



REVISTA DE INVESTIGACIÓN  
EN GESTIÓN CULTURAL

**Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural**

ISSN electrónico: 2448-7694

Universidad de Guadalajara

Sistema de Universidad Virtual

México

[corima@udgvirtual.udg.mx](mailto:corima@udgvirtual.udg.mx)

Año 8, número 14, enero-junio 2023

**Retos y estrategias para la movilidad teatral en México**  
***Challenges and strategies for theatrical mobility in Mexico***

Glenda Tejeda Villarreal<sup>1</sup>

Universidad Nacional Autónoma de México

<https://doi.org/10.32870/cor.a8n14.7421>

[Recibido: 24/6/2022; aceptado para su publicación: 14/12/2022]

**Resumen**

La movilidad en el teatro presenta retos económicos, políticos y sociales, factores relevantes para que esta actividad pueda llevarse a cabo. Si bien algunos organismos internacionales han indagado en el tema, solo describen procesos institucionales existentes y en algunos casos

---

<sup>1</sup> Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México. Licenciatura en Teatro y Actuación, UNAM. Línea de investigación: Procesos Sociales y Culturales: Subjetividad, institucionalidad y políticas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3374-4180>. Correo electrónico: [glendatejedav@gmail.com](mailto:glendatejedav@gmail.com)

**CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO**

Tejeda Villarreal, G. (2023). Retos y estrategias para la movilidad teatral en México. *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, 8(14). <https://doi.org/10.32870/cor.a8n14.7421>

poco viables. Así, en México y Latinoamérica se carece de investigaciones amplias que permitan comprender desde diversas perspectivas este ciclo central del campo artístico. Con el fin de visualizar las diversas categorías que permiten reflexionar desde los agentes teatrales cuáles son los retos y las problemáticas a enfrentar, se realizaron una serie de entrevistas exploratorias que recolectan las voces de representantes activos (funcionarios, creadores y productores) del teatro en México. Desde su experiencia, estos participantes nos ofrecieron una amplia visión de las principales problemáticas en torno a la movilidad, así como las soluciones que en la práctica han tenido que afrontar y el diálogo que han generado con las instituciones encargadas del financiamiento cultural.

### **Palabras clave**

Movilidad; teatro; problemáticas; retos; propuestas.

### **Abstract**

*Mobility in the theater presents economic, political and social challenges, relevant factors for this activity to be carried out. Although some international organizations have investigated the subject, they only describe existing institutional processes and in some cases they are not very viable. Thus, in Mexico and Latin America there is a lack of extensive research that would allow us to understand this central cycle of the artistic field from different perspectives. In order to visualize the different categories that allow the theatrical agents to reflect on the challenges and problems to be faced, a series of exploratory interviews were conducted to collect the voices of active representatives (officials, creators and producers) of the theater in Mexico. From their experience, these participants offered us a broad vision of the main problems related to mobility, as well as the solutions they have had to face in practice and the dialogue they have generated with the institutions in charge of cultural financing.*

### **Keywords**

*Mobility; theater; problems; challenges; proposals.*

## Introducción

A finales de septiembre de 2022 se llevó a cabo el Mondiacult en México, un evento donde se reunieron cientos de ministros de cultura para poner en la mesa temas centrales que permitieran alcanzar los objetivos de la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible de las Naciones Unidas. En ese listado de preocupaciones y prioridades aparece por primera vez la necesidad de aumentar la financiación para la cooperación cultural internacional y las oportunidades de movilidad, incluido el libre flujo de bienes y servicios.

Abordar la movilidad de manera crítica nos plantea muchos retos, en principio por la ausencia de información y diagnósticos al respecto, situación que se agrava al centrar la atención en el teatro. Para este trabajo, el término de *movilidad* se entiende a partir de la acepción de *gira* que corresponde al teatro: "serie de actuaciones sucesivas, en diferentes lugares, de una compañía teatral, de un artista, de un grupo musical, deportivo, etcétera" (Real Académica Española, RAE, 2021).

La relevancia de la movilidad del teatro radica en diversos factores, Luis de Tavira señala algunos de estos:

El teatro nos convirtió en espectadores de nuestro acontecer. Nos permitió concebirnos como personas. Entonces, el teatro es nuestro espejo, y no podemos vivir sin nuestro espejo porque no sabríamos qué somos o cuál es el significado de lo que hemos hecho. Gracias al teatro es posible descubrir y vislumbrar hasta lo que en nosotros es invisible (Secretaría de Cultura, 2013).

Este fragmento deja implícito el valor que tiene para la sociedad que las obras de teatro generadas en el país circulen en el territorio nacional. Al respecto es importante señalar que no existen lineamientos que normen la forma de operación del teatro en México, como ocurre, por ejemplo, con la actividad cinematográfica, que cuenta con estímulos y leyes destinadas a propiciar su producción. Lo más cercano con lo que contamos es la Ley para la celebración de espectáculos públicos en el Distrito Federal, que data de 1997 (Asamblea Legislativa del Distrito Federal, 1997),

por lo que el siguiente paso se enfocaría en una interpretación con perspectiva de derechos humanos, donde también se incorporen los derechos culturales.

Entre los primeros antecedentes internacionales que vislumbran la importancia de la movilidad teatral se registra la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), que se realizó el 17 de octubre del 2003 en París, y que señala al teatro como patrimonio cultural intangible (Unesco, 2009).

En algunos países, en especial los llamados de "primer mundo", las organizaciones públicas que administran los ingresos del Estado contemplan en estos la movilidad del teatro dentro de su territorio (Staines, 2004). Aun cuando la Unión Europea, por ejemplo, carece de datos específicos y desglosados por país, tienen a bien contar con la Red Internacional para las Artes Escénicas (IETM) que investiga el desarrollo de los trabajadores del ámbito cultural dentro de la propia Unión Europea, creando así antecedentes de la evolución de la movilidad del teatro en este continente.

