



Calle14: revista de investigación en el  
campo del arte

ISSN: 2011-3757

calle14@udistrital.edu.co

Universidad Distrital Francisco José de  
Caldas  
Colombia

Ariza Porras, Angie Paola

Escenas y tras escenas de las políticas públicas en Bogotá: su incidencia en la  
consolidación y autonomía del campo teatral durante 2006 - 2012

Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 10, núm. 15, enero-abril, 2015,  
pp. 124-137

Universidad Distrital Francisco José de Caldas  
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279038948010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# ESCENAS Y TRAS ESCENAS DE LAS POLÍTICAS PÚBLICAS EN BOGOTÁ: SU INCIDENCIA EN LA CONSOLIDACIÓN Y AUTONOMÍA DEL CAMPO TEATRAL DURANTE 2006 - 2012

Artículo de investigación

SECCIÓN  
TRANSVERSAL

## Angie Paola Ariza Porras

[aparizap@unal.edu.co](mailto:aparizap@unal.edu.co)

Socióloga de la Universidad Nacional de Colombia y becaria del Máster en Democracia y Gobierno de la Universidad Autónoma de Madrid. En sus áreas de estudio se encuentran la sociología política, la sociología del arte y la sociología del conflicto. En la actualidad se encuentra elaborando su tesina de fin de máster sobre los discursos de reelección presidencial en Colombia y Venezuela.





Bogotá a finales del siglo XIX era denominada por personajes, como el ensayista español Marcelino Menéndez, como “La Atenas Suramericana” por su oferta cultural y especialmente por lo que se consideraba su arraigada cultura literaria. Actualmente, aunque nadie osaría asignarle tal calificativo a Bogotá, y sin la pretensión de lamentarse por una edad de oro desaparecida, es visible que dentro de la historia urbana existe un llamado hacia la consolidación del campo artístico en Bogotá, como un bien cultural y en ese sentido, como un derecho que debe ser garantizado plenamente por el Estado, más allá del atractivo turístico al que fue largamente vinculado. En el planteamiento de *Las Políticas Culturales Distritales 2004-2016*, Bogotá ha sido perfilada como el escenario de una democracia cultural. Arte y democracia, dos conceptos relacionados tan llenos de realidad y complejidad, como las interacciones de los agentes que los hacen existir. La intersección de estos dos conceptos constituye el pilar de la política pública que rige al teatro en el ámbito distrital, la cual se convierte en objeto de la presente investigación.

Con este trabajo analizamos de qué manera las políticas públicas han incidido en la consolidación y autonomía del campo teatral bogotano, durante el periodo 2006-2012, entrelazando cuatro variables, a saber: primero, respecto a la política pública, su discurso y apuesta programática; segundo, respecto al campo teatral bogotano, su autonomía y consolidación. Para esto identificamos los principios políticos y epistemológicos y los programas concretos de las políticas públicas que rigieron al teatro bogotano en dicho periodo, y los confrontamos con algunos cambios cualitativos y cuantitativos de las dinámicas del campo teatral y con las percepciones de algunos de sus agentes activos, para ver si la ejecución de las políticas públicas han aportado a la consolidación y autonomía de este campo y cómo lo ha hecho. Mostramos por qué en Bogotá la expresión artística, particularmente la expresión teatral, es un derecho más en una democracia restringida pese a la significativa historia que ya ha transitado el campo teatral de la ciudad, aun con el inconstante apoyo por parte del Estado o las limitaciones que este le ha impuesto.

Tomamos como eje fundamental el concepto de campo de Pierre Bourdieu, que consideramos tiene elementos comunes con el de Becker y lo que él denominó los “mundos del arte” (Aldana, 2008). Estos conceptos nos permiten apreciar las dinámicas, luchas y tensiones propias del campo artístico, sin subsumirlo a las dinámicas políticas y económicas, pero estableciendo relación con ellas. El concepto de campo se convierte así en una herramienta metodológica para identificar empíricamente las interacciones entre las expectativas subjetivas y las posibilidades objetivas y la estructura de relaciones

de poder que está condicionando las probabilidades de acción que afectan a los distintos agentes en una situación dada (Arango, 2002). En consecuencia, tomando este concepto como herramienta metodológica se escapa de entender al arte y la cultura solamente desde una perspectiva estética o como un simple reflejo de las dinámicas económicas o políticas, para aprehenderlo en su singularidad concreta.

Al acercarnos a la manera en que las políticas públicas que han regido al campo teatral han incidido en su autonomía, pensamos dicha autonomía en términos relacionales como el campo mismo. Partimos entendiendo a la autonomía como la reivindicación del campo por definir los principios de su legitimidad, subordinar las jerarquizaciones externas a los principios de jerarquización interna y construir principios específicos de percepción y valoración. Es por esto que respecto a la autonomía del campo teatral, un agente por considerar son las instancias políticas, las cuales ejercen un dominio directo sobre el campo artístico, no solo por las sanciones que pueden imponer sino también por la mediación de los beneficios materiales o simbólicos que están capacitadas para repartir (Bourdieu, 1995, p. 82)

El papel del Estado como agente en el campo teatral es importante por su capacidad de ofrecer la supervivencia y libertad a sus creadores en ausencia del mercado o respecto a poderes temporales políticos, mediáticos, entre otros. Por tanto, el Estado es capaz de aportar al campo teatral en aspectos como la dignificación laboral; la especialización de los creadores, productores y gestores; la obtención de espacios adecuados; la articulación del campo teatral con el educativo; el fortalecimiento de los centros de enseñanza de arte dramático, la socialización de las obras; la generación y cualificación de públicos; la investigación de la historia y prácticas teatrales, entre otras. Es importante aclarar que si hablamos de incidencia de la política pública en la autonomía y consolidación del campo teatral, es porque creemos que también se puede hablar del incremento de la autonomía generada por hechos diferentes a la propia acción estatal. Asimismo, si bien, la política pública influye en las prácticas teatrales, esta relación no es unidireccional, otro tanto podría decirse de la influencia que han tenido las prácticas teatrales en la formulación de la política pública.

