



Paula Florit
Maximiliano Piedracueva

*Retomando las teorías de la renta
de la tierra*

María José de Rezende

*Os elementos racionais e irracionais
do colonialismo interno em Casanova,
Stavenhagen, Fals Borda e Elias*

Ana María Osorio González

*Hermenéutica del proceso de
participación protagónica y organización
comunitaria como praxis política en
Venezuela*

Angie Paola Ariza Porras

*El campo teatral en las economías
creativas: retos para la democracia
y la ciudadanía cultural.
Un análisis desde la política pública
colombiana*

REVISTA CENTRAL DE SOCIOLOGÍA

Director Revista Central de Sociología

Dr. Nicolás Gómez Nuñez

Editor Revista Central de Sociología

Mag. Rodrigo Larraín Contador

Comité Editorial Revista Central de Sociología

Dra. Beatriz Revuelta Rodríguez
Universidad Central de Chile

Dr. Diego Pereyra
Universidad de Buenos Aires

Dr. Darío Rodríguez Mansilla
Universidad Diego Portales

Dr. Fabio Engelmann,
Universidade Federal do Rio Grando do Sul

Dra. Nélide Cervone
Universidad de Buenos Aires

Dr. Domingo Garcia-Garza
CESSP Centro Europeo de Sociología y
Ciencias Políticas

Dr (c) Luis Gajardo Ibáñez
Universidad Central de Chile

Consejo de Evaluadores

Dra. Svenska Arensburg Castelli
Universidad de Chile

Dr. Marcelo Martínez Keim
Universidad de Santiago de Chile

Dr. Luis Campos Medina
Universidad de Chile

Dr. Odín Ávila Rojas
Universidad del Cauca

Mg. Edison Otero Bello
Universidad Central de Chile

Dr. Fabien Le Bonniec
Universidad Católica de Temuco

Dr. (c) Sebastián Moller Zamorano
Universidad Católica De Lovaina

Dr. Salvador Millaleo Hernández
Universidad de Chile

Dr. Manuel Gárate Chateau
Universidad Diego Portales

Dr. Juan Carlos Oyadel
Universidad Nacional Andrés Bello

Dra. Jeanne Hersant
Universidad Nacional Andrés Bello

Dr. (c) Javier Ugarte Reyes
FLACSO-Argentina

Dr. (c) Mag. Daniel Palacios Muñoz
Universidad Alberto Hurtado

Revista Central de Sociología. N°14 - agosto 2022

ISSN 0718-4379 versión impresa; ISSN 2735-7058 versión en línea.

Edita: Sociología de la Facultad de Educación y Ciencias Sociales. Universidad Central de Chile

Correspondencia: Lord Cochrane # 414, Torre A 2° Piso / Santiago - Chile

Teléfono (56) 2-5826513 / Fax (56) 2-582 6508 / E-Mail: etorres@ucentral.cl

www.centraledesociologia.cl

Diseño: Patricio Castillo Romero

SUMARIO

5 Presentación

Ensayos

7 Retomando las teorías de la renta de la tierra

Returning to the theories of land rent

Paula Florit y Maximiliano Piedracueva

29 Os elementos racionais e irracionais do colonialismo interno em Casanova, Stavenhagen, Fals Borda e Elias

Los elementos racionales e irracionales del colonialismo interno en Casanova, Stavenhagen, Fals Borda y Elias

María José de Rezende

52 Hermenéutica del proceso de participación protagónica y organización comunitaria como praxis política en Venezuela

Hermeneutics of the process of protagonist participation and community organization as political praxis in Venezuela

Ana María Osorio González

68 El campo teatral en las economías creativas: retos para la democracia y la ciudadanía cultural. Un análisis desde la política pública colombiana

The theatrical field in creative economies: challenges for democracy and cultural citizenship. An analysis from colombian public policy

Angie Paola Ariza Porras

Reseña de libros

- 89 Odín Ávila Rojas Anticolonialismo: un estudio sobre las ideas de pensadores autodenominados negros e indios. Por Kelly Fernanda Portocarrero García

Notas informativas

- 94 Comité Editorial RCS

El campo teatral en las economías creativas: retos para la democracia y la ciudadanía cultural. un análisis desde la política pública colombiana

The theatrical field in creative economies: challenges for democracy and cultural citizenship. An analysis from colombian public policy

Fecha de recepción: 5 de mayo de 2022¹ / Fecha de aprobación: 5 agosto de 2022

Angie Paola Ariza Porras²

Resumen

En Colombia, la expresión artística es un derecho más en una democracia restringida. En este artículo 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 en 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 se ha desarticulado el movimiento teatral que entra a defender a un campo diverso en el que las condiciones de auto sostenibilidad para la inserción en las promovidas economías creativas no son equitativas. Finalmente, destacamos recientes propuestas que están a la espera de convertirse en política pública y no depender de las dinámicas del mercado o la voluntad de la administración de turno.