En este contexto encontramos necesario comenzar a realizar trabajos sólidos y rigurosos a nivel mundial que permitan vislumbrar los retos del sector de teatro. En el caso de México, el teatro y la movilidad suelen estar lejos de ser una prioridad. Como bien apunta Román García (2016), los gobiernos deben trabajar en

la creación de "atmósferas" para la circulación de estas creaciones, en la construcción de procesos de planificación estratégica equilibrada, diversa y plural [...] en la construcción de un sistema de circulación, de difusión y de acceso como elementos fundamentales para el desarrollo de un sistema territorial (p. 3).

A esto se suma la ausencia de referencias que aporten a visualizar su importancia en México y en Latinoamérica. Aun cuando es en la Ciudad de México donde se genera una parte sustancial de la producción teatral del país, no se encuentran datos concretos y fiables que permitan generar comparativos y políticas pertinentes en relación a preguntas como: ¿cuántos circuitos de movilidad existen?,

¿cómo se vinculan?, ¿cuáles son sus retos?, ¿cuántas funciones fuera de su lugar de producción tiene una obra de teatro?

Como parte de una investigación que nos permitiera tener un primer panorama sobre la movilidad del teatro en México, consultamos el Sistema Automatizado de Información Censal (SAIC), el Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral (CITRU), la Memoria Estadística del Instituto Mexicano del Seguro Social y la Universidad Nacional Autónoma de México; de estas, únicamente el CITRU pudo proveernos datos correspondientes a los estrenos generados en cinco de las entidades más activas en el país (ver tabla 1).

**Tabla 1.** Número de funciones por estado. Registro de la actividad teatral en los estados de la República mediante el proyecto Teatro en los estados, 2014-2015.

Estados	2014	2015
Jalisco	108	118
Yucatán	154	137
Veracruz	150	137
Puebla	115	95
Querétaro	112	102

Fuente: Serrano (2017) y Serrano y Estrada (2015).

En el caso específico de la Ciudad de México contamos con datos disímiles, ya que la información en un inicio se obtenía solo de programas de mano, pero desde el 2016 el Centro de Documentación del CITRU se basó también en las carteleras publicadas (CITRU, 2022). En 2015 se registran 218 puestas en escena, número que asciende a 525 en 2016. Estos datos, si bien muy escasos, nos esbozan la centralización del teatro, y por ende la necesidad de que se genere movilidad. De igual modo, este panorama nos demanda cuestionarnos por qué la relevancia de la movilidad teatral es elemental. En las siguientes páginas intentaremos explicar a detalle esta pertinencia, sus retos y propuestas.

Al partir de este horizonte con los datos a nuestro alcance, se realizó un análisis sobre el concepto movilidad y los retos que presenta en la actualidad, a partir de

entrevistas a personal activo inmerso en las actividades propias del teatro (funcionarios, creadores y productores). Así, el objetivo que sigue esta investigación es proponer posibles herramientas para generar programas y acciones que respondan a las necesidades de los interesados en la movilidad de las obras de teatro en el país. Antes de entrar en materia, exponemos una revisión teórica del término movilidad teatral para posteriormente presentar tanto la metodología como los resultados de las entrevistas.

### **Movilidad teatral**

Para contextualizar al lector sobre la problemática relacionada con la movilidad teatral es imprescindible desglosar el término. La palabra *movilidad* tiene diferentes aplicaciones: una epistemológica, ya que se asocia a distintas áreas del conocimiento como el derecho, la física, la urbanística, el transporte o el turismo; y otra social. En la definición de movilidad asociada a las artes teatrales se encuentran interpretaciones diversas, pues es posible estimar que es una actividad de amplios espectros. Gómez Rodríguez (2019), parafraseando a Da Milano y Di Matteo (2014), señala:

la movilidad artística global es un elemento activo de la construcción de tejido social porque crea territorios de intercambio dentro de nuevas formas de negociación que neutralizan el sistema jerárquico, generan reglas de reciprocidad y establecen la relación con el otro. Esto hace necesario el reconocimiento de los artistas y profesionales de la cultura como creadores de cambios sociales, transformadores e innovadores directamente relacionados con la regeneración de territorios rurales y urbanos (p. 60).

De acuerdo con Bonet y Schargorodsky (2016), la finalidad de la actividad escénica "consiste en favorecer una formación artística adecuada, garantizar una oferta de mayor calidad y apoyar el desarrollo y ampliación de las audiencias" (p. 38). Por otra parte, Suteu (2005), Da Milano y Di Matteo (2014) y Klaić (2002) han trabajado a lo largo de los años el análisis de las relaciones de la movilidad y señalan que esta es esencial para los nuevos talentos, pues además de constituir una necesidad inherente de su especialidad, de ello depende transmitir el mensaje que desean emitir al espectador. Esto enriquece sus actividades profesionales, su

sensibilidad de contextualizar cada obra en diferentes ubicaciones geográficas distintas a la suya y, sobre todo, distinguir las diferentes realidades.

Ahora bien, uno de los factores inmersos en la movilidad es el mismo actor, quien debe cumplir con características y cualidades propias de la libertad del arte, las cuales, de acuerdo con Suteu (2005), deberán responder a la necesidad de transmitir sin barreras geográficas y lingüísticas. Por esta razón el actor deberá tener una formación integral que le permita acercarse al espectador bajo el contexto de este.

La misma autora subraya que parte importante de la movilidad teatral es la red de colaboración o de apoyo que los actores y directores de diferentes partes del mundo logren construir con la finalidad de facilitar la movilidad y constituirse como parte fundamental para que los actores invitados consigan la inmersión en la cultura del lugar. De este modo, podrán desprenderse de las realidades que les son propias para sumergirse a nuevas y diferentes experiencias.

