qualitative view of this shift by examining two moments—before and after the outbreak of SARS-CoV-2—in the career paths of artists based in Guadalajara, Mexico, who are involved in contemporary theater in Jalisco, particularly in the extended scene. At both points, these artists have employed various survival strategies. Rooted in a collaborative ethos, they have also created collaborative platforms to joyfully explore other creative approaches and ways of supporting one another. However, the pandemic strengthened in them a strategic awareness that is beginning to inspire long-term mutual care efforts in response to individual and institutional vulnerabilities.

Keywords: artist, theater, performing arts.

JEL Classification: Z1, Z11.

INTRODUCCIÓN

La precariedad laboral en la que se desenvuelven los artistas no es un asunto nuevo: numerosos estudios realizados en diversos países constatan esta situación desde hace años. Este mercado de trabajo, caracterizado como de alto riesgo, responde a rutinas laborales flexibles que llevan a las personas a sostener empleos múltiples mediante contratos temporales y parciales que pocas veces ofrecen prestaciones de seguridad social (Benhamou, 2005). A esto se suman los hallazgos de otras investigaciones, también previas a la pandemia: la búsqueda constante de proyectos mediante el trabajo independiente, el sacrificio económico o del tiempo libre para realizar las tareas creativas, el poco aumento de ingresos ya de por sí exiguos y escasos cobros por regalías, la subrepresentación femenina y el requerimiento de capacitación constante —además del desgaste físico entre los creadores de las artes escénicas— (Abbing, 2005; Throsby, 2007; Throsby y Zednik, 2010; García

Canclini *et al.*, 2012; García Canclini y Piedras Fera, 2013; Machado *et al.*, 2014; Sánchez Daza *et al.*, 2019).

En su dimensión subjetiva, la precariedad del quehacer cultural incide en las decisiones y prácticas cotidianas de quienes conforman esta fuerza de trabajo. Una investigación reciente realizada por Jaramillo-Vázquez (2022), que aborda precisamente esta perspectiva entre artistas visuales y escénicos mexicanos, arrojó que “la autonomía personal, la maternidad no aspiracional y la erosión de las relaciones personales son parte de las afectaciones para las vidas personales de los productores culturales” (p. 267). Según esta autora, debido a razones como éstas, a la precariedad laboral hay que entenderla como un “proceso multidimensional e interdependiente”, dado que, ante la incertidumbre del ingreso, el cansancio producido por los múltiples empleos y la dificultad de consolidar la propia carrera, la emancipación económica y la solidez en las relaciones se complican.

En los años de la propagación de la COVID-19, la precariedad de los trabajadores culturales se hizo visible a nivel internacional, en buena medida, debido a la radicalización de su circunstancia: proyectos suspendidos, cierres de espacios culturales, inversiones públicas y privadas irrecuperables, entre muchas otras consecuencias. México no fue la excepción: iniciativas como el Congreso Nacional de Agentes Culturales en 2020 y el Congreso Nacional de Trabajadoras y Trabajadores del Arte y la Cultura en 2021, que conjuntamente sumaron veinte colectivos culturales mexicanos —la mayoría provenientes del ámbito escénico del centro del país—, hicieron evidentes las dificultades laborales enfrentadas durante la pandemia y promovieron, no siempre con éxito, una mayor asociatividad y participación en el diseño e implementación de políticas públicas (Lazcano Martínez, 2025).

Esta movilización nacional, exacerbada por los recortes presupuestales a programas y proyectos de la Secretaría de Cultura federal, se explica por datos como los arrojados por el *Estudio de opinión para conocer el impacto del Covid-19 en las personas que trabajan en el sector cultural de México* (Flores *et al.*, 2020, pp. 13, 16, 31): ahí, los encuestados indicaron que, debido a la pandemia, en promedio habían perdido poco más de la mitad de sus ingresos (56.4%), siendo que la mayoría eran trabajadores independientes o asalariados en combinación con actividades *freelance* (76.6%). En el mismo estudio, los participantes indicaron que la crisis sanitaria hacía urgente la necesidad de

impulsar medidas de apoyo económico-laboral en el sector (36.3%), así como la de dignificar el empleo en el ámbito artístico-cultural (7.2%).

En Jalisco, la Red Independiente de Agentes Culturales (RIAC), creada a mediados de 2020 y compuesta también, en su mayoría, por trabajadores de las artes escénicas, presionó a la Secretaría de Cultura estatal para que atendiera los problemas suscitados en el sector debido a la propagación del SARS-CoV-2. El panorama local era similar al nacional, ya que, según el *Sondeo de las afectaciones económicas al sector cultural* realizado por el Instituto de Información Estadística y Geográfica de Jalisco (IIEG, 2020), mostró que de las 250 asociaciones civiles y empresas culturales jaliscienses que respondieron (de estas, el 84% eran personas físicas), el 91.3% presentó caídas en sus ventas en comparación con el mismo período del año anterior y, de ese grupo, el 57.7% indicó que las pérdidas fueron superiores al 76%. Luego de dicho estudio, no se realizó otro similar en los años posteriores a 2020. Tampoco se registraron en Jalisco aumentos presupuestales para la cultura durante esos años críticos. Por ejemplo, en 2020, 2021 y 2022, los recursos asignados a la Secretaría de Cultura de Jalisco (SCJ) respecto a 2019 disminuyeron en un 1.6%, 34.7% y 20%, respectivamente. En 2023 sí hubo una recuperación presupuestal, incluso superior a 2019, pero luego se registró una nueva caída (UNESCO, 2024).¹

Los estudios académicos que se han realizado en México en torno a las acciones implementadas durante la pandemia por los gobiernos federal o local no arrojaron información que indique una solución de largo plazo a la situación laboral de los trabajadores de la cultura (Garduño *et al.*, 2024; Pantoja de Alba, 2023). Más bien, estas investigaciones insisten en la persistencia de la precariedad que se vive entre estos trabajadores del sector cultural mexicano, en consonancia con lo que también se reporta en otros contextos, donde los “pagos son poco constantes, la contratación es temporal y terciarizada, la relación laboral es indirecta, la seguridad social inexistente y las posibilidades de un empleo que asegure estabilidad y desarrollo de una trayectoria profesional y laboral a largo plazo no son parte de las expectativas” (Molina Roldán y Garduño Bello, 2022).

¹ El dato es importante porque en Jalisco, como sucede en el país, es el gobierno –en sus diferentes niveles– el principal financiador de la actividad artístico-cultural.

El panorama aquí caracterizado deja, cuando menos, una interrogante: si las condiciones estructurales no se han modificado en el territorio nacional mexicano, ¿cambiaron las prácticas laborales y asociativas de los artistas mexicanos en el supuesto “retorno a la normalidad” después de la pandemia por la COVID-19? Y, si fue así, ¿en qué han consistido esas transformaciones? De las muchas posibilidades para responder a esta pregunta, el presente trabajo da cuenta de un estudio cualitativo realizado alrededor de dos momentos de las trayectorias de artistas que colaboran en diversos colectivos que viven y trabajan en las artes escénicas: 2017 y 2024. Estos itinerarios laborales son representativos del teatro contemporáneo en Guadalajara, Jalisco, México, y de los entramados artístico-culturales que lo hacen posible, particularmente de lo que acontece en la llamada escena expandida.