Palabras clave: Política pública, campo teatral, autonomía relativa, economía creativa, democracia cultural.

1 Esta contribución debió haber aparecido en el ejemplar número 8 de la Revista Central de Sociología, no fue posible por asuntos de gestión interna, ahora lo publicamos en calidad de ensayo, según los criterios de la nueva época del proyecto editorial.

2 Socióloga de la Universidad Nacional de Colombia, trabaja temas relacionados con la cultura, el arte y el conflicto armado. Correo electrónico: aparizap@unal.edu.co

Abstract

In Bogota, artistic expression is another civil right in a limited democracy. In this paper we have shown how the importance given by the state to theater, as a trigger of social processes, differs from actions that prioritize private and sectorial initiatives. Government intervention is characterized by a limited support to short-term projects through contests that reinforce the instability of artistic creation and do not ensure long term processes with significant impact beyond the quantitative dimension. We also demonstrated how the theater movement that advocates for a diverse field, one where the conditions for the insertion in the widely promoted creative economy are not equal, has been broken up. Finally, we highlighted recent proposals that are waiting to become public policies and do not depend on neither market dynamics nor temporary administration.

Keywords: Public policy, theatrical field, relative autonomy, creative economy, cultural democracy.

Introducción

Arte y democracia, dos conceptos 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. La obra de arte como lugar material y simbólico se pone en diálogo con la dimensión política, desplegando un discurso público y movilizandolos sentidos, ideas e imaginarios. En este artículo exploramos cómo la concepción estatal que se tiene del arte y la puesta en escena que ella tiene en programas gubernamentales concretos, no se desliga del proyecto de país en el que se inserta y de la posición de éste frente a las dinámicas políticas globales. El campo artístico se inscribe en un campo más amplio: el campo del poder. En este sentido, afirmamos que en Colombia si bien ha existido un reconocimiento del arte y la cultura como un derecho que debe ser garantizado y protegido por el Estado, se ha venido principalmente fortaleciendo un modelo que ha buscado consolidar la concertación y el emprendimiento cultural que sin las condiciones para hacerlo ha continuado con “la tendencia a priorizar la iniciativa privada y sectorial y no el carácter público social de lo cultural” (Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2005:58).

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 permanentes problemas del sector, como 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. Analizamos de qué manera las políticas públicas a nivel nacional han incidido en la consolidación y autonomía del campo teatral identificando los principios políticos y epistemológicos y los programas concretos de algunas de las políticas públicas que rigieron al teatro durante el periodo 2006-2012 para ser confrontados con algunos cambios cualitativos y cuantitativos de las dinámicas del campo teatral y las percepciones de algunos de sus agentes durante dicho periodo. Hay que hacer

la digresión de la no existencia como tal de una política pública teatral en Colombia, como si existe en países como Chile, entrando a considerar las políticas culturales nacionales y profundizando en ocasiones en el caso concreto de Bogotá, enfatizando en lo referente al arte y específicamente al teatro, sin ahondar en lo referente al arte y la cultura como eje transversal de políticas públicas de otros sectores sociales.

La política pública como discurso institucional puede potencialmente materializar y movilizar formas de conocer y representar. Nuestro análisis no pretende ser alegórico sino que al aprehender los discursos en su especificidad; los ata con los campos en los que surge y actúa reconociendo su dimensión temporal y relacional; La institución emitente no está solamente en el origen del significado del discurso sino que se encuentra imbricada en una serie de posiciones de la que su discurso también es producto. No hay enunciado que no remita a otro conjunto de enunciados, por lo tanto moverse entre lo general y lo específico permite dilucidar de qué forma se relacionan las estrategias discursivas con procesos y modelos más amplios y en este caso cómo los modelos y acciones propuestas por el sistema distrital de cultura se relaciona con un proyecto particular de ciudad y de país y en qué medida las afirmaciones hechas están legitimadas por sistemas de signos, saberes y representaciones culturales.

La importancia de la evaluación de la política pública pocas veces es cuestionada, pero es ineludible la justificación del mismo ejercicio cuando se trata de la política pública que interviene en el arte, y en este caso específicamente en el arte dramático. Mencionaremos cuatro aspectos entre las múltiples perspectivas que perfilan al arte escénico como un bien cultural y en ese marco como un derecho en el plano discursivo. Uno, el teatro como lenguaje y alteridad: alejándose de lo que se han considerado como visiones utilitaristas del teatro, el teatro básicamente se convierte en un acto comunicativo que debe ser conservado, una polifonía encarnada en un otro inventado lleno de metáforas y símbolos. Dos, el teatro construye: el arte no sólo expresa sino construye, al establecer esa interrelación con el otro, manifestando y compartiendo criterios e ideas del mundo, la obra se ha visto como una posibilidad de construcción de opinión, de una nueva ciudadanía, de proyectos de vida y/o de un proyecto de país. Tres, el teatro como alternativa pedagógica: desde la formación de públicos en la percepción estética hasta la formación en la percepción de problemas sociales, el teatro se ha visto como un medio para educar personas para que trasciendan su historia particular y se sumerjan en la historia colectiva, luchando contra el desconocimiento y transmitiendo memoria. Cuarto, el teatro como un proyecto de vida: partiendo desde el punto de vista económico, la cultura representa una fuente de empleo para miles de ciudadanos que además han permitido que el teatro permee su vida, otorgándole parte de su sentido y marcando sus ritmos.