De lo anterior se estima que a través de la movilidad teatral la puesta en escena puede transformarse por medio de la participación de los espectadores, lo que arrojará nuevos elementos que enriquezcan cada nueva puesta en escena de la misma obra. Si el mensaje que se busca comunicar mediante una obra teatral logra llegar al espectador haciendo que este evoque su sensibilidad, imaginación y naturalidad, entonces cada puesta en escena será diferente e irrepetible, con lo que resurgirá con mayor consolidación.

Al respecto, Suteu (2005) señala que la movilidad es fundamental para romper estereotipos preestablecidos, las falsas certidumbres y las realidades preconstruidas respecto a otras sociedades y culturas, y, al mismo tiempo, para construir terrenos emocionales comunes: globalizarse a través del intercambio cruzado por las emociones que producen las artes (p. 3).

La autora resalta que entre los puntos más destacables que se dan en la movilidad se encuentra el contraste de las diferentes realidades que viven las culturas de las distintas sociedades. Por otro lado, Klaic (2007, citado por Gómez Rodríguez,

2019) rescata en su definición la parte de los valores humanos, como el respeto hacia el trabajo de los artistas.

La movilidad es un medio para combatir la ignorancia, los prejuicios y la xenofobia, en donde los beneficios políticos resultan ser suficientemente evidentes. Por medio de las artes vivas, las sociedades pueden llegar a sentir profunda admiración, respeto, e incluso verse inspiradas por artistas sin importar su raza, religión, orientación sexual, o país de origen (p. 59).

Aunado a lo anterior, Da Milano y Di Matteo (2014) enfatizan que a partir de la movilidad teatral se consigue el enriquecimiento cultural, producto del intercambio de ideas y el establecimiento de relaciones con artistas, quienes logran ser reconocidos por sus aportes a la sociedad y a la cultura en general. Con todo esto en consideración, podemos decir con toda seguridad que la movilidad es un elemento que aporta distintos elementos a las artes, en específico a las escénicas.

José Luis Espinosa (2015) discute en su tesis de maestría los ámbitos en los que repercute la movilidad en las artes escénicas y musicales. Del panorama que ofrece este autor, parafraseamos y agrupamos algunos de estos campos:

- **Social.** Propicia la interacción entre personas de diferentes lugares del mundo o de un país específico, con la intención de comunicar y expandir nuevas ideas para ampliar la comprensión de la sociedad por medio del arte. En este sentido, permite contrastar la realidad social a la que se enfrentan diferentes lugares y lograr la sensibilización hacia las diversas formas de expresión.
- **Económico.** Posibilita el acceso a nuevos mercados, o bien la ampliación de estos, para promocionar y dar a conocer los productos culturales, lo cual impacta de forma positiva en la economía y el crecimiento laboral de los artistas, esto representa un medio para crear mecanismos de ayuda y financiación de proyectos artísticos. También permite compartir recursos con artistas, organizaciones o sociedades que tienen acceso limitado a ellos debido a las desigualdades económicas entre países y bloques socioeconómicos

- **Académico.** Promueve el aprendizaje de habilidades y técnicas artísticas, así como el descubrimiento de prácticas, tendencias y nuevos desarrollos artísticos y culturales de otros lugares. En este sentido, favorece la formación profesional de los artistas y de quienes tienen interés por aprender sobre el arte, además de que representa una fuente de inspiración y creatividad.
- **Cultural.** Amplía el conocimiento y la diversidad de criterios para fomentar desde la cultura el debate crítico, la innovación social y el cambio en el país de origen. Fomenta el desarrollo de la imagen de la cultura del país en el resto del mundo y el desarrollo de una identidad nacional.

También es crucial para la democratización cultural, entendida como el derecho de los ciudadanos al libre acceso de la producción cultural como elemento imprescindible para el libre desarrollo de su personalidad.

- **Profesional.** Promueve la creación y consolidación de redes creativas y productivas, para establecer contactos profesionales que puedan impulsar la promoción de obras propias o incluso colectivas.

## **El papel de la gestión**

Para lograr que se conjuguen cada uno de los diferentes elementos que hacen posible la movilidad teatral es imprescindible la gestión, ya que esta permite evaluar todos los aspectos que se involucran. La movilidad no solo acontece en la parte cultural, sino también implica aspectos económicos, políticos o sociales a los que están expuestos los creadores y trabajadores de las artes escénicas, tal como lo dice Espinosa (2015).

Si bien dicha gestión podría entenderse como una actividad en la que se emplean solo quienes se encuentran inmersos en las artes escénicas, así lo indican García y Cabañero (2007), en la gestión teatral y sus actividades inherentes es indispensable la conjugación de diferentes profesionales con el fin de favorecer no solo a los implicados en las obras, sino también a toda actividad relacionada con lo social.

Partiendo de los elementos inmersos dentro de la gestión del teatro y las actividades inherentes a ella, los factores que repercuten de manera directa o indirecta en la movilidad son:

- a) **Las preferencias y los hábitos de las personas.** La aparición de nuevas formas de entretenimiento, como el cine, la televisión o el internet, inciden sobre el impacto que hoy en día tiene el teatro en la sociedad.

En la actualidad existe una gran cantidad de opciones para elegir durante el tiempo de ocio o de desarrollo personal. Esta competencia en la variedad de bienes y servicios ofertados exige concebir e implementar estrategias imaginativas, comerciales y de comunicación para no perder lugar en los mercados (Bonet y Schargorodsky, 2016).

Que las artes escénicas se adapten a esta sociedad, por un lado, implica cumplir las exigencias de un público que cambia de opinión constantemente y que busca innovación (contenidos originales, actuaciones con mayor calidad, nuevos formatos, etcétera), y por el otro, requiere considerar las nuevas formas de expresión que se presentan tanto en la sociedad como en el mundo escénico, lo que supone crear nuevas dinámicas, actualizarse y transformarse.