Como se mostrará en el presente artículo, estos trabajadores culturales han desplegado argucias que les han permitido desarrollar su quehacer profesional, a la vez que fundar plataformas de colaboración para explorar otras formas creativas y modos solidarios de estar juntos. Más recientemente, gracias a una conciencia estratégica, son las tácticas de trabajo y cuidados colectivos de carácter más permanente las que se han fortalecido, derivadas de la experiencia de la pandemia por la COVID-19. Estas prácticas se fundan en un *ethos* colaborativo (Pantoja de Alba y Peña Iguarán, 2021) que se opone al *ethos* neoliberal y que, en el caso del trabajo cultural, había llevado a estos artistas y a otros trabajadores culturales a impulsar proyectos propios en detrimento de figuras organizativas más amplias y estables. Sin duda, estas maneras de hacer colectivamente no sólo se resisten frente a la precariedad laboral, sino también a la precarización de la vida (Lorey, 2016), como se argumentará hacia el final de este texto.

1. METODOLOGÍA

En el marco de esta investigación, se decidió trabajar a partir de un escenario específico: el teatro contemporáneo jalisciense y, como caso de estudio, se aborda el de un conglomerado de artistas que realizan proyectos de escena expandida juntos y que viven y trabajan en Guadalajara, Jalisco, México. Dichos creadores, los participantes de este estudio, son hoy importantes exponentes de esta manifestación de las artes escénicas en el ámbito local y nacional. La escena expandida,

como se explicará más adelante, echa mano de formas artesanales de creación que requieren la invención de otros tiempos y espacios para existir más allá de las nociones convencionales de esta forma de arte ligadas. Por ejemplo, el teatro de texto —en donde la dramaturgia y luego el guion teatral son la base para la puesta en escena que suele llevarse a cabo en un teatro a la italiana— o a espectáculos escénicos de gran formato insertos en circuitos comerciales. Con base en lo anterior, y reconociendo el contexto de precariedad en donde estos trabajadores culturales se desenvuelven, lo que se pretende es dar cuenta de las transformaciones de sus prácticas laborales y artísticas, así como de las repercusiones subjetivas e intersubjetivas que de ahí se desprenden, a partir de una aproximación cualitativa realizada antes y después de la pandemia por la COVID-19.

1.1. El “panorama” de la escena expandida en Jalisco

El teatro contemporáneo no es todavía una práctica artística dominante en las artes escénicas: en Jalisco, por ejemplo, tiene apenas un par de décadas con una presencia sostenida (Pantoja de Alba, 2019). Para caracterizar ese teatro que comenzó a escribirse y representarse en México a finales del siglo XX y principios del XXI, puede resultar útil la categoría de “tendencia renovadora” que utilizó Sánchez Caro (2010) para referirse a formas teatrales radicales, reformadoras y/o rupturistas. En el caso de la escena expandida, una manifestación concreta de ese teatro contemporáneo, suelen privilegiarse los procesos más que los resultados; su alcance se dilata hacia otros espacios fuera de los tradicionalmente asociados a las artes escénicas y se trabaja de forma interdisciplinaria, por lo que es frecuente que en su conceptualización y diseño participen especialistas no solo del teatro sino de ámbitos como las artes visuales, el cine, la música y el arte sonoro, entre otros. Además, se promueve la subversión —no sin dificultades— de los roles establecidos entre los propios creadores y con los espectadores, por ejemplo, trastocando la idea de autoría mediante la colaboración con personas y/o comunidades que no forman parte del campo artístico y que, generalmente, están en contacto con problemáticas sociales urgentes.

Por lo anterior, se trata de un teatro que integra otras teatralidades y que, de este modo, expande a los cuerpos en acción hacia diversos escenarios como la calle, la escuela, el museo (Diéguez, 2009; Sánchez, 2008) e, incluso, el espacio digital. En esta convergencia del arte con

la vida, la escena expandida tiende a hacer emerger lo real; es decir, se activa lo que usualmente estaba fuera de la escena: tanto lo privado, incluso lo abyecto o siniestro, como lo público mediante testimonios y documentos (Ortiz, 2016). Sin duda, debido a sus tópicos y procedimientos, este teatro es un escenario ideal para dar cuenta de las formas artísticas que se alejan de las maneras industriales de la producción cultural, ya que sus modos de creación y producción son de carácter artesanal, lo mismo que sus procesos de distribución, difusión y consumo. En este sentido, hay que insistir en que, más que obras que se ponen en escena durante una temporada, son procesos colaborativos de largo aliento en los que, a pesar de que sus resultados pueden activarse en la “caja negra” tradicional, lo central suele ocurrir antes, en su elaboración experimental y participativa.

De esta forma, en la escena expandida se extreman algunas peculiaridades propias del mercado escénico: de entrada, está la Enfermedad de Baumol, que implica altos costos de producción dado que el trabajo es el producto ofrecido y, por ello, el componente humano es prácticamente insustituible, haciendo difícil una mayor productividad. Por otro lado, en lo que se produce desde este teatro, hay externalidades positivas que difícilmente pueden expresarse más allá del precio pagado por los consumidores que recibieron el beneficio privado. Asimismo, como ya se señalaba, a diferencia de lo que ocurre en los circuitos comerciales, cuando las piezas de la escena expandida se activan, la demanda es baja debido a que se trata de producciones de pequeño formato y de características no convencionales que dificultan su financiamiento, comunicación y circulación. Sin duda, como ocurre con otras prácticas artísticas, este tipo de teatro depende, en buena medida, de las contribuciones de los propios artistas que lo hacen posible, además de los subsidios gubernamentales o privados.

El Área Metropolitana de Guadalajara (AMG) concentra buena parte de la producción cultural jalisciense, incluida esta manifestación del teatro contemporáneo. A su vez, este estado se ha convertido en un polo nacional de la escena expandida. Como muestra de lo anterior, en Tlaquepaque, Jalisco –uno de los diez municipios que la conforman–, se llevó a cabo una exposición que dio cuenta de una década del desarrollo sostenido de esta actividad en la ciudad por parte de algunos de sus principales representantes. Se trató de la exhibición “Panorama. Archivo de teatro contemporáneo 2014-2024”, en el marco del 22°

Festival Cultural Universitario del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO).

En esta muestra, llevada a cabo en la Galería Universitaria del 23 de octubre al 1° de noviembre de 2024, varios artistas y colectivos que colaboran conjuntamente presentaron públicamente los archivos de los procesos de investigación-creación que dieron origen a las cuarenta y ocho piezas de escena expandida que desarrollaron durante esos diez años. Estas piezas dialogaron con contextos, problemáticas y/o comunidades vinculadas a múltiples temas: el deterioro urbano, la reflexión sobre el cuerpo y las relaciones humanas, la autoficción, la destrucción medioambiental, el olvido y la memoria colectiva, los duelos ocurridos por la pandemia, el exilio y el destierro, entre muchos otros. La exposición funcionó, en términos de Diéguez (2009), como un desmontaje del proceso creativo de estos creadores, integrando varias de las estrategias que aquí se identifican, principalmente, desensamblajes visuales y conceptuales, explicaciones teóricas y demostraciones de carácter pedagógico.