El Estado tiene la obligación de proteger, preservar, producir y promover la actividad cultural y artística; por tanto, la política cultural no puede ser vista en términos de “apoyo” o privilegio sino como parte de una política integral en pro de la garantía de derechos que cuenta con un marco normativo internacional vigente: el artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, por

ejemplo, establece que “Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten” (ONU, 2009). Acercarse a la incidencia de la política pública en la consolidación y autonomía del campo teatral visibiliza de qué forma se han trascendido los diagnósticos y se ha avanzado en los señalados, pero que parecen ser los eternos problemas del sector, como, por ejemplo, el contraste entre la creciente importancia de la cultura en los planes de desarrollo de los diferentes niveles gubernamentales y la insuficiencia de los recursos destinados para financiarla. Por consiguiente, es pertinente que los agentes conozcan cómo se estructura el campo en el que actúan, es un precedente hacia la generación de propuestas en los espacios de concertación que optimizan la labor de las instituciones que manejan recursos públicos y cuyo objetivo es la garantía de derechos de todos los ciudadanos.

Hay que hacer la digresión de la no existencia como tal de una política pública teatral en Colombia, como sí existe en países como Chile; al entrar en esta investigación para considerar las políticas culturales nacionales y distritales, y enfatizar en los apartados que hacen referencia al arte y específicamente al teatro. Además, estas políticas culturales las relacionaremos con los dos planes distritales de gobierno propuestos para el periodo apreciado, sin ahondar en las dinámicas propias de cada una de las localidades de la ciudad ni en la cultura como eje transversal de políticas públicas de otros sectores sociales.

Para determinar cómo se entiende el sector cultural en las políticas públicas y cuáles son los criterios y procedimientos sobre los cuales estas se plantean y operan, es importante considerar a la política pública cultural como práctica cultural en sí misma, como una representación en la que convergen una multiplicidad de elementos dispersos: objetos, sujetos, conceptos y temas. Aprender sus discursos en su especificidad requiere reconocer su dimensión temporal, relacional y, en este caso, estética. La concepción que se tiene del arte y su puesta en escena en programas gubernamentales concretos no se desliga del proyecto de país en el que se inserta y de la posición de este frente a las dinámicas políticas globales; el campo artístico se inscribe en un campo más amplio: el campo del poder. Así, por ejemplo, para el Instituto Distrital de las Artes, además, es expresa la intención de promover la articulación sectorial, territorial e institucional, es decir, de la totalidad de los agentes, considerando además su proyección nacional e internacional, y de estos con las dinámicas de campos relacionados como el educativo y el económico, relaciones que no están exentas de constantes conflictos.

Por lo tanto, las políticas públicas propias del sector cultural que rigen al arte dramático fueron situadas y relacionadas tanto en su ámbito discursivo y programático con los planes de desarrollo de las dos administraciones distritales al frente del periodo estudiado, para aproximarnos al enfoque y voluntad política con el que son asumidos. Son útiles en este caso los planes de desarrollo de la ciudad para ver la posible divergencia entre lo propuesto y lo ejecutado, pues contienen los principios por los que se orientará la acción gubernamental, las metas como ciudad y los objetivos de los programas y proyectos que contribuirán a alcanzarlas. Asimismo, se establecen los parámetros para medir los impactos de la gestión y la línea base desde la que se parte. Cada programa propuesto puede verse como táctica hacia la consecución de un plan estratégico como distrito, y en esa lógica se enmarca la relación del Estado con el arte, abriéndole un espectro de posibilidades y límites.

La evaluación de la política pública del campo teatral no se circunscribe al hecho de examinar su estabilidad financiera y su factibilidad técnica y operativa, contempla además aspectos como en qué se gasta el presupuesto, para qué y cómo se hace. Respecto en qué formas se otorga el presupuesto, bien puede ser en la modalidad de subsidios, inversiones públicas, créditos blandos, cofinanciaciones, reconocimientos o beneficios fiscales, como exenciones o deducciones. Es importante que la política pública tenga correspondencia en sus niveles discursivos y operativos, articulando las diferentes esferas del campo teatral: formación, investigación, producción-creación, distribución y apropiación; considerando a la vez la heterogeneidad de los agentes que participan en cada una de estas esferas.

Se ha trazado metodológicamente otro momento complementario de acuerdo con la operatividad y alcance de la investigación: caracterizar algunos cambios cualitativos y cuantitativos en las dinámicas del campo teatral bogotano durante el mismo periodo y las percepciones de algunos de sus agentes, para ver si la ejecución de las políticas públicas han aportado a la consolidación y autonomía de este campo y cómo lo han hecho. Es la Encuesta Bienal de Culturas, realizada por el Observatorio de las Culturas, nuestro primer indicador, considerando que lejos está de caracterizar la complejidad del campo teatral y del campo cultural en general. La encuesta como primer indicador fue complementada con mapas, cifras oficiales, una revisión de medios televisivos y entrevistas. La entrevista como recurso metodológico es pertinente para conocer la perspectiva de una muestra potencial de agentes activos en las diferentes esferas del campo en el que la política pública busca incidir, para entrelazarla con las dinámicas diacrónicas y sincrónicas del campo teatral y político.