- b) **El apoyo gubernamental.** Este depende del contexto socioeconómico, las tradiciones, la cultura política y las posibilidades de desarrollo que tiene cada país. Es complejo encontrar la adecuada relación entre las propuestas artísticas, la lógica política y la dinámica burocrática e institucional; a esto se añade el factor ideológico, las luchas de poder o incluso los intereses personales. Lo anterior resulta un verdadero desafío, porque gran parte de la imagen y reputación que tiene el teatro en la sociedad se da gracias al gobierno.

Por poner un ejemplo, en el caso de los teatros públicos la dependencia política es muy elevada. Para los demás teatros, la relación con la política no es vital,

pero puede ayudar a incrementar su actividad principal y con ello incrementar su prestigio, subvenciones, seguridad pública, etcétera.

- c) **Rentabilidad económica.** De acuerdo con Bonet y Schargorodsky (2016) “en la mayoría de los teatros, su supervivencia es el resultado de la combinación de cuatro factores: la viabilidad económica, la valoración social de su actividad, la satisfacción del público y la posibilidad de llevar adelante el proyecto de sus promotores” (p.58). Aunque uno de los fines de la movilidad es la generación de rentabilidad, no se puede dejar de lado que el teatro como actividad cultural no siempre cuenta con capital financiero suficiente para llevar a cabo los proyectos, debido a que sus fuentes de ingreso se ven limitadas, y los recursos por parte del Estado son reducidos cada año.
- d) **Ignorancia y aceptación social.** Por desgracia, el teatro solo es aceptado por un pequeño sector de la población, ya sea porque el resto tiene poca apreciación a la cultura en general, por ideologías y creencias propias de cada individuo o incluso por temas educativos. Fomentar la presencia de los espectadores en funciones de teatro incluye factores de los que, en muchas ocasiones, los equipos de trabajo no son conscientes; ejemplo de estos van desde hacer entrevistas en radio, televisión y redes sociales (Facebook, Instagram, Twitch), hasta pagar espacios publicitarios en medios impresos, anunciar con por lo menos un mes de anticipación las obras, tener presentes los eventos especiales del día, mes y año en que se realiza la temporada, así como el clima, el tráfico, la accesibilidad al evento, etcétera.

## Metodología

La movilidad teatral en el país se puede entender desde la frónesis, concepto que Aristóteles nos indica se convierte en la inteligencia práctica; se trata de un *saber hacer* más que de un *saber conceptual*. Así es como se ha desarrollado en la práctica profesional el tema que nos compete: un saber que se produce y descubre haciéndolo.

Es sometiéndose en la experiencia de hacerlo que se descubre, experimentándolo, es decir, se trata de una producción de saber (Calvo, 2005).

Con el objetivo de plantear la movilidad teatral en México, y puesto que no existen estudios amplios precedentes en este tema, se llevó a cabo una investigación exploratoria bajo el método de Garrido (2017) según la entrevista antropológica de Spradley. Este método fue diseñado de forma didáctica para orientar los trabajos de investigadores noveles cuya principal técnica de recopilación de información es la entrevista etnográfica (siendo la etnografía el estudio descriptivo de la cultura popular según la RAE, 2021). El trabajo de campo convierte al observador en un instrumento de investigación.

Entre marzo y junio de 2020<sup>2</sup> se realizaron cinco entrevistas a tres diferentes tipos de agentes que se caracterizan por encontrarse involucrados en el tema, contar con experiencia demostrable, ser reconocidos por sus pares en el medio teatral y estar activos en la actualidad. Los informantes seleccionados fueron: dos funcionarios, dos creadores y una productora, mismos que cubren las tres áreas del teatro implicadas en la gestión de las obras, desde su concepción hasta la presentación con el público, por lo que brindan cada uno una perspectiva diferente.

Para la elección de los entrevistados definimos una serie de requerimientos mínimos de completa enculturación: diez años de trabajo activo, haber estado en diferentes sectores de la administración pública y estar actualizados en las necesidades que se presentan en el ejercicio diario del oficio. Así, la muestra quedó conformada José Luis Espinosa, exdirector de Difusión Cultural del Instituto Politécnico Nacional (IPN); Juan Meliá, director de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); dos creadores de contenido teatral, Fernando Hondall, director escénico de Los Estrouberry Clown, y Caín Coronado, uno de los tres

---

<sup>2</sup> Para entrar en materia es necesario aclarar que la investigación de la que deriva este artículo se hizo antes y durante el inicio de la pandemia por covid-19, por lo que el antecedente es básicamente anterior al año 2020; sabemos que en estos momentos se están buscando las formas de retomar una nueva dinámica, sin embargo, aún no contamos con referentes o propuestas claras.

directores escénicos de la compañía El Rinoceronte Enamorado; y, finalmente, Marisa de León, gestora y productora escénica.

Además de los requisitos planteados para el diseño de la entrevista, la elección de estos perfiles obedece a que cada uno se encuentra suficientemente informado sobre la problemática que nos ocupa: la movilidad teatral en México. Los participantes tienen entre sus actividades la misión de buscar y proporcionar nuevos enfoques o ideas para desarrollar una posible solución a la cuestión antes planteada.

Para la guía de la entrevista se diseñó una batería de preguntas orientadas a obtener la definición de movilidad de los entrevistados, con especial atención a qué significa para ellos el término, cuáles son los retos a los que se enfrenta cada producción teatral con respecto a la movilidad y si tienen alguna propuesta desde este enfoque. Asimismo, se documentaron sus principales aportes y perspectivas y se buscaron explicaciones sociales, culturales, económicas y políticas en torno a la movilidad. Las preguntas delimitadas fueron: ¿cómo define la movilidad?, ¿qué significa para usted el término?, ¿a qué retos se enfrenta cada producción teatral con respecto a la movilidad?, ¿tiene alguna propuesta desde su enfoque para llevar a cabo la movilidad?