En la exposición participaron creadores individuales que realizan iniciativas propias y que colaboran con otros artistas, así como quienes se desempeñan desde sus propias organizaciones de carácter flexible y que también les permiten participar individualmente en proyectos diversos. En concreto, los creadores cuyos trabajos fueron mostrados son: Aristeo Mora –de la Compañía Opcional–, Kenji Kishi –de Ensamble Supercluster–, Alejandro Mendicuti, Héctor Jiménez y Natalia Martínez –de Arrogante Albino–, Natasha Barhedia, Roberto Cárdenas y Karen García. En el catálogo de la exhibición, estos artistas señalaron que sus labores artísticas se encuentran “atravesadas por la performatividad” y que, teniendo a Guadalajara como su lugar de residencia y “intercambio de recursos y afectos”, proponen “prácticas colaborativas para reflexionar sobre sus procesos, potenciar el impacto de sus piezas y generar estrategias para el cuidado mutuo” (Goyenche, 2024). Además, durante el período en que se mostraron los archivos en la Galería Universitaria, los creadores activaron en seis momentos distintos algunos fragmentos de las obras desarrolladas en el período de tiempo ya señalado, sumando, al final, algunas conversaciones con los públicos asistentes, en su mayoría estudiantes y profesores universitarios. Las fechas de las seis activaciones fueron los días 23, 24, 28, 29, 30 y 21 de octubre de 2024.

1.2 El acercamiento metodológico y la construcción del corpus

En este trabajo, como ya se señalaba, se busca dar cuenta de las prácticas laborales y asociativas de los artistas ya referidos, así como de los significados subjetivos que a estas les confieren, particularmente, en dos momentos específicos de sus trayectorias profesionales y personales. Sobre todo, interesa abundar en las transformaciones que estos trabajadores perciben en sus modos de hacer arte y de estar con otros luego de la pandemia por el SARS-CoV-2. Se trata de responder, en este sentido, ¿qué se ha sostenido?, ¿qué ha mutado? y ¿por qué ha ocurrido una cosa u otra? El abordaje metodológico de tipo cualitativo fue el seleccionado teniendo en cuenta que, precisamente desde esta aproximación, es posible acercarse a la interpretación que los propios actores sociales hacen de sus acciones en el contexto institucional y social en el que se desenvuelven. En concreto, se privilegió, sobre todo, el trabajo mediante datos verbales.

De este modo, como parte del corpus, se tomaron en consideración las narrativas producidas durante las seis activaciones en las que participaron los artistas como parte de la exposición de “Panorama. Archivo de teatro contemporáneo 2014-2024”, así como la información incorporada al catálogo de la muestra, de las cuales se realizó un análisis textual. Además, mediante la codificación y categorización cualitativa, se analizaron e interpretaron cinco entrevistas semiestructuradas centradas en el problema (Flick, 2012). Al respecto, es importante destacar que el componente comparativo de esta investigación entre los momentos prepandémico y pospandémico se hizo posible gracias a que, en el segundo semestre de 2017, ya se había entrevistado a cinco de los artistas que formaron parte de esta exposición; en aquel momento, a propósito de su participación en la pieza de escena expandida *Ciudades imposibles* de la Compañía Opcional.

En las entrevistas realizadas, se abordaron elementos relacionados con: 1) su formación y trayectoria profesional, 2) la caracterización de sus prácticas laborales y asociativas—vinculadas o no con la pieza señalada—, 3) el sentido atribuido a su participación en aquel y otros proyectos artísticos, 4) y sus consideraciones en torno a la escena teatral y artística jalisciense (Pantoja de Alba, 2019). En la segunda ronda de las entrevistas, realizadas entre el último trimestre de 2024 y el primero de 2025, se profundizó en el tercer y cuarto aspecto de la ocasión ante-

rior, además de que se sumó una pregunta en torno a la pandemia, que se integró para indagar sobre la experiencia profesional y personal que se tuvo durante ese período.

Sobre esto, es necesario señalar que en el levantamiento de información llevado a cabo en 2017 no solo se realizaron entrevistas a estas cinco personas, sino a trece en total; además, se hizo trabajo etnográfico durante todo un año con los artistas, creativos y gestores culturales involucrados en el proyecto artístico referido, mediante observaciones participantes del proceso de investigación-creación de la pieza, de su puesta en marcha en interacción con los espectadores que participaron en ella. Con estos, luego se abundó sobre la experiencia mediante la aplicación de una encuesta y entrevistas grupales. Las entrevistas de 2017 que se retoman tuvieron una duración aproximada de noventa minutos y se desarrollaron de manera personal. Las recientes, por su parte, se realizaron por escrito, dado que a cada artista se le proporcionó la transcripción de lo que respondió anteriormente y, con base en ello, actualizó la información compartida devolviendo sus respuestas en el mismo documento. Al respecto, los artistas señalaron haber transitado por un fuerte proceso reflexivo al hacer este ejercicio.

Para el análisis del corpus se retoma la tensión productiva entre dos categorías ideadas por de Certeau (2000): tácticas y estrategias. A las primeras, el sociólogo e historiador las entiende como “éxitos del ‘débil’ contra el más fuerte” a través de modos de resistencia en el día a día entre “poéticos y guerreros” (p. L). Se traducen, pues, en “la capacidad cotidiana de los sujetos de a pie para hacer algo con los imaginarios que consumen (por ejemplo, los del capitalismo neoliberal y su relación con las artes)” (Pantoja de Alba, 2019, p. 240). Estas artes del hacer, entendidas por de Certeau (2000) como jugarretas, astucias, maniobras o simulaciones, son contingentes y no disponen de la posibilidad, según este autor, de capitalizar sus ventajas, pero sí de “utilizar, vigilante, las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario”; por su parte, las estrategias administran relaciones para alcanzar metas e identificar amenazas, por lo que se organizan siempre desde “el principio de un poder” (pp. 42, 44).

La precariedad laboral que se describió al inicio de este texto traza, sin duda, condiciones de posibilidad no solo para las formas artísticas que producen los creadores sino para las maneras en que las realizan. Como ya se decía, por su complejidad y multidimensionalidad, el trabajo

precario incide en las vidas de los artistas que lo padecen; sin embargo, pese a las rutinas que impone, no logra vaciar de sentido a la creación artística como quehacer y tampoco a los vínculos sociales que la hacen posible. En ese resquicio es donde estos trabajadores culturales que se desenvuelven en la escena expandida despliegan tácticas para sobrevivir económica y personalmente y, a la vez, artes del gozo desde las que experimentan creativamente y construyen formas de acompañarse. En medio de sendas tensiones, desde esas argucias se han fraguado nuevos pactos de sentido entre ellos, las comunidades y los espectadores que son convocados a los procesos y resultados de sus iniciativas de investigación-creación, y por supuesto, con las instituciones, empresas y organizaciones con las que colaboran. La pandemia, sin embargo, fue un acontecimiento que, como se verá, movilizó en estos trabajadores culturales una subjetividad que, mediante una conciencia estratégica, avanza para resistir mediante acciones concretas a la actual individualización del trabajo creativo impuesta por el capitalismo neoliberal.

2. TÁCTICAS DE SUPERVIVENCIA Y ARTES DEL GOZO

Los artistas que participan en los dos momentos de la investigación son: Aristeo Mora (mexicano, director de teatro, actor y *performer*, 1988), Kenji Kishi (mexicano, músico y *performer*, 1986), Alejandro Mendi-cuti (director de teatro, actor y *performer*, 1989), Natalia Martínez (artista audiovisual y *performer*, 1990) y Natasha Barhedia (directora de teatro, coreógrafa y *performer*, 1992). En el año en que se llevó a cabo la primera entrevista, que fue en 2017, su promedio de edad era de veintiocho años; ahora es de treinta y cinco. Todos ellos crecieron y/o se han desarrollado como artistas en un país donde el estímulo a la creación artística –tanto pública como privada– fundó su modelo en la presentación de proyectos para su valoración y financiamiento a través de convocatorias que dependían del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), hoy Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (SACPC), dependiente de la Secretaría de Cultura de México.