Es necesario considerar que el cambio del marco conceptual en el que se inscribe la encuesta ha propiciado cambios en sus preguntas, dificultando ejercicios comparativos. El arte ha ganado un lugar, pero es necesario indagar por ese lugar que ocupa y cuáles son las problemáticas que se le plantean. Además, el diseño de las preguntas de la encuesta y, en ocasiones, el análisis y la manera de publicación de sus resultados se inscriben en una propuesta política y sus respectivas preocupaciones respecto a la orientación o legitimación de su gestión ¿qué interesa saber?, ¿por cuáles asuntos hay que preguntar?, ¿quién pregunta?, ¿a quién responde?, ¿cómo se pregunta?

En Bogotá, desembocan en la creación de un Instituto Distrital para las Artes - Idartes, los principios claves de la política pública distrital: la visión de campo, la concepción de las artes como un derecho, la garantía de la diversidad cultural, el proceso de formulación concertada de las políticas públicas, el fortalecimiento de la experiencia social de lo público como lo que es común, la articulación de esas políticas con los órdenes regionales, nacionales e internacionales y la perspectiva territorial, local y poblacional. La creación de este instituto hace frente a la existencia precedente de instituciones distritales con funciones, objetivos y áreas de intervención similares y a la falta de criterios unificados en estas instancias que dificultaba realizar los diagnósticos que se creían pertinentes sobre el campo cultural. En la exposición de motivos para la creación de Idartes, además, se hace explícito no solo el deber de fomentar las expresiones artísticas que poseen una tradición canónica y las expresiones simbólicas innovadoras y experimentales, sino que se apuesta por ponerlas en diálogo. En esta exposición se plantean además dos relaciones sobre las que más adelante es necesario ahondar: la relación entre arte y economía creativa y, la "relación de las prácticas artísticas con las prácticas culturales, los procesos sociales y los diferentes actores y poblaciones que habitan la ciudad" (Proyecto de acuerdo N.º 427 de 2009 "Por el cual se crea el Instituto Distrital de las Artes - Idartes).

En lo distrital se busca empezar a intervenir colectivamente, en articulación con otras instancias y agentes, en las condiciones que restringen el despliegue de las formas de creatividad social, cultural, patrimonial y artística en igualdad de condiciones en todas las dimensiones, a saber: la creación, la investigación, la circulación, la difusión y la apropiación. "Porque más allá de hacer cultura, lo que nos corresponde es abrir oportunidades para propiciar la convivencia y garantizar las condiciones para el ejercicio de los derechos culturales" (Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2005, p. 8). Es por esto que, por ejemplo, Idartes claramente se exime de ser un espacio de formación artística, sino que

para el fomento de esa dimensión dispone de una bolsa de premios para que otros agentes como artistas y organizaciones culturales desarrollen proyectos de formación, bajo la supervisión del Instituto.

La dimensión de la formación resulta ser uno de los aspectos más problemáticos en las políticas públicas del arte dramático. La escuela se convierte en un espacio inicial para generar estos procesos de formación artística. En la encuesta realizada por el Observatorio de Culturas en el Festival Iberoamericano de Teatro 2010, un 59,34% de las personas indagadas declara haber tenido su primer contacto con el teatro en el colegio, escuela o universidad. En la Ley de Teatro se establece que el Ministerio de Educación Nacional deberá promocionar dentro de los programas académicos de los estudios de enseñanza primaria y media una cátedra de Teatro y Artes Escénicas, aspecto de la ley con desigual cumplimiento. Son adversas las condiciones para enseñar artes en los colegios públicos, empezando por la cantidad de estudiantes por cada uno de los docentes. Existe un vacío igualmente en la formación para la formulación de proyectos, incidiendo en la aplicación a convocatorias para el otorgamiento de estímulos; esto abre la posibilidad de que los apoyos se concentren en agrupaciones que han transitado a mejores formas de organización o que tienen las habilidades en la formulación de proyectos, independientemente de su propuesta artística (Ortiz, 2011). Este aspecto trata de cambiarse en los juicios de evaluación del Programa Distrital de Estímulos, que establece criterios de evaluación principalmente artísticos sobre los indicadores de gestión, aunque no aclara completamente cómo serán apreciados aspectos como, por ejemplo, la interpretación actoral.

Si bien las convocatorias de circulación de obras contemplan un componente de formación de públicos, las acciones que se conciben para conformar públicos informados, activos y críticos de la práctica artística, no consideran un seguimiento a largo plazo, pues generan procesos inacabados y que se evalúa solamente en términos de informes de asistencia, siendo pocas las veces en las que se trasciende hacia la valoración de la apropiación. Respecto a la fidelización de públicos y la nombrada cultura teatral, necesaria si se piensa en términos de la ampliamente promovida autosostenibilidad e inserción a la economía creativa, la dinámica de convocatorias o pequeños proyectos locales a corto plazo para ejecutar recursos dificulta la cimentación de una relación sólida y sostenida en el tiempo con el público.

No puede decirse que en Bogotá exista un público teatral como una gran colectividad abierta que





conozca al teatro en su potencial simbólico, estético, espiritual, emocional y político. Bogotá es una ciudad de festivales de teatro, que en su mayoría son organizados por entidades privadas, el único que tiene carácter sectorial y público es el Festival de Teatro de Bogotá; sin embargo, la asistencia al teatro en el país se concentra fuertemente en estos festivales y fuera de ellos es mucho más baja y discontinua. Los amigos y familiares siguen siendo la principal fuente de información para aquellos que fueron al teatro; existe un público fiel a grupos con una amplia trayectoria, pero el derecho a crear y participar de la creación no es conocido por un amplio sector de la ciudadanía. La Encuesta Bial de Culturas 2007 brinda un primer indicador al mostrar cómo sólo un 9,2% de los encuestados reconoce a la cultura como un derecho que debe ser garantizado (Observatorio de Culturas, Encuesta Bial de Culturas, 2007).