## **Resultados**

Una vez desplegado el acercamiento teórico a la definición de movilidad teatral, el interés radicó en saber cómo la conciben agentes actualmente activos en el contexto mexicano. Ello nos dará un panorama de las disonancias entre la concepción ideal conceptual y el ejercicio real en el campo del teatro tal como se lleva a cabo hoy en el país y, en específico, en la Ciudad de México, a la par de los retos a los que se enfrentan dichos agentes para hacerla posible.

Dado que la definición de movilidad resulta imprescindible para el análisis de las entrevistas, transcribimos las respuestas a las preguntas ¿cómo define la movilidad? y ¿qué significa para usted este término?

Pues movilidad es, precisamente, mover, pero no solamente es moverse físicamente, yo lo entiendo más como mover ideas, mover pensamientos, sí moverse físicamente pero también mover inquietudes (Espinosa, comunicación personal, 11 de marzo de 2020).

La movilidad es todo aquello que implique que el creador, sus productos o todo aquello derivado que puede desarrollar dicho creador en otro lado, pueda, tenga la posibilidad de realizarse (Meliá, comunicación personal, 10 de junio de 2020).

La movilidad escénica pues yo podría definirlo como el alcance que puede llegar a tener tu producto escénico, tu producto artístico (Hondall, comunicación personal, 13 de abril de 2020).

Pues creo que la movilidad, lo definiría como eso, las capacidades que tiene una obra o un artista de adecuarse a otros espacios o a otras situaciones. La capacidad que tiene una obra o un artista de adecuarse y que, en esa medida, no sé si la palabra correcta sería decir que se *mide* su movilidad, que tiene movilidad (Coronado, comunicación personal, 14 de abril de 2020).

Como gestora cultural, tiene que ver mucho con la capacidad de movimiento, la capacidad de circulación de desplazarse, de concebir desde la planeación de un espectáculo que te permita que pueda viajar, que sea viable, que sea factible (De León, comunicación personal, 18 de junio de 2020).

A partir de estas respuestas es posible ver que la movilidad teatral se entiende no solo como la actividad de trasladar una obra de un lugar a otro, sino que para los agentes implica ciertas aptitudes de los creadores para adaptarse a situaciones diversas, dependiendo de la función que desarrolla cada agente. Resulta interesante que en un primer momento ninguno de los agentes involucrados mencionó la participación del Estado en la realización concreta de la movilidad teatral.

Sobre esta primera pregunta relativa a la definición de movilidad, José Luis Espinosa agregó que esta crea vínculos con otras instituciones y personas. Además, señala que la identidad social impulsa las artes escénicas, promueve la reflexión sobre lo que se quiere que otros conozcan del propio país, permitiendo entender las realidades que se viven, lo que descentraliza el arte, fomenta el comercio a nivel local y nacional, y promueve la presencia de Programas Operativos Anuales (POAS) de diferentes instituciones públicas.

Al cuestionarlos respecto de cuáles son las principales problemáticas y retos para que se lleve a cabo la movilidad, José Luis Espinosa indica que algunas de estas

están relacionadas a la utilización del arte y la cultura como medio de conciliación, política por parte de las instituciones públicas, lo que genera la difusión de información sesgada y no de la real.

Otra situación que señala Espinosa como problemática es la inversión económica insuficiente en torno a la gestión, cómo es promocionar obras de teatro en estas condiciones para ganar público e interesarlo en las obras. Acotó que para lograr que la movilidad teatral sea una actividad continua es imprescindible que las obras sean de interés para el público a partir de ser un referente de innovación, ya que desde estas las instituciones y el gobierno buscarán generar condiciones para que los artistas y las compañías reciban un trato digno.

Fernando Hondall, por su parte, expresó que el principal reto de la movilidad es arribar al mercado artístico y ganar diferentes oportunidades de público para los proyectos. Lo anterior implica cierto capital económico para invertir en producción y publicidad de la mejor calidad, en un mejor trabajo de diseño y de promoción de los eventos para, con ello, captar el interés del público.

El director Caín Coronado dijo que se requiere de cierto financiamiento para las obras teatrales que los apoyos gubernamentales no cubren por sí mismos, lo que hace necesario emprender otro tipo de actividades para subsanar esos gastos no resueltos. Entre los retos que presenta la movilidad, Coronado enuncia la generación de lazos o vínculos con compañías, instituciones o personas que puedan impulsar la movilidad de una obra, además de concientizar y sensibilizar a la política sobre la importancia del arte y su valoración tanto económica como cultural.

A decir de Juan Meliá, director de Teatro UNAM, la movilidad involucra la capacidad de aprender de otros y de reconocer cuáles fueron las razones por las que pudieron movilizarse. Adicionalmente, expresa que la movilidad se ve afectada en relación a las temáticas, ya que estas se eligen y limitan al presupuesto disponible, situación que debería considerarse como una política o un objetivo de alguna institución. Sobre los retos y las problemáticas que afronta la movilidad en México, señala que el teatro es un proyecto de largo plazo, por lo que las obras teatrales deben tener una circulación segura para evitar que los actores cambien de producción

y no haya disponibilidad. Aunado a lo anterior, las obras deben tener distinción y originalidad en cuanto a contenidos, para que puedan despertar interés en el público y poder movilizarse, por ejemplo, deben abordar temas sociales de impacto.

Para Marisa de León, gestora y productora, la movilidad implica confrontar una cultura y un público diferente. Desde su perspectiva como productora, entre los retos que implica la movilidad se encuentran gastos fuertes e importantes (para permisos, transporte, alimentación, etcétera), así como cuestiones operativas y de logística que pueden facilitar o entorpecer la gira. Por esta razón, agrega, se buscan proyectos que tengan cualidades como durabilidad, factibilidad, viabilidad y resistencia. Lo anterior implica tener claridad en cuanto al contenido, la esencia de la compañía que proyecta su trabajo y de los miembros que la conforman.