En todos los casos, se trata de personas que, desde que se realizaron las primeras entrevistas, ya contaban con formación universitaria y que vivieron y crecieron en Jalisco, con algunas salvedades: dos de ellos tienen estudios profesionales en el extranjero y uno más es de ciudadanía española –reside en Guadalajara desde 2014. Asimismo, los

colectivos que aparecen en la exposición de “Panorama. Archivo de teatro contemporáneo 2014-2024” y en los que participan o que ellos encabezan existían ya: la Compañía Opcional, el Ensamble Supercluster y Arrogante Albino.

En la primera activación de la exposición “Panorama. Archivo de teatro contemporáneo 2014-2024” Mora explicó, hacia el final del fragmento de la pieza que presentó titulada *Encuentros secretos*, que el quehacer documentado a través del archivo fue posible gracias a una “tremenda autoexplotación” en “unas circunstancias muy precarias” reconociendo que la escena expandida requiere todavía más trabajo dado que demanda “nuevas formas de pensar las cosas y creo que nuestro deseo es muy fuerte y por eso lo hacemos, pero las condiciones son muy adversas” (A. Mora, comunicación personal, 23 de octubre de 2024). En estos diez años, dijo el artista, este tipo de teatro ganó cierto reconocimiento a nivel local y nacional; no obstante, reconoció que después de la pandemia ha sido muy difícil la recuperación de las artes escénicas en general. Una muestra de ello puede verse en la línea de tiempo desplegada en la exposición y el catálogo, pues de los 48 proyectos llevados a cabo en total por estos artistas, se evidencia la disminución de una tercera parte de las piezas que, en promedio, venían realizando entre 2020 y 2022 (con excepción de 2014 y 2019).

Ya desde 2017, a todos se les había complicado contabilizar las horas trabajadas al día o semanalmente, pero refirieron periodos de carga laboral intensa en donde participaban en alrededor de tres proyectos artísticos a la vez, además de realizar labores asociadas o no a su quehacer creativo (desde la docencia en las artes o la gestión cultural hasta la hostelería y el comercio). Algunos reportaron también momentos de desocupación laboral o de rutinas más relajadas en ciertos periodos, dada la discontinuidad del trabajo. A partir de lo compartido entonces, así como de lo observado en el trabajo de etnografía realizado en el seguimiento al proyecto artístico ya referido, se evidenció la dificultad para atender con la misma energía todos los compromisos laborales en los que se involucraban, además del desgaste emocional y físico que les suponía la autoexplotación a la que se sometían (Pantoja de Alba, 2019, p. 264).

En las entrevistas realizadas entre 2024 y 2025, fue claro que hay cambios en las condiciones en las que estos artistas realizan su trabajo: no solo por su edad, sino porque sus trayectorias profesionales se han

fortalecido, así como su posición en el ámbito del teatro contemporáneo dentro y fuera de Jalisco e incluso en otras escenas artísticas; por ejemplo, la musical o audiovisual, lo que de algún modo ha potenciado sus ingresos. Ello ha sido posible, entre otras cosas, a través de reconocimientos traducidos en premios y estímulos a la creación tanto públicos como privados, así como por invitaciones a participar en eventos internacionales y experiencias laborales en la función pública —dos de ellos ocuparon en los últimos cinco años puestos de confianza en la Secretaría de Cultura de Jalisco (SCJ). Pese a lo anterior, las entrevistas recientes arrojan datos sobre prácticas laborales similares a las de 2017, entre ellas, multiempleo, autoexplotación y dependencia del financiamiento de las instituciones públicas.

Alejandro Mendicuti, por ejemplo, mencionó que sus jornadas laborales hoy “siguen siendo una cosa irregular, [...] [con] épocas donde tengo menos trabajo y más tiempo libre y luego épocas donde voy corriendo de un lado a otro, de un ensayo a una clase y de una clase a un ensayo y así” (A. Mendicuti, comunicación personal, 20 de noviembre de 2024). Esta falta de certezas, al ser percibida como una constante, también puede llegar a entenderse como una rutina en sí misma. Kenji Kishi así lo indicó al señalar que se ha acostumbrado a esos ritmos de trabajo, pues considera que, a pesar de la variabilidad de los horarios, siente que le funcionan a su tipo de vida, alejada de una “lógica de oficina” aunque advierte que sí cree que se deben delimitar los propios tiempos laborales para “generar condiciones sanas que nos permitan el descanso, la convivencia y el esparcimiento y eso es un gran reto” (K. Kishi, comunicación personal, 25 de noviembre de 2024). Frente a eso, este artista señaló circunstancias existentes que limitan esas posibilidades, no sólo por los horarios en que los espectáculos escénicos suelen o deben ocurrir, sino porque cuando se trabaja en colectivo se hace necesario crear condiciones para que los involucrados no terminen “completamente desgastados” y, para ello, el monitoreo constante es fundamental.

La incertidumbre ya no solo en términos de rutinas laborales, sino como lógica productiva, igualmente puede ser asimilada como una característica duradera en el quehacer artístico. Por ejemplo, Natasha Barhedia describió como “un sueño” que no se repetirá pronto a una reciente participación en un proceso de creación impulsado por una institución pública en donde contó “con honorarios decentes” sin tener

que involucrarse en la producción. Dada la excepcionalidad de oportunidades como esa, indicó que sigue inscribiéndose en convocatorias de estímulo a la creación nacionales e internacionales, pero de forma selectiva, dado que entiende que su práctica artística “se impulsa por el deseo y [ese] es el motor más grande”, lo que la lleva, como a tantos otros creadores, a poner de su bolsillo cuando se hace necesario: “ya no lo juzgo, porque es lo que quiero hacer y son las condiciones que tengo. No siempre tengo dinero para meterlo al agujero negro del arte, pero estoy bien con eso también” (N. Barhedia, comunicación personal, 23 de noviembre de 2024). Por su parte, Aristeo Mora afirmó con plena consciencia que él se multiemplea y autoexplota para poder realizar sus proyectos sin encontrar todavía un modelo claro de asociación con sus colegas y “sintiendo una fuerte desprotección profesional y personal” (A. Mora, comunicación personal, 1° de marzo de 2025).

Esta aparente aceptación, en realidad, ha llevado a estos artistas no solo a implementar tácticas de supervivencia frente a la precariedad que enfrentan en sus labores profesionales (por ejemplo, a través de trabajos variados y simultáneos en el tiempo o de financiar su propio quehacer artístico mediante sus otros empleos no creativos o parcialmente relacionados) sino a encontrar formas de hacer juntos —artes del gozo— mediante emprendimientos igualmente inestables, pero que sí aseguran la posibilidad de acompañarse para, como dice Barhedia, “impulsar sus deseos”. En todo caso, los trabajos presentados en la exposición “Pano-rama. Archivo de teatro contemporáneo 2014-2024” son un rastro de esos procesos y resultados artísticos a los que han llegado desde iniciativas que, si bien no descansan en figuras constituidas legalmente, sí se han convertido en plataformas desde donde trabajar y cuidarse mutuamente, como las ya mencionadas Compañía Opcional, Ensamble Supercluster y Arrogante Albino.