Bien afirmaba Durkheim en *Las formas elementales de la vida religiosa* que la sociedad no “está constituida tan solo por la masa de los individuos que la componen, por el territorio que ocupan, por las cosas que utilizan, por los actos que realizan sino, ante todo por la idea que tiene de sí misma” (Durkheim en Beriain, 1996, p. 15). Respecto a esto parte del público bogotano conserva prejuicios de ignorancia hacia sí mismo que no se determina directamente por la clase social:

Lo primero que llegan a decirte cuando van a ver tu obra es “yo no entiendo, pero me gusta” en esa aceptación del “yo no entiendo” hay una manifestación del prejuicio tremendo, están educados para creer que por su clase social, por su formación, por sus dificultades, el arte es algo extremadamente extraño (Nathalie Buenaventura; entrevista personal, jueves 29 de agosto de 2013).

Hacen falta procesos de educación artística en escenarios pedagógicos que sean capaces de “devolverle esa sencillez al arte, desmembrar esa armadura indescifrable y mostrarle a la gente que es como el aire, que es simple, es sencillo” (Nathalie Buenaventura; entrevista personal, 29 de agosto de 2013). Es necesario que la gente, incluso quienes no están ligados a espacios académicos convencionales, no se nieguen la posibilidad de crear y apreciar el valor del arte, aún si está siendo pagado con recursos estatales que finalmente son el resultado del aporte de todos.

Es una constante en las políticas públicas de los diferentes niveles territoriales, las referencias a aspectos como la inclusión, la diversidad, la equidad, la representación de los diversos sectores; finalmente: referencias a la democracia. En este sentido, discursivamente en la capital existe un avance al no limitarse a contemplar el acceso al arte en una actitud pasiva, de contemplación, sino que se extiende “al derecho de desplegar la expresión propia en igualdad de condiciones” (Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2005, p. 8) y por tanto, abarcaría también la formación artística a lo largo de la trayectoria de vida de todos y todas y las condiciones para la creación y la distribución, y la investigación. No es posible hablar de interculturalidad en los programas concretos de fomento a las artes en Bogotá, incluso si se considera lo que al arte se refiere en El Plan Integral de Acciones Afirmativas para el Reconocimiento de la Diversidad Cultural y la Garantía de Derechos de las diferentes comunidades. Se han particularizado los apoyos, quedándose en el multiculturalismo y en un reconocimiento jurídico y político, pero progresando poco hacia la interculturalidad. Si bien se ha avanzado en no reducir los diferentes universos simbólicos a algo que debe ser “normalizado”, la interculturalidad trasciende la somera integración funcional hacia la comunicación como ciudadanos en la que converge la diferencia y la unidad, que no recurre a imposiciones. Se convierte la interculturalidad en el intercambio y la reciprocidad entre grupos, prácticas, saberes y lógicas, que poco ha sido fomentado en las políticas públicas del campo teatral bogotano.

En el marco legal a nivel nacional, la Ley 1170 del 7 de diciembre de 2007, ley de teatro colombiano, al identificar a los sujetos de la ley, en su tercer artículo, aparecen las figuras del crítico teatral y del investigador del teatro. Sin embargo, la promoción de la investigación, la formación y la crítica del teatro y las artes escénicas serían objetivos de los programas de la ya desaparecida Escuela Nacional de Arte Dramático - ENAD. Además, los archivos teatrales se encuentran dispersos en diferentes centros de documentación, bibliotecas y archivos personales sin tener una noción plena de qué es lo que existe, limitando la posibilidad de la construcción de memoria teatral en el país. Si bien han existido cambios importantes en el área investigativa, principalmente de su historia y el rescate de la dramaturgia, el portafolio de apoyos a la investigación sigue siendo limitado respecto a la complejidad del campo. Así, para 2012, se ofreció solamente una beca de investigación en arte dramático, por veinte millones de pesos, dentro del Programa Distrital de Apoyos Concertados y el Programa Distrital de Estímulos del Instituto Distrital de las Artes - Idartes. En las condiciones actuales de la labor teatral, la posibilidad de los grupos de estar en el laboratorio investigando es muy limitada, convirtiéndose para

muchos en un asunto de decisión personal y sacrificio, cuando el proceso investigativo no está garantizado por una beca, teniendo repercusiones en los procesos de creación de las obras. Además, hace falta la formación de crítica teatral, que se distinga del comentario del espectáculo, difunda las obras, oriente al público y que aporte al mejoramiento de aspectos dramáticos, escenográficos, entre otros.

La circulación de información del teatro, tanto de la agenda en salas o calles, como de festivales o convocatorias es limitada y parcializada, tanto en el ámbito distrital, como en su proyección internacional, considerando su acceso al amplio espectro de la ciudadanía y no solo a los nichos de creadores o al público con tradición teatral. Nos apropiamos de la pregunta planteada por Mitchell (2009, p. 317) sobre “¿Cuál es el papel del arte y la construcción de imágenes en una esfera pública constituida mayoritariamente por formas de espectáculos de masas y por la mediatización de la experiencia, el mundo como parque temático?” Vemos cómo, por ejemplo, los medios masivos de televisión no otorgan el mismo espacio a las obras de carácter comercial, de entretenimiento o que cuentan con su patrocinio, como a las de los grupos que trabajan bajo otros criterios; tampoco es significativo el espacio para las nuevas propuestas, ni el otorgado a los procesos de formación artísticos o las convocatorias distritales para la creación y las diversas esferas del campo.