Los entrevistados tuvieron en común algunos de los retos que plantea el tema de movilidad teatral en México: una formación que permita a los artistas desarrollar mejores formas para la gestión y la administración de las compañías.

### **Voces múltiples, un análisis**

Para esquematizar las respuestas de las entrevistas en elementos medibles sobre aspectos de la movilidad importantes para este artículo se utilizó una tabla en Excel. El desglose de las entrevistas y su revisión nos condujo a plantear cuatro categorías de análisis en torno a la movilidad: visualización, gestión, problemáticas e integración. Estas se distinguen y coinciden en cada uno de los interlocutores entrevistados, y al hacer el análisis de cada uno de los resultados es posible interpretar el panorama que permea en el país con respecto a la movilidad teatral.

#### *Visualización*

De entrada, Meliá y Espinosa hacen hincapié en la calidad y la excelencia artísticas que se requieren para considerar mover una obra, y destacan la originalidad de las temáticas, así como la capacidad de las obras de generar interés en el público. Es

decir, desde su concepción, directores y creadores productores deben visualizar la posibilidad de mover su producto artístico.

### *Gestión*

Otro aspecto importante que destacan los entrevistados es la relación del teatro con la política. Al respecto, expresan la ausencia de apoyo económico y la suficiente publicidad para lograr una mayor aceptación e interés en los proyectos artísticos por parte de la sociedad. Señalan que en diversas ocasiones las obras de teatro son utilizadas con una doble intencionalidad, o bien se disfrazan los intereses personales de los políticos o funcionarios con la promoción del arte.

Lo anterior refleja la falta de solidaridad, empatía y transparencia por parte del sector político hacia el arte escénico, ya que el primero busca siempre recibir algún tipo de beneficio a cambio (publicidad, mejor imagen ante la sociedad, desvío de la atención del público sobre las problemáticas sociales, entre otros). Además, mencionan que las instituciones políticas buscan de alguna forma establecer un compromiso o una especie de contrato con fines lucrativos, lo que deja en evidencia el reto que implica conseguir subvenciones y apoyo transparente.

El gasto que implica la movilidad teatral es otro punto a tener en cuenta; los entrevistados mencionan que, al no recibir apoyo por parte de las instituciones públicas y del gobierno en general, se ven en la necesidad de recurrir a otras estrategias para generar ingresos que les permitan solventar todos los gastos que trae consigo el traslado de los proyectos (hospedaje, alimentos, transporte, permisos, entre otros). Entre los costos más importantes se encuentran los de diseño, mercadotecnia, producción y fotografía, por su naturaleza es relevante solventarlos en la primera inversión y encontrar un equilibrio económico es a partir de la promoción.

Esta última se encuentra vinculada con las posibilidades más efectivas de movilidad. Los entrevistados señalaron la importancia de invertir en el diseño, la publicidad y el montaje, ya que de la calidad de estos depende, en cierta medida, la influencia que

tendrá en el público, ya que una alta promoción aumenta las probabilidades de conseguir que el espectador se sienta atraído por participar en el espectáculo y esto, por ende, hará más viable la movilidad de un producto.

### *Problemáticas*

Según los participantes, encabezando las problemáticas se encuentra el poco financiamiento que el gobierno invierte en el teatro. Esto afecta de manera directa la posible movilidad de las obras, por lo que los mismos creadores o directores son quienes asumen las responsabilidades administrativas y económicas para llevarla a cabo. Al respecto, uno de los entrevistados comenta: “darles como todas esas condiciones que deben de ser, pero si se los debe dar la institución no se los dan muchas veces, de nuevo, porque a veces hasta la misma institución no tiene los recursos” (Espinosa, comunicación personal, 11 de marzo de 2020).

Juan Meliá agrega:

hoy estamos peor que nunca en ese sentido [en el financiamiento], peor que nunca, porque como bajan los presupuestos, ¿qué va a hacer cada estado?, darle dinero al suyo, no va a contratar a nadie de fuera. La movilidad va a llegar a punto cero, ¿qué está pasando con los festivales?, Almagro se anunció ayer o anteayer, ¿no?, si la gente se preocupara por eso diría “tenemos un problema”, sabes qué, cuál fue su decisión, la misma de todos los festivales: solamente grupos nacionales” (Meliá, comunicación personal, 10 de junio, 2020).

Y Marisa de León comenta:

Entré a trabajar en asuntos internacionales y era de promoción cultural internacional y me ocupaba del comité de artes escénicas y música, ahí es donde yo empecé a trabajar como funcionaria en esto. Había presupuesto y había voluntad, había actitud, había interés y había política cultural, cosa que ahorita pues yo no entiendo nada y estoy profundamente decepcionada, pero me tocó afortunadamente un muy buen momento (De León, comunicación personal, 18 de junio de 2020).

Por su parte, los entrevistados Fernando Hondall y Caín Coronado se concentran en proponer la creación de un enlace con empresas privadas para crear estabilidad en la presentación de funciones de teatro.

De lo anterior, puede identificarse un patrón: en caso de existir apoyo económico por parte de representantes políticos para puestas en escena, estos utilizan las obras con fines políticos que se desvinculan de los propósitos de la obra misma, situación que demerita en gran medida los esfuerzos de los creadores, directores y actores, lo que resulta en la baja incidencia del público en relación con la baja aceptación de los representantes políticos con quienes la asocian.