Mora afirmó que, ante preguntas como: “¿Cuánto tiempo más puede sobrevivir la voluntad y el interés de seguir trabajando en un campo tan precario como el que nosotros cultivamos? ¿Por qué seguir insistiendo en consolidar plataformas así? ¿Cómo continuar trabajando y mantener la vitalidad?”, las respuestas se encuentran rápidamente “porque el deseo es fuerte, el gozo es grande y la vida que queremos sostener vale lo que tenemos que hacer para seguirla experimentando” (A. Mora, comunicación personal, 1° de marzo de 2025). Esta motivación es frecuente, tal como se ha mostrado en varios estudios sobre el

mercado laboral de los artistas. Por ejemplo, entre otros, el trabajo de Eikhof y Haunschild (2007) refleja, aún vigente, la manera en que los creadores teatrales –en ese caso, alemanes– enfrentan conflictivamente el intento por balancear lo que estos autores denominaron entonces las lógicas económica y artística.

Frente a la precariedad del trabajo cultural, los creadores llevan años echando mano de lo que García Canclini (2012) caracterizó como “recursos estratégicos”: habilidades multitarea, interdisciplina, apertura a lo global y capacidad para trabajar a distancia, uso intensivo de redes sociodigitales y, en fin, competencias de adaptabilidad y flexibilidad. Los artistas que forman parte de este trabajo investigativo ya operaban desde 2017 en torno a la noción de “plataforma”, que, como escenario organizativo informal y de carácter asociativo, les permitía aprovechar y potenciar los recursos a los que se refiere este autor; sin embargo, más allá de su uso en lo laboral, lo que se reconoció entonces a partir de las narrativas de los creadores entrevistados fue el germen de una utilización táctica que se articulaba mediante una figura de lo común relacionada con la idea de acompañarse. Esas plataformas –cercanas a lo que también se ha llamado “colectivos” artísticos–, para los creadores entrevistados, han sido ricas en colaboraciones cercanas y también a distancia con otros artistas, creativos y gestores culturales dentro y fuera de Guadalajara.

Asimismo, ya desde 2017, los entrevistados hablaban de relaciones profesionales y de cariño tejidas no sólo desde el trabajo, sino también desde la amistad, el intercambio y la solidaridad, evidenciándose vínculos entre comunidades creativas de diversas corrientes, tendencias y disciplinas artísticas (por ejemplo, entre músicos formales o académicos y músicos populares contemporáneos, o entre artistas escénicos y audiovisuales). En su segunda entrevista, esta perspectiva se mantiene, como en el caso de Natasha Barhedia, quien dijo sentirse arropada en los procesos de escena expandida en los que hoy participa –entre otros, con los creadores presentes en la exposición de “Panorama”–, debido a que reconoce que en otras experiencias laborales de carácter más convencional se ha enfrentado a dinámicas autoritarias difíciles de sortear; por ejemplo, en su rol de actriz (N. Barhedia, comunicación personal, 23 de noviembre de 2024).

Para Mora los trabajos que han realizado desde los inicios de la Compañía Opcional son, según los describe:

[una] forma de laboratorios de procedimientos, narrativas y formas de producción, cada investigación encuentra sus formas de articular equipos, asociaciones, maneras de hacer y encuentra sus formas de ser enunciado en función de sus necesidades. Negociamos constantemente con los modelos de producción instaurados, becas, apoyos, contratos temporales, y estos son usados como uno más de los muchos capitales que se ponen en juego en nuestros modelos de producción, siendo el capital social —y diría yo, el afecto— el más importante de todos, porque uno de sus frutos, o resultados es el gozo y la procuración de un buen vivir, [...] anclado en formas de relacionarnos y de acompañarnos que resultan vitales para cada una de las personas que forma parte de lo que hacemos. (A. Mora, comunicación personal, 1° de marzo de 2025).

Por otro lado, reconociendo las tensiones que ello supone, en las entrevistas de ambos momentos los creadores refirieron sus esfuerzos por atajar las jerarquías en su práctica profesional cotidiana desde estas plataformas, no tanto en la abolición de los roles o las diferencias de las capacidades individuales, sino a partir de la colaboración en procesos de investigación-creación mediante el trato cuidadoso, equitativo y de escucha. En todo caso, esta perspectiva de trabajo, así como las tensiones que genera, se perciben en lo que señala Natalia Barhedia: “La horizontalidad funciona como la utopía: no existe, pero al menos plantea un camino. Más que en procesos horizontales, son procesos dialogantes y colaborativos” (N. Barhedia, comunicación personal, 23 de noviembre de 2024). Lo mismo se evidencia en lo que Natalia Martínez apunta: “Arrogante Albino continúa debido a un trabajo de mucha voluntad y conversaciones incómodas, pero importantes. Creo que solo nos hemos hecho más fuertes” (N. Martínez, comunicación personal, 16 de noviembre de 2024).

Por último, en la activación de la pieza de Aristeo Mora en el contexto de la exposición, los artistas explicaron algunas de las reglas que sirvieron como base para armar el archivo presentado en la muestra, señalando que intentaron no producir nada nuevo para la exposición “evitando, en la medida de lo de lo posible, desgastarnos y utilizar tiempos libres para trabajar” (N. Barhedia, comunicación personal, 23 de octubre de 2024). Los principios del *arte pobre* dijeron, resumen algunos de los procesos desde donde cada vez más realizan

sus tareas en colectivo: hacer ellos mismos las cosas, trabajar con lo que tienen a la mano, no producir de más y priorizar su bienestar... “es un objetivo, lo intentamos” (A. Mora, comunicación personal, 23 de octubre de 2024). Esto refuerza lo que ya indicaban en el catálogo a propósito de sus formas de colaboración en tanto espacio de intercambio de recursos y afectos desde donde no sólo potencian el impacto de quehacer, sino desde donde despliegan estrategias para velar por el bienestar de los participantes. O, como describió otro de los creadores participantes sobre esta muestra, señalando que ésta era un mapa “para que las personas puedan ver cómo nos relacionamos, más allá también del propio trabajo” (K. Kishi, comunicación personal, 23 de octubre de 2024).

2.1. Servicios de Artistas: plataforma de plataformas

A pesar de sus cruces colaborativos y de las plataformas flexibles que fueron generando para desarrollarse y cuidarse, como en muchos otros casos, el trabajo por proyecto individual ha sido la regla entre estos artistas. De esta forma, mucho del quehacer relacionado con dichos proyectos implica encabezar, desde la figura de la “persona física”, una serie de requisitos, trámites y responsabilidades frente a instituciones, empresas u organizaciones financiadoras, sumando, por supuesto, el malabarismo de la administración de los propios recursos que también son utilizados para crear. Estas labores de gestión, asociadas a los propios procesos de investigación-creación que conlleva la escena expandida, desgastan a quienes lo impulsan. Sobre ello, Barhedia ofreció una narrativa contundente: “durante los últimos años me dediqué [tanto] a buscar fondos, a generar soporte desde la gestión, producción y dirección para llevar a cabo los proyectos que ahora tengo ganas de soltar ese control. O de que también me cuiden a mí” (N. Barhedia, comunicación personal, 23 de noviembre de 2024). Lo aquí expresado da cuenta del desgaste generado por la autogestión, cuestión que, como se verá más adelante, se profundizó con la pandemia.