La defensa de la centralidad de la cultura en la resolución de los problemas sociales no es algo nuevo, pero ha cobrado nuevos matices. La UNESCO, por ejemplo, subraya el papel que el arte tiene pedagógicamente y la influencia que pueden ejercer los artistas en la concepción del mundo que tiene la población entera, en particular la juventud (UNESCO: 1980). 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 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 diecisiete). El arte se caracteriza como detonador de procesos sociales que buscan orientarse hacia la construcción de convivencia pacífica, la generación de identidad, sentido de pertenencia y el enriquecimiento de la diversidad cultural del país (Ley 397 de 1997, Ley general de cultura: Artículo veintisiete). Específicamente en el Plan Nacional para las Artes 2006-2010 se reitera como objetivo el reconocimiento de las prácticas artísticas como factor de desarrollo sostenible, de renovación de la diversidad cultural y principio de la ciudadanía cultural. La inserción de los sujetos dentro de la comunidad política bajo la égida de ciudadanía cultural reviste caracteres particulares que si bien comprende la participación en la actividad cultural trasciende hacia la idea de la garantía de los derechos no sólo en términos individuales sino en los de sus interpretaciones colectivas (Yúdice; 2002:36)

El arte per se no tiene una función, la determinación de ésta se ha convertido en un lugar de lucha de poder y lucha política. Así, una misma obra puede llegar a constituirse como objeto de propaganda, crítica y/u objeto de consumo, entre otros. 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.

Como hecho político la fuerza del arte no ha sido totalmente contemplada en la política pública en su aspecto transformador, renovador y en la extensión de su aspecto creador. Concretamente, el teatro tiene la capacidad de mostrar al sujeto nuevas relaciones con el cuerpo, la voz, consigo mismo, los otros y el espacio, más allá de representar las fuerzas del bien y del mal, del progreso o de la memoria puede dar herramientas para comprenderlas y ver la cotidianidad con otra luz; volver a habitar el cuerpo, la mirada, la palabra, el lenguaje y la presencia, eso es esencialmente político:

(...) porque una persona que escucha su voz, y sabe que su voz, es capaz de darle un sentido y valor a esa voz, aunque su voz sea la de una ama de casa con una cacerola o sea la de un presidente o sea la de un pequeño estudiante, eso es político; hay gente que tiene de todo y no se sabe poseedora de nada (...) (Nathalie Buenaventura, entrevista personal, jueves 29 de agosto 2013).

Nuestro habitar, como el de los pájaros es una forma del canto, también por ello el construir es un arte, no basta abrigarnos del sol o del frío; ese abrigo requiere una forma un diseño reclama una estética, así quien no

habita poéticamente acaso apenas vive o sobrevive” (Carlos Satizábal, intervención en el Foro “teatro y política” realizada en la Corporación Colombiana de Teatro, abril de 2012).

El arte se convierte en una forma de re-encantar al mundo, la “reorientación del hombre hacia la naturaleza, considerada no como instrumento de expolio, como externalidad económica, sino como hábitat-morada, como natura naturans, y no como natura naturata” (Beraiain, 1996:284).

El teatro como campo

Movilizamos en escena herramientas analíticas de la sociología que nos permiten el análisis de las políticas públicas que rigen al arte dramático. En primera medida se introduce el concepto de campo, concepto apropiado por las recientes políticas culturales nacionales y que por dicha razón es necesario aclarar cómo será entendido en este ejercicio al caracterizar las dinámicas del campo teatral para analizar la incidencia que en él tienen las políticas públicas.

Teniendo en cuenta que pensar en términos de campo es pensar relacionamente, el campo en Bourdieu se define como un microcosmos autónomo y estructurado por un complejo de relaciones objetivas entre posiciones y tomas de posición que pueden ser de dominación o subordinación, complementariedad o antagonismo, en la que cada posición está objetivamente definida por su relación con las otras.

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 se entiende que 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, sin quedarse en lo fenomenológico y en las relaciones inmediatas visibles entre los agentes se trata de develar las relaciones objetivas entre las posiciones relativas que unos y otros agentes ocupan en un campo, es decir, en la estructura que determina la forma de las interacciones.

Hay que anotar que cada cambio de escala en el análisis del campo, verbigracia, pasar del análisis del campo artístico a la singularidad del campo teatral, lleva a un salto cualitativo de las dinámicas sociales que comprende.