Podría decirse que no todos los bogotanos vivimos en la misma ciudad, que existen escenarios privilegiados y en ese sentido también hacen falta circuitos amplios, estables, constantes, aptos y descentralizados de creación, difusión y comercialización. Con un público que no es mayoritario ni constante, circuitos centralizados, en ocasiones eventuales y no aptos, sumado a un universo creativo amplio y diversificado; hacen falta fuentes de recursos de carácter permanente. La dinámica de convocatorias o pequeños proyectos locales de duración limitada, que en múltiples ocasiones están asociados a un montaje o representación y que además exige cofinanciación, no reconoce plenamente procesos artísticos y sociales que están arraigados en las comunidades. Así se dificulta la estabilidad de la actividad creativa, investigativa y la situación laboral de los trabajadores vinculados al teatro. La permanencia y seguridad laboral de quienes participan en la creación teatral en varios grupos es inestable si se deben asegurar los ingresos de un equipo numeroso con los réditos de la temporada de un montaje; el pluriempleo marca los ritmos de varios creadores.

En Bogotá la asignación de proyectos en convocatorias como la del Programa de Salas Concertadas

Padre. Fotografía: Santiago Olaya. 2015 ►

sigue concentrándose en un conjunto limitado y estable de entidades recurrentes. Poco han funcionado los incentivos para la participación de nuevos proyectos y proponentes, pues la mayoría de salas concertadas en Bogotá han participado en el programa de manera continua desde sus inicios, concentrándose además en localidades como La Candelaria y Chapinero. Aunque esto mostraría un programa que contempla procesos a largo plazo, deja clara la falta de adscripción al programa de grupos ubicados en localidades marginadas geográfica y económicamente. Además, la ampliación de los objetivos del Programa Distrital de Apoyos Concertados no se corresponde con una ampliación significativa de su presupuesto y hasta el 2012 todavía no existía ninguna relación entre la asignación de recursos del programa y el valor del proyecto por ejecutar. Por tanto, poco se considera la diversidad de las prácticas artísticas de los proponentes, sus formas de gestión, infraestructura y condiciones; así como la mayor dependencia de las salas pequeñas y medianas a los aportes públicos. Por su lado los aportes de la empresa privada, a través de auspicios, son inconsistentes, cada vez más pocos, y en ocasiones dependen de la visibilización de una marca y posicionamiento de la imagen corporativa.

El programa de desarrollo de Bogotá Positiva hace explícita la propuesta de territorializar su inversión en pro de la progresiva descentralización y apoyo a los procesos y prioridades locales, con el fin de minimizar la segregación espacial del derecho a la ciudad con proyectos de alto impacto, considerando la marcada división espacial de estratos y “un déficit en el acceso a bienes y servicios públicos en las zonas donde predominan hogares con menos poder adquisitivo” (Alcaldía de Bogotá, 2008, p. 6). La inversión en las localidades pretende ser optimizada a través de esquemas de cofinanciación, complementariedad, subsidiariedad y concurrencia entre el gobierno distrital y los gobiernos locales, robusteciendo la figura de los fondos de Desarrollo Local. No obstante, han sido insuficientes los intentos de descentralización de la actividad teatral, los cuales se han concretado solo en algunas de las localidades con programas como el de “Cultura en Común”. De acuerdo con el Observatorio de Culturas, quienes consideran relativamente fácil el acceso a la cultura son las localidades en las que, confrontando con cifras del DANE, predominan los estratos socioeconómicos alto, medio-alto y medio de la ciudad, como en el caso de Usaquén, o son localidades que se encuentran ubicadas en el centro de la ciudad donde son más las actividades



programadas por el Distrito, como en el caso de la localidad de Santafé.

Falta todavía una política de desarrollo de infraestructura teatral para el sector público, que regida en términos de inclusión vaya en contravía con la invisibilización de propuestas y potencialidades artísticas de toda la ciudad. Colegios, salones comunales y espacios no convencionales son los lugares de formación, creación y circulación que no cuentan con los requerimientos técnicos para todos los montajes, ni permiten la dedicación de tiempo completo y son utilizados para la creación, la socialización, la interacción y la comunicación por parte de los diferentes agentes del sector, especialmente en las localidades que no poseen escenarios exclusivos para la actividad teatral. En este aspecto es importante mencionar el informe de actualización de la localidad de Sumapaz, localidad de carácter rural, que se hizo a 2009 con la Encuesta Bional de Culturas del año 2007: allí las prácticas artísticas están circunscritas por lo general a los centros educativos; excluyendo en ocasiones de la exploración de capacidades artísticas y de las muestras a quienes no participan en esos espacios. El informe es claro en que existe un expreso deseo de un espacio para hacer muestras teatrales (Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2009, p. 42) y aunque la localidad cuente con un Consejo Local de Cultura, se afirma que “los programas artísticos en sí no son concertados con los intereses y aptitudes de la comunidad, parece que la intervención del Distrito en este campo se reduce a llevar programas prediseñados. Y la duración de estos es tan corta o tan espaciada que no se logra un avance significativo o captar el interés” (Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2009, p. 4).

En la política pública que rige al arte dramático ocupa un lugar preponderante el fortalecimiento de una economía creativa que se basa en “el potencial de bienes creativos para generar crecimiento económico y desarrollo” (Ministerio de Cultura, 2010, p. 25). Queda consignado en el Plan Nacional de Cultura 2001-2010, titulado: Hacia una Ciudadanía Democrática Cultural, una referencia explícita a las industrias culturales y su compromiso para crear una oferta plural y de calidad de bienes y servicios culturales, paralelo a “la formación de los públicos y con la inclusión de aquellos que han sido tradicionalmente excluidos” (Ministerio de Cultura, 2001, p. 28). En la consecución de este objetivo en Bogotá hace falta generar una política pública y un marco legal oportuno para la sostenibilidad de procesos a largo aliento y la generación de procesos de intercambio y la reciprocidad entre grupos, prácticas, saberes y lógicas. Asimismo, falta contemplar la fuerza del arte en la extensión de su aspecto creador y renovador y en su capacidad de mostrar al sujeto nuevas relaciones con el cuerpo, la voz, con sí mismo, los otros y el espacio. Por último, hace

falta fortalecer espacios alternativos a las industrias culturales para quienes han tomado la decisión de mantenerse fuera de sus lógicas.