En el catálogo de la exposición “Panorama. Archivo de teatro contemporáneo 2014-2024” se mencionó que Panorama no es solo una muestra, sino una forma colectiva que permite arropar a los artistas y las plataformas que ahí se presentan. Sus objetivos, se decía antes, son la reflexión en torno a sus procesos creativos, el impulso a su trabajo (individual y grupal) y el cuidado mutuo. No obstante, en este mismo

documento se presentó lo que se entiende como un mecanismo para lograr esos propósitos: Servicios de Artistas, una organización a la que se describe como dedicada a la promoción de la innovación en la investigación, creación y movilidad de proyectos de teatro contemporáneo. Lo anterior con la finalidad de “fomentar el diálogo colaborativo entre artistas, productores culturales, gestores, instituciones y públicos de diversas generaciones y contextos. [...] [a través de] impulsar el intercambio de ideas, la experimentación artística y el enriquecimiento mutuo dentro de la comunidad artística y cultural” (Goyenche, 2024).

Mora señaló que a Servicios de Artistas la comenzaron a trabajar inicialmente en el marco de la 27ª Muestra Nacional de Teatro organizada en Jalisco durante el verano de 2024 y que, posteriormente, tuvo una segunda oportunidad para seguirse desarrollando a partir de lo trabajado por los participantes de la exposición “Panorama. Archivo de teatro contemporáneo 2014-2024”. Mora indicó que se trata de una plataforma en la que “seguimos trabajando a paso muy lento y con muy poca claridad sobre su futuro”, pero que tuvo como principal detonador lo sucedido con la pandemia. Al respecto, manifestó que ésta es una organización más amplia que aloja a sus propias plataformas, pues se hicieron “conscientes de la necesidad de asociarnos y comenzar a pensar juntos lo que viene y, definitivamente, nos permitió entender con mayor claridad que como artistas escénicos vivimos constantemente en una crisis y en una desprotección enormes, por lo que hoy en día seguimos pensando cómo afrontar esto juntas” (A. Mora, comunicación personal, 1º de marzo de 2025).

Para Mora, la preocupación estaba puesta en encontrar una forma de sostenerse colectivamente: “después de ver cómo nuestros más cercanos referentes habían sufrido los estragos de la pandemia, nos comprometimos a pensar cómo conformar una organización con figura jurídica que nos permitiera sumar esfuerzos para dejar de trabajar de forma aislada” (A. Mora, comunicación personal, 1º de marzo de 2025). Esta consciencia estratégica que busca expandir las tácticas de supervivencia y las artes del gozo antes descritas, puede rastrearse también en lo compartido por Mendicuti, quien advirtió que en el fondo de la organización de la exposición y de Servicios de Artistas estaba la idea de:

[...] juntar fuerzas para tener ciertas figuras de producción, de gestión, para reunir recursos que nos ayuden a sostener un poco mejor nuestros proyectos, a trabajar en mejores condi-

ciones laborales y pensando también en el futuro. Empezamos a ver que había una preocupación general por qué iba a suceder con nosotros, que además surge de observar a artistas escénicos que llevan más tiempo que nosotros trabajando, de otras generaciones, personas a las que admiramos y que para nosotros han sido referentes importantes. Y ver que ahora tienen ciertas situaciones como que se enferman y no tienen con qué cubrir sus gastos hospitalarios o cosas básicas que no están solucionadas. Entonces fue eso, ponernos claramente a nosotros en una perspectiva de qué va a sucedernos. (Mendicuti, A., comunicación personal, 20 de noviembre de 2024).

Pese a lo anterior, la experiencia de la pandemia por la COVID-19 no fue la misma entre los artistas entrevistados: Kishi y Martínez lograron sortearla mejor, entre otras cosas, porque su quehacer, desde la producción musical y audiovisual, les permitió trabajar a distancia y a través de medios electrónicos en proyectos que incluso ya venían desarrollando desde antes, a diferencia de quienes contaban con una labor más centrada en las actividades en vivo. Aun así, tanto Kishi como Martínez reconocieron que el Ensamble Supercluster y Arrogante Albino atravesaron por una pausa que, por suerte, les permitió dedicar sus esfuerzos a quehaceres profesionales más individuales o que, como ya se mencionaba, podían realizarse con otros pese a la lejanía territorial. Tanto Kishi como Martínez reconocen que, en cierta medida, la emergencia sanitaria les benefició porque pudieron fortalecer otras formas de crear y organizarse. No obstante, Mora, Mendicuti y Barhedia sí enfrentaron mayores complicaciones, aunque señalaron que también pudieron desarrollar habilidades para el trabajo en línea, tanto dentro como fuera de quehaceres propiamente artísticos.

Para ello, según aseguraron, el miedo, la ansiedad y el cansancio derivados, en buena medida, por la dificultad de conseguir trabajo en esas condiciones, los llevó a un desgaste emocional e, incluso, al deterioro de sus relaciones personales. El agotamiento de los ahorros y la necesidad de recurrir a sus redes de apoyo para diversas necesidades fueron parte de la constante, aunque en todos los casos agradecieron haber contado con ciertos programas que, desde distintas instituciones públicas y universidades, les permitieron el desenvolvimiento de su trabajo creativo en la modalidad virtual.

Para Mora, la pandemia “es definitivamente un parteaguas en nuestra experiencia vital. Entiendo de formas muy distintas el mundo después de este suceso y muchas de las formas en las que viví y por supuesto en las que hice mi trabajo cambiaron” (A. Mora, comunicación personal, 1° de marzo de 2025). Barhedia dijo, por su parte que, a partir de esa experiencia ahora le parece muy importante poner el énfasis en la dimensión política dentro de los equipos de trabajo, porque a pesar de la dificultad de “generar colectivamente espacios en los que nos sintamos seguros”, estos son necesarios para crear la posibilidad “de tomar riesgos en torno a lo creativo” (N. Barhedia, comunicación personal, 23 de noviembre de 2024).

Según se ve, este *ethos* colaborativo, en tanto carácter distintivo de esta forma de ser y de hacer con otros, va a contrapelo de la racionalidad neoliberal que individualiza el trabajo artístico mediante el imperativo de “ser creativo” que devela McRobbie (2016) en sus investigaciones. Emprender, en el caso que se documenta en este artículo, no supone ser “empresario de sí” ni devenir en la “forma empresa” –haciendo eco a los planteamientos de Michel Foucault (2023)– porque, de lo que se trata, es de encarnar una subjetividad que descanse, no en el *homo economicus*, sino en personas capaces de implementar colectivamente “gestos micropolíticos de invención de lo cotidiano fuera de o en resistencia a las formas establecidas por el orden social” (Pantoja de Alba y Peña Iguarán, 2021, p. 84).

En este caso, se trata de revertir lo que aconteció en el periodo neoliberal que, al menos en México, impulsó el modo productivo del proyecto en detrimento de las organizaciones que, mediante su permanencia en el tiempo, les daban sustento a las iniciativas de carácter más temporal. Esto lo explica Nivón Bolán (2021) de forma contundente al señalar que en el neoliberalismo formas como “la antigua compañía” quedaron disueltas “en iniciativas individuales” (p. 134). Por supuesto, una apuesta como la que señalan los creadores agrupados en la exposición “Panorama. Archivo de teatro contemporáneo 2014-2024” no está exenta de tensiones, porque Servicios de Artistas deberá encontrar la formulación legal y los fondos que le permitan cobijar el trabajo de todas estas personas, construyendo espacios de lo común y de vida digna en un sentido ético y político.