Janneth Aldana relaciona el concepto de campo artístico de Bourdieu con lo que Becker denominó como los “mundos del arte”, los cuales caracteriza como “un conjunto de actividades cooperativas que originan y mantienen el prestigio artístico y los valores asociados a éste, valores que son sostenidos a través del tiempo y que

involucran a los agentes de producción, circulación y consumo de la obra de arte" (Becker op.cit. Aldana, 2008:33). De esta forma, el análisis de Becker tiene en cuenta dos aspectos importantes, por un lado trasciende el análisis de los agentes de la esfera de la producción para incorporarlos en una red de relaciones con los agentes de la circulación y consumo, además de proponer el origen social y no natural del prestigio artístico.

La autonomía del campo se debe pensar en términos relacionales como el campo mismo. La constitución de un campo autónomo reivindica el derecho a definir él mismo los principios de su legitimidad y subordinar las jerarquizaciones externas a los principios de jerarquización interna. La autonomía frente a las imposiciones y las presiones directas o indirectas de los poderes temporales sólo es posible en la medida en que el nomo específico del campo artístico se encuentre instituido tanto en las estructuras objetivas del espacio social como en las estructuras mentales de los agentes que en él actúan. En palabras de Bourdieu refiriéndose al campo literario:

En un campo todavía en vías de constitución las posiciones internas deben entenderse en primer lugar como otras tantas especificaciones de la posición genérica de los escritores en el campo del poder, o también como otras tantas formas particulares de la relación que se instaura objetivamente entre los escritores en su conjunto y los poderes temporales (Bourdieu, 1995: 113).

Constituir campos de producción autónomos es paralelo a la construcción de principios específicos de percepción y valoración, en este caso un modo de percepción propiamente estético. La obra de arte sólo puede existir como tal cuando es reconocida por los demás agentes involucrados en el campo. El campo artístico a lo largo de la historia va configurando un lenguaje, un conjunto de códigos que funcionan como:

como esquema clasificatorio tanto de las posiciones como de las tomas de posición de los agentes en lo que se considera como 'artísticamente legítimo'. Es así, como el análisis histórico es lo que permite aprehender "las condiciones de la "comprensión", apropiación simbólica, real o ficticia, de un objeto simbólico que puede ir parejo a esa forma particular de goce que llamamos estético (Aldana, 2008:25).

La cuestión de la autonomía con el mercado o el poder político establece una relación entre las rupturas éticas y las rupturas estéticas. La jerarquía propiamente simbólica que subordina a las jerarquías políticas y económicas se perfila como el principio de la existencia del artista como artista en el campo teatral autónomo. Igualmente, en el proceso de constitución del campo como un espacio autónomo, la subordinación estructural se impone de forma desigual a los diferentes agentes. En este aspecto, por ejemplo, los herederos, como los llama Bourdieu, cuentan con una ventaja decisiva cuando se trata de la pretensión de beneficios simbólicos, pues el

capital económico heredado los libera de las imposiciones, sanciones y urgencias de la demanda inmediata del mercado e incluso de la existencia misma de éste.

En un campo hay luchas, por lo tanto historia. La estructura del campo no es el producto del desarrollo inmanente del campo o las voluntades individuales de los agentes sino del conflicto, de la competencia y las relaciones de poder que se objetivaron en instituciones. La orientación del cambio del campo depende del estado de la problemática legítima, del esquema de posibilidades heredadas de la historia, de las relaciones de fuerza simbólicas entre los agentes y las instituciones y del repertorio de posibilidades actuales y virtuales que ofrece en un momento determinado el espacio de las tomas de posición, "es decir del espacio de las posibilidades legadas por las luchas anteriores que tienden a orientar la búsqueda de las soluciones y por consiguiente, el presente y el futuro de la producción" (Bourdieu, 1995:309).

Esto en el campo teatral colombiano puede verse cuando, por ejemplo, el teatro independiente busca también distinguirse del teatro comercial y se va marcando la división entre dos polos del campo artístico: entre el subcampo de la producción restringida cuyos productores tienen como clientes básicamente a los demás productores, o a un público con una tradición teatral, y en donde el beneficio es esencialmente simbólico, y el subcampo de la gran producción que se encuentra simbólicamente excluido y desacreditado y se orienta hacia el gran público, las inversiones y los rendimientos monetarios. En este sentido, Santiago García, exponente reconocido del teatro independiente colombiano, bien afirmaba refiriéndose al Teatro la Candelaria "No somos una empresa, sino un cuerpo artístico. Siempre tiene que haber un apoyo". A lo que su compañera Patricia Ariza agrega: "Ahora sólo importan las industrias culturales, la farándula y la recreación. Eso está bien, pero Colombia también se merece un teatro de arte" (García y Ariza op. cit. Idana, 2008:144).