Hoy se replican y mutan tensiones entre arte y mercado tales como: autonomía-dependencia, calidad-estandarización, libertad-control, comunidad-consumidores, nichos-masas. ¿Cuáles son entonces las implicaciones de la inserción en la llamada economía creativa del teatro, cuando el fomento gubernamental se caracteriza por el limitado financiamiento a proyectos a corto plazo otorgado a través de concursos y se prioriza la iniciativa privada y sectorial? Empezaremos argumentando que la libertad económica no implica una desaparición del Estado en la garantía de derechos y el fortalecimiento del sector público, aunque en Bogotá se han venido fortaleciendo cada vez más los estímulos para la participación privada y sus proyectos puntuales sin consolidar el campo en su totalidad. La simple inclusión en el mercado no se traduce en la igualdad de condiciones para participar en él, tanto en lo referente a la capacidad adquisitiva como en aspectos como la formación, investigación y los escenarios, además no es sostenible sin un público constante. El emprendimiento, como modelo organizativo, no implica por definición una limitación del arte a la diversión, el espectáculo y el entretenimiento desde que exista un público formado y crítico que entienda, entre otras, que el teatro no solo hace reír.

La concepción de la cultura como parte de la economía, ampliamente difundida en el contexto económico y cultural actual, cuya regulación debe ser dictada por las reglas del mercado, concibe modelos de intervención estatal que articulan sus acciones con varios agentes que intervienen en el campo, como el sector privado, proponiendo en algunos casos la creación de empresas culturales que generen condiciones de autofinanciamiento, en las que el criterio de evaluación de la acción política se refleje en la recaudación, la eficiencia, la sostenibilidad, la expansión y la masificación sobre los argumentos de la elaboración de la creación artística, la equidad de oportunidades y el bienestar social. Hay que aclarar que no se trata de condenar la industria del entretenimiento pero sí de cuestionar el papel de transformación política en aras de la democracia con el que ha sido promovido. Si no existen las condiciones para una industria cultural que trascienda el entretenimiento, el impacto social esperado, como la mejora de la calidad de vida de los ciudadanos, el fortalecimiento de la identidad cultural, el desarrollo del potencial creativo o la integración social, probablemente se quede en la retórica vacía. Tal como cita Yúdice a la directora de la División de Creatividad, Industrias Culturales y Derechos de Autor de la Unesco “Ahora se invoca a la cultura para resolver problemas que anteriormente pertenecían al ámbito de la economía y la



política” (Yúdice, 2002, p. 40).

La defensa de la centralidad de la cultura en la resolución de los problemas sociales no es algo nuevo, pero ha cobrado nuevos matices. El arte per se no tiene una función, la determinación de esta se ha convertido en un lugar de lucha de poder y lucha política. Como parte de la cultura, lo artístico se ha considerado, como lo nombraría Yúdice (2002), como un recurso, una reserva disponible con diferentes finalidades, tal como el mejoramiento sociopolítico y económico. La estética se inserta en el mundo de la vida, como fuente de empleo y lugar de representación sobre la sociedad misma: valores, significados, reglas, límites, presupuestos, convenciones o su deber ser. Particularmente el arte es considerado a nivel nacional como fuente de desarrollo humano, de construcción de memoria y lugar para la competitividad económica e inversión en el contexto de las economías creativas. Como una manifestación simbólico-expresiva, la obra de arte se concibe como “elemento del diálogo, el intercambio, la participación y como expresión libre y primordial del pensamiento del ser humano” (Ley 397 de 1997, Ley General de Cultura: artículo 17). Idartes afirma el potencial de la creación en sus distintas manifestaciones, al “fortalecer la libertad de los ciudadanos, someter los convencionalismos a la crítica y ofrecer otras miradas y otras perspectivas que enriquecen la vida corriente” (Consejo de Bogotá, Acuerdo 440 de 2010. Por el cual se crea el Instituto Distrital de las Artes).

Contemplando los anteriores aspectos exponemos cómo la importancia asignada por el Estado al teatro, como detonador de procesos sociales, difiere de las acciones que priorizan la iniciativa privada y sectorial, y donde el fomento gubernamental se caracteriza por el limitado financiamiento a proyectos a corto plazo otorgado a través de concursos, que refuerzan la inestabilidad de la creación y no garantizan procesos de largo aliento con impactos significativos que trasciendan lo cuantitativo. Visibilizamos cómo las condiciones de autosostenibilidad para la inserción en las promovidas economías creativas no son equitativas. Consideramos que no es posible hablar de una autonomía artística plena del campo teatral cuando existen condiciones de subordinación estructural, como el no acceso a la actividad teatral en condiciones democráticas a parte de la ciudadanía. La meta entonces sería crear y ejecutar una política pública integral que trascienda gobiernos particulares, comprenda que el fomento a las artes no se circunscribe a lo económico, considere lo coyuntural, pero también una línea institucional continua y estructural a largo plazo, pertinente históricamente y, que como acto democrático en su construcción sea participativa y contemple la integración territorial.