Según se ve, hay huellas de ese *ethos* colaborativo en las reflexiones hechas en 2017 en torno a las plataformas colaborativas desde las que

cada uno ya trabajaba, como la Compañía Opcional, el Ensamble Supercluster o Arrogante Albino. Sin embargo, a partir de la pandemia se fortaleció la necesidad de un cobijo colectivo más amplio que trascienda el trabajo por proyecto luego de la desnudez extremada en esos años. A reserva de esperar a que esta “plataforma de plataformas” adquiera no sólo visibilidad sino una institucionalidad, apostar por ella revela una maniobra más que, desde estos creadores, pretende combatir las condiciones adversas resistiendo y dándole sentido a un quehacer que no están dispuestos a abandonar. Se trata, pues, de seguir negociando con la realidad para prevalecer.

REFLEXIONES FINALES: ENTRE LA IMPOSIBILIDAD Y EL DESEO

Al inicio de este trabajo se compartieron las preguntas que motivaron su desarrollo: ¿cambiaron las prácticas laborales y asociativas de los artistas mexicanos en el supuesto “retorno a la normalidad” luego de la pandemia por la COVID-19? Y, si fue así, ¿en qué han consistido esas transformaciones? La respuesta se ofreció desde el escenario del teatro contemporáneo y, muy concretamente, a partir del análisis y la interpretación de los significados subjetivos que construyen, desde sus labores profesionales, algunos de los creadores más importantes de la escena expandida jalisciense. Al respecto, también se señaló que esta se caracteriza porque los procesos de investigación-creación reciben mayor atención respecto a los resultados, su alcance suele expandirse hacia otros espacios no convencionales, se trabaja de forma interdisciplinaria y se trastocan las jerarquías entre los creadores y las comunidades que participan en las piezas, además de abordarse procedimientos y tópicos que interrogan –y se funden– con la realidad y sus problemáticas.

En los dos momentos de las trayectorias de estos artistas, se encontraron similitudes en la forma en que estos trabajadores han resistido los estragos de la precariedad laboral. Las tácticas de supervivencia implementadas por estos creadores, como el multiempleo y la autoexploración, son un ejemplo de las artimañas de las que han echado mano continuamente para mantenerse activos y vigentes. A la vez, debido a la visibilidad que estas prácticas les han dado a sus carreras, al final estas formas de laborar –muchas veces frenéticas– sí han repercutido positivamente en la construcción de una posición y en la acumulación de unos determinados capitales. Sin embargo, más allá de sobrevivir, los

artistas entrevistados encuentran sentido a su trabajo creativo debido a la amistad, el intercambio y la solidaridad que se fragua entre ellos a partir del desarrollo de cada proyecto en el que experimentan con diversos procesos de investigación-creación.

Aunque por su naturaleza es imposible generalizar los hallazgos de este trabajo, las pistas que arroja ofrecen elementos para comprender la necesidad que los creadores escénicos tienen no solo de consolidar su trabajo, sino de arroparse colectivamente en este entorno precario e incierto que se manifestó, con toda su crudeza, durante la pandemia. La (inter)dependencia de las instituciones culturales del Estado, aunque sigue (y debería seguir) siendo una opción, no puede ser la única: la crisis sanitaria por la COVID-19 lo dejó claro. Por otro lado, frente al multiempleo y la autoexplotación, aunque parecieran ineludibles, este caso permite visibilizar que hay trabajadores culturales que están planteándose otras dinámicas para cuidarse entre ellos, también porque sus edades y necesidades vitales han avanzado y cambiado. Emprender, desde aquí, podría convertirse en la gestación de nuevos soportes organizativos para repensar los pactos de sentido que, hasta ahora, han sostenido con tanta precariedad a estas prácticas laborales y asociativas.

Según se ve, parte de la orientación que comienza a esbozarse en el trabajo de cada una de estas plataformas, así como en lo que serán los Servicios de Artistas, coincide con algo de lo que Rancière (2014) definía como “el arte de vivir” que él observa entre los creadores y que, según dice, se objetiva en “un considerable cuidado económico, de rigor en el trabajo [...] y el deseo de vivir bien” y que, a su vez, “se ve reflejado en formas de reparto, de solidaridad, de sociabilidad” alrededor de las cuales “se teje algo del estilo de políticas de la vida” (p. 235). Esas políticas podrían entenderse como las “artes del gozo” que fueron descritas aquí, pues estas plataformas colaborativas lo que producen son deseos comunes (o hallazgos jubilosos en compañía) poniendo por delante ese gusto de estar juntos de un modo que dignifica, aunque sea complicado y esté lleno de tensiones.

Pese a lo dicho, la subjetividad que alcanza a asomarse entre quienes impulsan este esfuerzo da cuenta de una conciencia estratégica que intenta ganar tiempo y espacio en el devenir de un terreno fangoso e incierto. Desde ahí, es probable que, a través de estas tácticas en proceso de convertirse en estrategias, sí se puedan comenzar a capitalizar algunas de las ventajas que les proveen a quienes las practican

cotidianamente. Por lo pronto, posiblemente para esta generación de artistas todavía jóvenes se esté abriendo una grieta que les permita transformar sus mecanismos de trabajo frente a los riesgos que visibilizó y reforzó la pandemia. Por supuesto, esto también les dejó enseñanzas— tal y como lo mencionaron los entrevistados— y la más importante, quizá, sea la que ya habían aprendido antes: la necesidad del cambio constante.

En el fondo, lo que se asoma como desencadenante de esta posible reconfiguración del trabajo creativo no es solo la precariedad laboral, sino que se vislumbra una tensión productiva entre ésta y otras dos dimensiones de lo precario que aborda Lorey (2016): ella habla de la condición precaria —retomando a Judith Butler—, de la precariedad y de la precarización. La primera se refiere a una condición relacional y compartida entre los seres vivos —tanto humanos como no humanos— y que se reproduce socialmente de manera diferenciada y desigual. La precariedad, por otro lado, también es jerarquizadora; pero esta hace referencia a los efectos específicos de carácter político, social y económico de dicha condición precaria en sujetos concretos, como en el caso laboral, por ejemplo. Finalmente, a la precarización, esta autora la describe como una forma de gubernamentalidad —o biopolítica, en términos foucaultianos—; es decir, como “un instrumento de gobierno además de un fundamento de la acumulación capitalista al servicio de la [auto]regulación y el control social” (p. 17). Se trata, sobre todo, en el marco del neoliberalismo, de una individualización de los cuerpos y de una producción incesante del sí mismo.

Bajo estos supuestos, para Lorey (2016) la precarización está en el centro de una creciente desigualdad y, a la vez, va más allá del trabajo inseguro o de sistemas de bienestar insuficientes, pues “en tanto que incertidumbre y exposición al peligro, abarca la totalidad de la existencia, los cuerpos, los modos de subjetivación” (p.17). Sin embargo, siguiendo con esta autora, si bien la precarización es amenaza y restricción, se puede establecer que ésta podría abrir también “nuevas posibilidades de vida y trabajo” si se le piensa desde una “lógica de los cuidados” en la que se “inventan nuevas formas de protección que no consistan en la defensa inmunizadora, o sea, en la negación de la vulnerabilidad y la contingencia” (pp. 17, 99, 115). Se trata, con base en esta autora, de darle cabida a espacios comunes “para ponerse de acuerdo

acerca del modo en que se quiere vivir, trabajar y determinar lo necesario para el aseguramiento y la protección mutua” (p. 111).