La intervención estatal en el campo teatral

Un agente del campo teatral a considerar son las instancias políticas, las cuales ejercen un dominio directo sobre el campo artístico no sólo por las sanciones que pueden imponer sino también por la mediación de los beneficios materiales o simbólicos que están capacitadas para repartir (Bourdieu, 1995: 82). Las instituciones estatales tienen la capacidad de ofrecer una libertad objetiva respecto a los poderes temporales y la supervivencia en ausencia del mercado. Además, esta institución cuenta con la aptitud para propiciar la preeminencia de ciertos géneros y disciplinas o la interacción entre los miembros de campos diferentes.

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 acción estatal. En este sentido, no se trata de sobredimensionar el papel de Estado o considerarlo como un ente totalizador, en la medida de llegar a afirmar que aquello

que éste no enuncia o no visibiliza no existe. Sin embargo, el papel del Estado como agente en el campo teatral es importante por su capacidad para aportar a la dignificación laboral y especialización de los creadores y productores, la obtención de espacios adecuados para el teatro, la articulación del espacio 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 práctica teatral, entre otras.

El Estado tiene la capacidad, a través de instrumentos como la ley, de constituir e instituir categorías de pensamiento, principios de visión y división y formas de aprehensión y construcción del mundo que se aplican a todas las esferas de la vida social. En este sentido la política cultural hace parte de la dinámica política general del país y de la posición de ésta respecto a las dinámicas globales; asimismo, los cambios en las políticas y dinámicas culturales tienen efectos en esferas más amplias, es por esto que al delimitar el para qué de la acción política cultural Néstor García Canclini relaciona al desarrollo simbólico y a la obtención de consenso "para un tipo de orden o transformación social" (García op. cit. Ministerio de Cultura, 2008: 28).

Instrumentos como la ley son el producto de luchas entre ideas-fuerza, ideas que funcionan como fuerza de movilización. La ley no es un proceso singular aislado sino que surge como proceso de la práctica social y cultural. El postulado de Spinoza "no hay fuerza intrínseca de la idea verdadera" (Spinoza op. cit. Bourdieu, 2001:18) es pertinente al considerar las relaciones entre saber-poder y de qué manera la coerción de un discurso teórico unitario y formal somete a saberes no conceptuales, denominados como saberes insuficientemente elaborados. Al analizar la dimensión discursiva de la política pública es importante indagar en qué se funda la positividad de la concepción de cultura y del orden propuesto, en qué bases epistemológicas se han venido apoyando las diversas formas de aprehensión y apreciación de la dinámica del campo artístico.

Respecto a las políticas estatales respecto al arte es importante aclarar dos aspectos: primero, concordamos con David Harvey en el hecho que el conjunto de principios operativos, prácticas sociales y procedimientos de gestión administrativa o presupuestal considerada como política cultural pueden ser tanto de intervención como de no intervención; segundo, la cultura no es algo que se tenga o no y mucho menos la cultura es algo que distribuye el Estado aunque la pueda conservar o transmitir. En la intervención del Estado se ha visto una amenaza a la singularidad y a la libertad de la experiencia artística; dicha intervención ha sido calificada como un monopolio que amenaza la creatividad en la medida que puede coartar la innovación, la libertad y capacidad crítica al privilegiar modelos homogeneizadores. En cuanto a la dimensión programática es posible identificar varios modelos de intervención desde los cuales el Estado participa en materia cultural que no corresponden con este modelo homogeneizador, aunque ninguno de estos modelos se presente de manera pura en la realidad y puedan yuxtaponerse entre sí.

Hay que señalar inicialmente cinco problemas en la agencia que pueda tener el Estado en el campo artístico: primero la poca codificación y claridad en lo que significa ser artista; segundo la difusa distinción entre actividades propiamente artísticas y actividades que realiza la industria del entretenimiento; tercero, la arbitrariedad en los criterios para definir la calidad artística de una obra; cuarto, el hecho que como política pública cultural la evaluación de las artes escénicas no se puede dar en términos de utilidad económica sino que debe considerar tanto su contribución a la creatividad estética como a su impacto en los modos de vida colectivos; quinto, la posibilidad que los tiempos políticos no se correspondan con lo prioritario que pueda llegar a ser un cambio o programa.

En los modelos adoptados es posible identificar al Estado patrimonialista que pone el acento en la preservación del patrimonio teatral referenciado no sólo al patrimonio arquitectónico de las salas sino al repertorio de los autores nacionales; al Estado cuyo eje es la difusión de los valores de la "alta cultura"; un Estado mecenas que tiene la finalidad de disminuir la posible brecha entre ingresos y costos de las artes escénicas; por último, un Estado que pretende democratizar la participación creativa por medio de una política orgánica con normas y objetivos referidos tanto al fomento de la producción, como a la distribución y consumo por medio de subvenciones públicas. Igualmente, pueden identificarse cuatro modelos básicos a partir de las estructuras administrativas de financiamiento de la política teatral que son: el no destinar recursos a la cultura, el dar dinero a través de la exención de impuestos, el poner a concurso fondos públicos o el producir directamente. Respecto a este último modelo, y específicamente en el sector de teatro, algunos Estados se han desempeñado como empresarios de salas y compañías, titulares de teatros y elencos oficiales y promotores del teatro nacional en el extranjero.