¿Cómo llegar a plantear políticas pertinentes, interculturales y coherentes para el campo teatral? Aunque para la mayoría de la ciudadanía la participación en cultura es limitada, desde el mismo desconocimiento de los estamentos, los creadores están vinculados por relaciones de interacción o cooperación, donde se discuten sus problemas y donde se puede cimentar la base de la formulación participativa de una política pública. Los espacios institucionales tienen dinámicas determinadas de antemano, que aunque contemplan la participación como posibilidad para construir conjuntamente la política, han sectorizado el campo por modalidades teatrales, siendo difusa una articulación real de la totalidad del campo en instancias de trabajo conjunto, que trasciendan las discusiones en torno a la asignación de recursos, la apertura de convocatorias o el concurso por la becas; en conclusión, que trasciendan la inmediatez para trasgredir los límites de lo pensable institucionalmente en el contexto actual en un campo tan dinámico como el teatral. En este punto, es importante resaltar la hipótesis de Janneth Aldana, quien sostiene que si bien la estabilización de los grupos se da a través de “la adquisición de sedes propias, la formación de público y la creación de una dramaturgia nacional, tanto en forma como en contenido” (Aldana, 2008, p. 10), en la consolidación del campo juega un papel central la acción política por parte de los grupos, como “posibilidad de autorreflexión, por tanto, de transformación de los propios artistas sobre su quehacer teatral” (Aldana, 2008, p. 6).

Para finalizar, destacamos el panorama actual de Bogotá, en donde los grupos teatrales a veces sin ningún apoyo estatal o recibiendo este apoyo de manera inconstante, han logrado consolidar procesos en comunidades, ligados a veces con procesos de economía solidaria, educación alternativa, entre otros. Institucionalmente, además se están generando espacios, iniciativas y programas que hacen frente a las circunstancias descritas anteriormente, sin limitarse a la ampliación ámbito presupuestal, pero cuya proyección depende de la voluntad política de la administración de turno, hasta que no se conviertan en política pública; tal es el caso del fortalecimiento de los procesos de formación artística en los CLAN - Centros Locales para la Niñez y la Juventud. Cabe preguntarse por las condiciones del campo teatral en el resto del país, si en Bogotá, como capital, el derecho democrático a participar en la creación sigue siendo reducido y orientado en parte a ver en el público espectadores-consumidores y no espectadores-creadores.



## Referencias

### Libros

Berriain, J. (1996). *La integración en las sociedades modernas*. Barcelona: Anthropos.

Bourdieu, P., Wacquant, L.J.D. (1997). La lógica de los campos. En *Respuestas por una antropología reflexiva*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Génesis y estructura del campo literario. Barcelona: Editorial Anagrama.

Bourdieu, P. (1996). *Sobre la televisión*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Bourdieu, P. (2001). *El campo político*. Larrazabal, N., & Capdepon, E. (trad.). La Paz: Plural Editores.

Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio y población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Mitchell, W. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Akal.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

### Artículos

Arango, L. (2002). Sobre dominación y luchas: clase y género en el programa de Bourdieu. *Revista Colombiana de Sociología*, 1(1), 99-118. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Harvey, E. (2008). *Aspectos jurídicos, administrativos y financieros de las políticas culturales públicas, el sector del teatro en los países iberoamericanos*. Recuperado de: <http://www.sinic.gov.co/SINIC/Publicaciones/archivos/1587>

Merchán, P. (2008). La gestión cultural de la educación artística. *Folios*, 28, 93-107. Disponible en [http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0123-48702008000200008&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0123-48702008000200008&script=sci_arttext)

### Tesis

Aldana, J. (2008). *El campo teatral colombiano, consolidación a partir del movimiento nuevo teatro (1960-1975)*. Tesis. Dir. Alberto Henao Valencia. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

### Entrevistas

Lehmann, H. (agosto 15, 2012). El teatro no es político por su contenido, sino porque está hecho

de un modo político. Revista Ñ. Recuperado de: [http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Hans-Thies-Lehmann-Teatro-posdramatico-politico\\_O\\_755924664.html](http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Hans-Thies-Lehmann-Teatro-posdramatico-politico_O_755924664.html)

### Documentos institucionales

Alcaldía Mayor de Bogotá. Acuerdo 119 de 2004. "Por el cual se adopta el plan de desarrollo económico, social y de obras públicas para Bogotá, D.C., 2004-2008: Bogotá sin indiferencia un compromiso social contra la pobreza y la exclusión". Disponible en <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=13607#0>

Alcaldía Mayor de Bogotá. Acuerdo 308 de 2008 (junio 9). "Por el cual se adopta el Plan de Desarrollo Económico, Social, Ambiental y de Obras Públicas para Bogotá, D. C., 2008- 2012: Bogotá Positiva: para vivir mejor". Disponible en: <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=30681#0>

Alcaldía Mayor de Bogotá. Proyecto de acuerdo N.º 427 de 2009. "Por el cual se crea el Instituto Distrital de las Artes - Idartes". Disponible en: <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=37787>

Alcaldía Mayor de Bogotá. Resolución 159 del 15 de julio de 2010. "Por medio de la cual se acoge la recomendación del Comité de Selección designado de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, para seleccionar los proyectos formulados en virtud del Programa de Apoyos Concertados, 2010, se ordena la suscripción de los contratos respectivos y el desembolso de los estímulos económicos". Disponible en [http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/Resolucion\\_Ganadores\\_Apoyos\\_Concertados\\_2010.pdf](http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/Resolucion_Ganadores_Apoyos_Concertados_2010.pdf)

Alcaldía Mayor de Bogotá. Resolución 260 del 6 de julio de 2012. "Por medio de la cual se acoge la recomendación del Comité de Selección designado por el Instituto Distrital de las Artes, para seleccionar los proyectos presentados al Programa de Apoyos Concertados, 2012. Disponible en [http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/Resolucion\\_Seleccionados\\_Apoyos2012.pdf](http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/Resolucion_Seleccionados_Apoyos2012.pdf)