Lo anterior ayuda a entender que, si bien es cierto que la precariedad del trabajo creativo, desde sus múltiples y complejas capas, requiere de chapuzas que en el día a día subvierten el juego neoliberal, también son necesarios procesos sostenibles de asociatividad entre los trabajadores culturales –incluidos no solo los artistas, sino también otros creativos y gestores culturales–, además de las comunidades con las que colaboran y a las que atienden. Esta investigación puede contribuir ofreciendo pistas para activar alternativas desde esa trinchera, a la vez que inspira nuevas preguntas. Por otro lado, es imprescindible que los hacedores de políticas públicas reconozcan las dificultades de quienes participan en el sector cultural, porque más que ayudas o dádivas, lo que se hace necesario para contrarrestar la precariedad es reconocer lo que la provoca para luego ofrecer soluciones de largo plazo. En el caso de la escena expandida, como se insistió en este trabajo, sería necesario entender en primer lugar que se trata de una práctica artística difícilmente asimilable a las formas industriales de la creatividad y del espectáculo.

REFERENCIAS

- Abbing, H. (2005). El apoyo a los artistas. En Towse, R. (ed.). *Manual de economía de la cultura*, pp. 59-70. Fundación Autor.
- Benhamou, F. (2005). Los mercados de trabajo de los artistas. En Towse, R. (ed.). *Manual de economía de la cultura*, pp. 529-540. Fundación Autor.
- de Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana, ITESO.
- Diéguez, I. (2009). Des/tejer, desmontar, de/velar. A modo de introducción. En Diéguez, I. (Comp.). *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación* (pp. 9-20). Universidad Iberoamericana, CITRU.
- Eikhof, D.R. y Haunschild, A. (2007). For art's sake! Artistic and economic logics in creative production. *Journal of Organizational Behavior*, 28, pp. 523–538. <https://doi.org/10.1002/job.462>
- Flick, U. (2012). *Introducción a la investigación cualitativa*. Morata.
- Flores, J. I., Nivón, E. y de la Garza, E. (2020). *Estudio de opinión para conocer el impacto del Covid-19 en las personas que trabajan en el sector cultural de México*. Cátedra Internacional Inés Amor en Gestión Cultural, UNAM. Recuperado de https://unam.blob.core.windows.net/does/DiagnosticoCultural/Estudio_opinion_exploratorio%20A%20INDEX.pdf

- Foucault, M. (2023). *Nacimiento de la biopolítica: Curso en el College de France (1978-1979)*. Fondo de Cultura Económica.
- García Canclini, N. (2012). De la cultura postindustrial a las estrategias de los jóvenes. En García Canclini, N., Cruces, F. y Urteaga Castro Pozos, M. (coords.) (2012). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. pp. 3-24 Fundación Telefónica-Editorial Ariel.
- García Canclini, N. y Piedras Fera, E. (coords.) (2013). *Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales*. Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa.
- Garduño, B., Molina, A.E. y Pertierra, A.C. (2024). Public cultural institutions in Mexico and precarisation of creative labour. *International Journal of Cultural Studies*, 0 (0), 1–18. <https://doi.org/10.1177/13678779241245728>
- Goyenche, I. (curadora) (2024). *Panorama. Archivo de teatro contemporáneo 2014-2024* [Catálogo de exposición]. Servicios de Artistas.
- IIEG (2020). *Sondeo de las afectaciones económicas al sector cultural*. SCJ, IIEG. <https://iieg.gob.mx/ns/wp-content/uploads/2020/08/Sondeo-Afectaciones-Economicas-Sector-Cultural.pdf>.
- Jaramillo-Vázquez, A. (2022). Precariedad laboral en el sector cultural: consecuencias en las vidas personales de las y los jóvenes artistas de la Ciudad de México. *Sociológica México*, 37 (105), pp. 241–275.
- Lazcano Martínez, M. T. (2025). *Colectividades, Redes y Gestión Cultural. La participación del "sector independiente" en la política cultural de la CDMX* [tesis de doctorado no publicada]. Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa.
- Lorey, I. (2016). *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Traficantes de Sueños.
- Machado, A.F., Rabelo, A. y Gomes Moreira, A. (2014). Specificities of the artistic cultural labor market in Brazilian metropolitan regions between 2002 and 2010. *Journal of Cultural Economics*, 3, pp. 237–251. <https://doi.org/10.1007/s10824-013-9210-1>.
- McRobbie, A. (2016). *Be Creative. Making a Living in the New Culture Industries*. Polity Press.
- Molina Roldán, A.E. y Garduño Bello, B. (2022). Ensayo, error y reconfiguración. El trabajo creativo emergente durante la pandemia en la Ciudad de México. *Artilugio*, 8, 136-154. <https://doi.org/10.55443/artilugio.n8.2022.38629>.
- Nivón Bolán, E. (2021). ¿Qué es ser neoliberal? Para una reflexión sobre los sujetos y movimientos sociales en el neoliberalismo. En López Cuenca, A., Bermúdez, R. y Valdovinos, T. (Eds.). *¡Abajo el muro! Arte, neoliberalismo y emancipación desde 1989*. pp. 130-147. UNAM, ITESO.
- Ortiz, R. (2016). *Escena expandida: teatralidades del siglo XXI / El amo sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena*. INBA.
- Pantoja de Alba, A. (2019). *Pactos de sentido en el giro ético del régimen es-*

- tético de las artes. Caso: Ciudades imposibles, teatro expandido en Guadalajara [Tesis Doctoral]. ITESO. Repositorio Institucional del ITESO. <https://rei.iteso.mx/items/822375b0-19c5-4005-ad8f-5ac8db8e25a0>.
- Pantoja de Alba, A. (2023). Programa Visión 2024: emergencia laboral durante la pandemia. En Gómez-Álvarez Pérez, D., Moreno Arellano, C.I. & Jaramillo-Molina, M.E. (coords.). *Jalisco a medio camino. Balance parcial 2018-2022. Volumen I. Políticas públicas locales*. Universidad de Guadalajara.
- Pantoja de Alba, A. y Peña Iguarán, A. (2021). Genealogías y emplazamientos de los giros artísticos. Apuntes para abordar las prácticas colaborativas en el arte actual. En López Cuenca, A., Bermúdez, R. y Valdovinos, T. (Eds.). *¡Abajo el muro! Arte, neoliberalismo y emancipación desde 1989*. pp. 68-89. UNAM, ITESO.
- Rancière, J. (2014). *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*. Ediciones Nueva Visión.
- Sánchez Caro, L. (2010). El teatro mexicano entre dos siglos (1990-2005). En Olguín, D. (coord.), *Un siglo de teatro en México*. pp. 282-294. Conaculta, FCE.
- Sánchez, J.A. (2008). *El teatro en el campo expandido*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. https://www.macba.cat/uploads/20081110/QP_16_Sanchez.pdf.
- Sánchez Daza, G., Romero Amado, J., y Reyes Álvarez, J. (2019). Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México. *Entreciencias: Diálogos en la Sociedad del Conocimiento*, 7 (21), pp. 69-89. <https://doi.org/10.22201/enesl.20078064e.2019.21.69464>.
- Throsby, D. (2007, 5 de septiembre). La situación económica cambiante de los artistas del espectáculo [Ponencia]. *II Encuentro Internacional de Economía de las Artes del Espectáculo*. Buenos Aires, Argentina.
- Throsby, D. y Zednik, A. (2010). *Do you really expect to get paid? An economic study of professional artists in Australia*. Australia Council for the Arts.
- UNESCO (2024). *Panoramas culturales: una exploración para la sostenibilidad de la cultura en Jalisco*. UNESCO, SCJ. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000391081>.