A pesar de las problemáticas expresadas por los entrevistados, se lograron identificar múltiples propuestas potenciales para hacerles frente. Una de estas es el financiamiento por parte de instituciones privadas; la vinculación con asociaciones posibilita que una obra teatral que busca expresar una problemática específica del país logre relacionarse con otros países, además de que facilita se desarrollen redes de apoyo entre creadores, directores y actores con diferentes ubicaciones geográficas, y se formen asociaciones entre representantes del teatro e instituciones de educación pública y privada.

### *Mirada global sobre la movilidad*

Si bien la mayor parte del financiamiento proviene de instituciones públicas y gubernamentales, existen otros medios para que el teatro pueda generar ingresos. Al respecto, Espinosa (2015) apunta que para lograr el financiamiento necesario es imprescindible que la propuesta que se busca movilizar cuente con características que se vinculen con la población a la que se desea llegar, es decir, que dicho proyecto logre atraer a un número considerable de espectadores, a partir de la temática, el género, la producción y, por supuesto, la promoción adecuada.

Identificar cada uno de estos elementos será relevante para considerar a la propuesta como idónea, para lograr el financiamiento por parte del gobierno o por instituciones privadas, por lo que los beneficios serán para ambas partes. De igual

forma, es importante analizar la capacidad de influencia que pueden tener distintos agentes en un teatro y la forma en que los ingresos (obtenidos por derechos de imagen, patrocinio, mecenazgo, publicidad, aportación pública, servicios de alquileres, entre otras actividades culturales) sean distribuidos y empleados de manera eficiente.

En este punto también se encuentra inmersa la relación potencial del interés político, para lo cual es importante comprender lo que Bonet y Schargorodsky (2016) plantean:

Los políticos buscan repercusión en los medios y en la opinión pública, con lo que su apoyo al teatro está condicionado a la obtención de dichos objetivos (sin menoscabo de su compromiso y convencimiento en favor del papel social de las artes escénicas). Cuanta más amplia sea la audiencia conseguida, mayor consenso social consiga la gestión y más reputación y prestigio obtenga el teatro, mayor valor político tendrá para éstos su vinculación con el mismo (pp. 54-55).

Finalmente, otro reto para la movilidad teatral es la generación de redes de cooperación y comunicación, especialmente con instituciones y personas que puedan y quieran impulsar la actividad cultural del teatro e incrementar su audiencia. Para lo anterior, es indispensable que las obras teatrales sean originales en cuanto a contenido y no descuiden la parte sensible para los espectadores, pues esto deriva en que exista mayor interés social y que el arte adquiera un peso considerable en la sociedad.

## **Conclusiones**

Las artes escénicas representan una forma de desarrollar y expresar la cultura de cada lugar, promueven la creatividad y diversidad en la sociedad y generan redes que sirven de impulso para futuros proyectos que tienen como objetivo el crecimiento cultural. Sin embargo, los profesionales del teatro afrontan retos administrativos, logísticos y estructurales que se logran resolver al enfrentarse a ellos en la práctica, en la experiencia.

En cada administración gubernamental se generan dinámicas de diversos tipos que empujan a reaprender y ajustarse a nuevos requerimientos, por lo que se vuelve inviable generar una propuesta a largo plazo respecto a la movilidad teatral nacional. Visualicemos este panorama; en México existen 31 entidades federativas y Ciudad de México, esto se traduce en 2 471 municipios y 16 alcaldías en la Ciudad de México, donde hay un total de 2 520 espacios con diversas características de clima, población, educación, economía, seguridad, días festivos, ferias locales, vías de acceso, etcétera, elementos que se deben contemplar en la planeación de la logística al hablar de artes escénicas.

Como bien señalan los entrevistados y la misma Suteu (2005), es necesario crear una red de colaboración que nos permita, de inicio, aprovechar los recursos existentes, para que estos den paso a generar un plan que pueda desarrollarse a largo plazo, de tal forma que se pueda asegurar el fortalecimiento necesario de la infraestructura que potencie las alianzas. Los profesionales en el teatro deben afrontar la responsabilidad que esto conlleva y abrirse a la posibilidad de presentar sus obras en las condiciones que permita cada espacio, pensar en la resolución de dos o tres formatos que cumplan con la misma calidad uno que otro, lo cual permita crear un tejido social firme para que el ciudadano tenga acceso a las funciones de teatro y ejerza parte de su derecho a la cultura, consagrado en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

Estos agentes del teatro en México, aunque no tienen por qué ser expertos en todas las áreas administrativas requeridas para que una obra se lleve a cabo, deben tener conciencia de todas las áreas que se involucran en la realización de una presentación.<sup>3</sup>

En este punto es necesario decir también que existen otras cuestiones relacionadas con la movilidad que no fueron consideradas dentro de la presente investigación pero que son de importancia pues se vinculan de manera directa con los retos y problemas que enfrenta el sector teatral, por ejemplo: los derechos

---

<sup>3</sup> Es importante recordar que las reflexiones que inspiraron esta investigación iniciaron antes de la pandemia por la covid-19, por lo que los ajustes derivados de ella no se contemplan en este trabajo.

laborales de las profesiones implicadas en las artes, en los ámbitos local y nacional y de manera puntual en el pluriempleo (Román, 2022), que se pone como estrategia para tener remuneración económica; la debilidad de articulación en los circuitos de presentación (Román, 2016); el reducido presupuesto que se destina a la cultura; los derechos culturales de los ciudadanos; la responsabilidad de los gobiernos de generar una vida digna para todos los habitantes a través de las artes; la reestructuración social a partir del arte, entre otras más posibles.

En cuanto a la movilidad, aún falta reestructurar y proponer, no obstante, conviene comenzar a buscar los medios y las formas de establecer relaciones que permitan mejorar el escenario que actualmente se tiene y, con ello, enriquecer a la sociedad mediante el arte, en especial a través del teatro. Para ello se requiere del interés de los gobiernos y las entidades no gubernamentales, fortalecer la administración de la cultura, mejorar la movilidad de los artistas e involucrados en el quehacer teatral, integrar a la cultura estrategias de desarrollo sostenible, y promover los derechos humanos, objetivos que están vinculados a la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible.