Centro de Investigaciones para el Desarrollo (2007). Esquema de evaluación y seguimiento del programa Salas Concertadas del Ministerio de Cultura. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Congreso de la República. Ley 1014 de 2006. De fomento a la cultura del emprendimiento. Disponible en: [http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/ley/2006/ley\\_1014\\_2006.html](http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/ley/2006/ley_1014_2006.html)

Congreso de la República. Ley 1170 de 2007. "Por

medio de la cual se expide la ley de teatro colombiano y se dictan otras disposiciones". Disponible en [www.secretariassenado.gov.co/senado/.../ley/2007/ley\\_1170\\_2007.html](http://www.secretariassenado.gov.co/senado/.../ley/2007/ley_1170_2007.html)

Consejo de Bogotá. Acuerdo 440 de 2010. "Por el cual se crea el Instituto Distrital de las Artes - Idartes". Disponible en <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=39887>  
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Chile (2010). Política de Fomento del Teatro, 2010-2015. Recuperado de: [www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/11/politica\\_teatro.pdf](http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/11/politica_teatro.pdf)

Instituto Distrital de Cultura y Turismo (2005). *Políticas culturales distritales 2004-2016*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

Ministerio de Cultura (2008). *Compendio de políticas culturales*. Colombia. Recuperado de: <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=41557>

Ministerio de Cultura (2010). *Política para el emprendimiento y las industrias culturales*. Disponible en [http://www.mincultura.gov.co/ministerio/politicas-culturales/politica-emprendimiento-industrias-culturales/Documents/13\\_politica\\_emprendimiento\\_industrias\\_culturales.pdf](http://www.mincultura.gov.co/ministerio/politicas-culturales/politica-emprendimiento-industrias-culturales/Documents/13_politica_emprendimiento_industrias_culturales.pdf)

Ministerio de Cultura. Ley 397 de 1997. Ley General de Cultura. Disponible en <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=20804>

Ministerio de Cultura. Resultados de la evaluación de salas concertadas según Acta 52 del Comité Técnico de Concertación, realizada el 15 de septiembre de 2006. Disponible en <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=7648>

Organización de las Naciones Unidas (2008). Declaración Universal de los Derechos Humanos. United Nations. Recuperada el 15 de junio de 2009 de: Portal de Recursos Educativos Abiertos -REA, en <http://www.temoa.info/es/node/19618>

Programa Distrital de Estímulos. Portafolio de Convocatorias: 2012. Bogotá: Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte. Disponible en <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/convocatorias/2012/estimulos>

Programa Nacional de Concertación. Nueva convocatoria 2009, Programa Salas Concertadas. Bogotá: Ministerio de Cultura. Disponible en <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=20140>

Programa Nacional de Concertación. Nueva convocatoria 2012, Programa Salas Concertadas. Bogotá: Ministerio de Cultura. Disponible en <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=48214>

Pulecio M., E., Alfonso P., M., Pardo, J., & Valde-rrama, A. (2007). *Estado del arte del área del arte dramático de Bogotá*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte-Arte Dramático.

## Encuestas

Observatorio de Cultura Urbana (2005). Encuesta Bial de Culturas 2005. Disponible en: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/enq2005.html>

Observatorio de Cultura Urbana (2007). Encuesta Bial de Culturas 2007. Disponible en: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/documentos/encuesta/encuesta07>

Observatorio de Cultura Urbana (2009). Encuesta Bial de Culturas 2011. Disponible en: [http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/documentos/encuesta/encuesta09/PO1\\_PRESENTACION.html](http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/documentos/encuesta/encuesta09/PO1_PRESENTACION.html)

Observatorio de Cultura Urbana (2010). Resultado de mediciones Festival Iberoamericano y Alternativo 2010. Disponible en [http://issuu.com/investigaciones/docs/mediciones\\_festival\\_iberoamericano\\_y\\_alternativo\\_2](http://issuu.com/investigaciones/docs/mediciones_festival_iberoamericano_y_alternativo_2)

Observatorio de Cultura Urbana (2011). Encuesta Bial de Culturas 2011. Disponible en: [http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/documentos/encuesta/encuesta11/b\\_presentacion.html](http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/documentos/encuesta/encuesta11/b_presentacion.html)

Ortiz, R. (Ed.) (2011). *Memoria del foro de análisis de políticas públicas relativas al sector del teatro*. (Foro realizado en la Muestra Nacional de Teatro 2010). Guadalajara: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, México.

Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte (2009). *Informe final: actualización de información recopilada en el año 2007 EBC sobre la localidad veinte (20) de Sumapaz*. Disponible en [http://institutodeestudiosurbanos.info/dmdocuments/cendocieu/coleccion\\_digital/Cultura\\_Ciudadana/Informe\\_Final\\_Sumapaz-Alcaldia\\_Mayor-2009.pdf](http://institutodeestudiosurbanos.info/dmdocuments/cendocieu/coleccion_digital/Cultura_Ciudadana/Informe_Final_Sumapaz-Alcaldia_Mayor-2009.pdf).

Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, Dirección de Arte, Cultura y Patrimonio (2011). *Plan Decenal de Cultura Bogotá, D.C. 2012-2021*. Bogotá. Disponible en <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/Plan%20Decenal%20de%20Cultura%20Bogot%C3%A1%20D.C.%202012%20-%202021%20final.pdf>









Fraternidad Artística y Cultural la Diablada". Lunes, "Día del Diablo". "Carnaval de Oruro". 2014. Oruro-Bolivia.  
Fotografía: Javier Romero Flores.