La concepción de la cultura como parte de la economía, cuya regulación debe ser dictada por las reglas del mercado, concibe otros modelos de intervención, como el modelo de desregularización o el modelo de producción mixta. Este último modelo articula las acciones de varios agentes que intervienen en el campo: el Estado, el sector privado y algunos miembros el sector artístico, proponiendo en algunos casos la creación de empresas culturales que generen condiciones de autofinanciamiento en donde el criterio de evaluación de la acción política se refleja en la recaudación y la eficiencia sobre los argumentos de equidad de oportunidades y de bienestar social.

Actualmente, el Estado tiene la obligación de proteger, preservar, producir y promover la actividad cultural y artística; por lo 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. Esto cuenta con un marco normativo internacional vigente: El artículo veintisiete de la Declaración Universal de los Derechos Humanos 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). Asimismo, el Protocolo de San Salvador de 1988, ratificado en Colombia por la ley 319 de 1996, establece que los Estados deberán asegurar las condiciones necesarias para la conservación, el desarrollo y la

difusión de la ciencia y de la cultura, respetando la libertad para la actividad creadora y reconociendo los beneficios derivados del fomento y desarrollo de la cooperación internacional en cuestiones culturales. La UNESCO define a las políticas culturales en 1982 como un conjunto de "principios, prácticas y presupuestos que sirven de base para la intervención de los poderes públicos en la actividad cultural radicada en su jurisdicción territorial, con el objeto de satisfacer las necesidades sociales de la población, en cualquiera de los sectores culturales" (Unesco en Ministerio de cultura; 2008:30), recomendando un gasto público dedicado para el sector cultural del 1% del Producto Interno Bruto (PIB) del país.

Aunque las instituciones estatales tienen la capacidad de ofrecer autonomía frente a las imposiciones del mercado y se ha esbozado la política cultural como parte de una política integral en pro de la garantía de derechos, es válido preguntarse respecto al arte "¿Cuál es el valor de la utilidad del gobierno y de todas sus acciones en una sociedad donde lo que determina el verdadero valor de las cosas es el intercambio?" (Foucault, 2006:67).

El campo teatral dentro de la política pública colombiana

El campo teatral colombiano ha transitado ya una larga historia en ciudades como Cali y Bogotá en donde se está configurando una tradición y un lenguaje teatral "artísticamente legítimo" (Aldana; 2008:25) que no obstante se restringe, junto al goce estético, a un limitado círculo. Si en el siglo pasado la jerarquía simbólica que se daba en función de los criterios específicos de los pares era inversa a la jerarquía en función del éxito comercial, hoy se replican y mutan estas y otras tensiones entre arte y mercado como: autonomía-dependencia, calidad-estandarización, libertad-control comunidad-consumidores, nichos-masas. Entendiendo que el teatro no puede circunscribirse a la industria del entretenimiento, el criterio de la acción política y de la creación estética no puede descansar en la recaudación y la eficiencia, menos cuando se ha proclamado el discurso del recurso de la cultura en la promoción de aspectos como la convivencia, la interculturalidad y la inclusión. Creemos que en la consecución de este objetivo hace falta generar una política pública y un marco legal oportuno para la sostenibilidad de procesos a largo aliento que están arraigados en las comunidades y la generación de procesos de intercambio y la reciprocidad entre grupos, prácticas, saberes y lógicas.

Ha existido en Colombia un giro en la orientación de la acción gubernamental en las artes, transitando de la producción directa de expresiones culturales por parte de agentes propios gubernamentales para 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, 2005:8). Asimismo se propone que la formulación, ejecución y control de los procesos, planes, programas y proyectos se fundamenten en la participación de los creadores, gestores y receptores de la cultura con referencia a intereses comunes.

Aunque si bien estatalmente se ha considerado la creciente complejidad en el campo del arte dramático y la coexistencia de diferentes propuestas artísticas, no es posible hablar de su plena autonomía cuando existen condiciones de subordinación estructural a las que no hacen frente estrategias adoptadas como el financiamiento por concurso de proyectos de duración limitada, los cuales en múltiples ocasiones están asociados a un particular montaje o representación y que además exige cofinanciación. Es importante aclarar que esta subordinación se ha impuesto de forma desigual a los diferentes agentes, pues grupos con un público estable y fiel o con capital económico heredado se han liberado de las imposiciones, sanciones y urgencias de aspectos como el mercado. Para otros grupos su autonomía conlleva la relación entre las rupturas éticas y las rupturas estéticas, esbozada en una definida postura política.