Por último, otro de los puntos examinados fue la creación de una figura que logre conciliar el lenguaje de las instituciones, públicas y privadas, y las compañías de teatro, para que las necesidades que implica la movilidad teatral en el país se generen de manera más adecuada. Todo lo anterior no es posible sin la comprensión densa de la movilidad y su vínculo ineludible de las condiciones laborales, las formaciones y las políticas culturales de acceso.

## Referencias

- Aristóteles. (2005). *Ética a Nicómaco*. Alianza Editorial.
- Asamblea Legislativa del Distrito Federal. (1997). Ley para la celebración de Espectáculos Públicos en el Distrito Federal. *Gaceta Oficial del Distrito Federal*. <http://www.aldf.gob.mx/archivo-a0865a768c9fd1d9c9261e35cd23fe02.pdf>
- Bonet, L. y Schargorodsky, H. (2016). *La gestión de teatros: modelos y estrategias para equipamientos culturales*. Bissap Consulting.

- Calvo Martínez, J. L. (2005). Introducción y Notas. En Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Alianza Editorial.
- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU). (2022). Solicitud de información de puestas en escena en la Ciudad de México.
- Cuadrado García, M. y Pérez Cabañero, C. (2007). La gestión de la programación teatral en España. *Investigaciones Europeas de Dirección y Economía de la Empresa*, 13(1), 79-89. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=274120260004>
- Da Milano, C. y Di Matteo, P. (2014). Forum Close. Forum Report, en *International Forum on the Programme of the Italian Presidency of the Council of the European Union*. General Directorate for Contemporary Art and Architecture and Urban Suburbs. [http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/wp-content/uploads/2015/06/2015\\_BOARDINGPASS\\_ENGdigitalbook.pdf](http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/wp-content/uploads/2015/06/2015_BOARDINGPASS_ENGdigitalbook.pdf)
- Espinosa, J. L. (2015). *Guía para la movilidad internacional de artes escénicas y musicales* (trabajo de maestría). Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/132162/guia-para-la-movilidad.pdf?sequence=1>
- Garrido, N. (2017). El método de James Spradley en la investigación cualitativa. *Enfermería: Cuidados Humanizados*, 6(SPE), 37-42. <https://doi.org/10.22235/ech.v6iespecial.1449>
- Gómez Rodríguez, I. C. (2019). *Diplomacia cultural en movimiento: artes vivas, movilidad artística global y actores no estatales* (tesis de maestría). Pontificia Universidad de Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/47053/DIPLOMACIA%20CULTURAL%20EN%20MOVIMIENTO%20-%20IVONNE%20CAROLINA%20GOMEZ.pdf?sequence=1>
- Klaic, D. (6 de Julio de 2002). On the move: An Argument for Mobility. <https://on-the-move.org/files/An%20Argument%20for%20Mobility.pdf>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco). (2009). *Los ámbitos del patrimonio cultural inmaterial*. Unesco. [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000189127\\_spa?29=null&queryId=45bcd2c8-d5d5-42a0-af03-a390df1961e6](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000189127_spa?29=null&queryId=45bcd2c8-d5d5-42a0-af03-a390df1961e6)
- Real Academia Española (RAE). (2021). *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). <https://dle.rae.es/>
- Román García, L. (2016). Relatos colectivos de espacios no oficiales de artes vivas: tensiones metaforizadas. *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, 2(2). <https://doi.org/10.32870/cor.a2n2.6082>
- Román García, L. (2022). Para una calidad de vida en la vejez de las creadoras y los creadores en México desde el cuidado mutuo: arquitectura dinámica adaptativa, en Margarita Maass Moreno (coord.), *Visión Sistémica del*

- envejecimiento y la vejez: hábitos para una vida con salud y bienestar.* Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.
- Secretaría de Cultura. (2013). El teatro es el espejo que nos dice quiénes somos: Luis de Tavira. Entrevista a Luis de Tavira. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-teatro-es-el-espejo-que-nos-dice-quienes-somos-luis-de-tavira>
- Serrano, A. (2017). *Teatro en los estados: anuario 2015*. Teatromexicano punto com AC. <http://hdl.handle.net/11271/2531>
- Serrano, A. y Estrada, P. (2015). *Teatro en los estados: anuario 2014*. Teatromexicano punto com AC. <http://hdl.handle.net/11271/2530>
- Staines, J. (2004). Artists' International Mobility Programs. *Internacional Federation of Arts Councils and Culture Agencies*, 17, 1-39. [https://ifacca.org/media/filer\\_public/27/95/27957f21-a60e-44fa-9d65-992bc88b72f7/artists\\_mobility\\_report.pdf](https://ifacca.org/media/filer_public/27/95/27957f21-a60e-44fa-9d65-992bc88b72f7/artists_mobility_report.pdf)
- Suteu, C. (2005). Not afraid to be an alien, en *Mobility and Cultural Co-operation in the Age of Digital Spaces*. Training of trainer's seminar. <http://on-the-move.org/files/Mobility%20cultural%20cooperation%20006.pdf>

### **Entrevistas**

- Coronado, C. (14 de abril de 2020). Codirector de la Compañía de Teatro El Rinoceronte Enamorado.
- De León, Marisa. (18 de junio de 2020). Productora Escénica.
- Espinosa, J. L. (11 de marzo de 2020). exdirector de Difusión Cultural del Instituto Politécnico Nacional.
- Hondall, F. (13 de abril de 2020). Director de la Compañía de Teatro Los Estrouberry Clowns.
- Meliá, J. (10 de junio de 2020). Director de Teatro Universidad Nacional Autónoma de México.