¿Por qué hablamos de subordinación estructural? ¿Qué hace falta completar para alcanzar la autonomía del campo? Faltan circuitos amplios, estables, aptos y descentralizados de difusión y comercialización; son escasas las fuentes de recursos de carácter permanente; no existe acceso a la actividad teatral en condiciones democráticas para una parte de la ciudadanía; avece no hay relación entre la asignación de recursos estatales y el valor del proyecto a ejecutar y el financiamiento por concurso de proyectos de duración limitada, asociados constantemente a un montaje o representación, afecta la estabilidad actividad creativa, investigativa y la situación laboral de los trabajadores vinculados al teatro.

En primer lugar el acceso a la actividad teatral en condiciones democráticas a parte de la ciudadanía. La experiencia viva de la obra de arte no cabe en las formulaciones de artistas, gestores, académicos o políticos sino que debe considerar al público como “fuerza viva, móvil, oscilante e influyente que participa en la elaboración de lo artístico” (Saénz, 2013) No puede decirse que en Colombia exista un público teatral como una gran colectividad abierta que conozca al teatro en todo su potencial simbólico, estético, espiritual, emocional y por su puesto político. Aunque Bogotá, por ejemplo, sea una ciudad de festivales de teatro, que en su mayoría son organizados por entidades privadas, el único que tiene carácter sectorial y público en el periodo analizado es el Festival de Teatro de Bogotá. La asistencia al teatro en el país se concentra fuertemente en estos festivales y fuera de ellos es mucho más baja y discontinua.

La obra de arte solo existe como tal para quien tiene los medios de apropiársela. Es decir, “leemos lo que vemos en función de lo que sabemos” (Bourdieu op. cit. Sáenz, 2013:37) Puede que para algunos se presente una obra desprovista de sentido en la medida que excede las herramientas de percepción y apropiación movilizadas para aprehender los objetos del entorno cotidiano, optando por la exigencia

de realismo en la puesta en escena, mientras que para otros su sentido sea algo "natural": No obstante, el acceso a esa puerta que trasciende lo cotidiano sólo puede hacerse a través de acumulación de capitales culturales que se inserta en trayectorias de vida interétnicas, interclasistas, locales y a la vez supranacionales.

La desigualdad en la capacidad de apropiación está ligada a la desigualdad de posiciones en el espacio social y a la percepción que tiene de esa posición, que llevan al sujeto a creer y sentirse ajeno a la experiencia del arte o pensar que esta sólo es posible por la mitificada figura del artista, negándose la posibilidad de crear, bien afirmaba Durkheim, que la sociedad no "está constituida tan solo por la masa de los individuos que la componen, por el territorio que ocupan, por las coas que utilizan, por los actos que realizan sino, ante todo por la idea que tiene de sí misma" (Durkheim op. cit. Beriain, 1996:15). Respecto a esto parte del público colombiano conserva esos 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 2013)

Por lo tanto, resulta necesario fortalecer procesos de formación 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 niegue la posibilidad de crear y aprecie el valor del arte aún si está siendo pagado con recursos estatales que finalmente son el resultado del aporte de todos. 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; sin embargo este aspecto de la ley tiene 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, en contravía con la importancia social que le ha sido asignada al arte. Son pocos los docentes del área teatral formados tanto en el plano artístico como en el plano pedagógico, que tengan la capacidad de articular las trayectorias de vida de sus alumnos con los procesos creativos. A pesar de estas condiciones, detrás de la puerta del aula han surgido experiencias interesantes que no responden directamente a una política pública y que pocas veces son recogidas.

A esto se le suma que la circulación de información del teatro, tanto de la agenda en salas o espectáculo de calle como de festivales o convocatorias, es limitada y parcializada para al amplio espectro de la ciudadanía, pues la información circula en los nichos de creadores o entre el público con tradición teatral. Los medios masivos no dan el mismo espacio a las obras de carácter comercial, de entretenimiento y/o que cuentan con su patrocinio, como a los grupos que trabajan bajo otros criterios; tampoco es significativo el espacio las nuevas propuestas.

Las acciones que se conciben para conformar públicos informados, activos y críticos de la práctica artística no consideran un seguimiento a largo plazo, se generan procesos inacabados y que pocas veces se evalúa en términos que trasciendan los informes de asistencia hacia la valoración de la apropiación. Lehmann recordaba a Brecht cuando éste decía que “no necesitamos solo un nuevo arte de la actuación, sino un nuevo arte de espectadores” (Lehmann, 2010). Si bien las convocatorias de circulación de obras contemplan un componente de formación de públicos en el que los proponentes plantean una actividad de apropiación de la obra con el público, son procesos que en la mayoría de los casos no tienen seguimiento, ni se evalúan. La dinámica de convocatorias o pequeños proyectos locales para ejecutar recursos desconoce procesos artísticos y sociales que están arraigados en las comunidades y dificulta la cimentación de una relación sólida y sostenida en el tiempo con el público, además de la estabilidad 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, quienes se ven obligados desarrollar otras actividades remuneradas para sustentar sus economías domésticas y compensar su creación, siendo complicada la dedicación diaria de tiempo completo al teatro. 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 de formación de crítica teatral, distinto al comentario del espectáculo, que difunda las obras, oriente al público y que aporte a la mejora de aspectos dramaturgicos, escenográficos, entre otros como en décadas anteriores existió en periódicos como *El Siglo*:

Discursivamente en ciudades como Bogotá existe un avance al no limitarse a contemplar el acceso al arte en una noción pasiva, de contemplación, sino que se extiende “al derecho de desplegar la expresión propia en igualdad de condiciones”. (Instituto Distrital de Cultura y Turismo: 2005:8) Si bien se ha avanzado en no reducir los diferentes universos simbólicos a algo que debe ser “normalizado”, la gestión se ha quedado en apoyos particularizados. No se puede hablar de interculturalidad en estas políticas si se tiene de ella una concepción que trasciende la somera integración funcional al propender por 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 al que aún no se ha llegado de manera amplia.

La multiculturalidad sin embargo ha sido contemplada en el proceso de fortalecer y fomentar la industria cultural, en la lógica donde se convergen el consumo y la ciudadanía entra la multiculturalidad como forma de consolidar nuevos públicos en un mercado de representaciones que se proclama más inclusivo y diversificado. Hay

que recordar que la misma creación de industrias culturales, en donde el criterio de evaluación de la acción política se refleja en la recaudación y la eficiencia, se promueve por los argumentos de equidad de oportunidades, democracia y de bienestar social. En el Documento Conpes 3162 de 2002: "Lineamientos para la sostenibilidad del Plan Nacional de Cultura 2001-2010" se caracteriza a las industrias culturales como vehículos del diálogo intercultural, promoción de la diversidad cultural y democratización del acceso a la cultura, el conocimiento, la creatividad, la información, los procesos educativos y el entretenimiento (Consejo Nacional de Política Económica y Social, 2002).

Por último, respecto a este punto es importante decir que la industria cultural requiere de procesos formativos particulares en los que se ha proyectado la vinculación con el sistema formal e informal de educación con alianzas público-privadas. Se busca que la academia garantice la adquisición de metodologías, contenidos y cátedras que lleven a prácticas concretas como la construcción de planes de negocios con propuestas viables y estrategias claras de inserción en los mercados que sirvan como garantía en la inversión del capital. No obstante, aún existe un vacío en la formación para la formulación de proyectos, incidiendo en la aplicación a convocatorias para el otorgamiento de estímulos. Desde la institucionalidad existe la dinámica de abrir convocatorias y que sea la comunidad quien ejecute los presupuestos, pero existe un vacío formativo para hacerlo ver en qué proporción los apoyos se concentran en agrupaciones que han transitado a mejores formas de organización, independientemente de su trabajo artístico. (Ortiz, 2011).

De esta forma, podría decirse que no todos los bogotanos vivimos en la misma ciudad, existen escenarios privilegiados y hacen falta circuitos amplios, estables, constantes, aptos y descentralizados de creación, difusión y comercialización. Falta todavía una política de desarrollo de infraestructura para el sector público, particularmente de las entidades públicas educativas pues son estos espacios utilizados también para la creación, socialización, la interacción y comunicación por parte de los diferentes agentes del sector, especialmente en lugares que no poseen escenarios exclusivos para la actividad teatral.

En este panorama se ha venido planteando la discusión en torno a la inserción del arte en la llamada economía creativa y los efectos que la mercantilización de los objetos del mundo artístico tiene sobre las formas de creación y consumo de los mismos, emergiendo tensiones entre arte y mercado como: autonomía-dependencia, calidad-estandarización, libertad-control comunidad-consumidores, nichos-masas. La generación de valor ahora incluye bienes intangibles y se advierte la posibilidad que el posicionamiento del objeto artístico al interior de las estructuras productivas lleve que la creación de las obras se encuentre supeditada a los imperativos comerciales y que, como aseguraba Adorno, se acerque al carácter fetichista de las mercancías (Adorno op. cit. Sáenz, 2013:24). Esto es aún más problemático en áreas como el teatro que aunque no ofrece un producto palpable que pueda ser negociado, exportado o fácilmente reproducido ofrece un producto final intangible que en su proceso de creación despliega una cantidad de recursos técnicos y humanos.

El proceso de consolidación de la economía creativa se impulsa entonces desde el emprendimiento, entendido como el conjunto de personas, variables y factores que intervienen en el proceso de crear una empresa que se orienta por una acción racional con arreglo a un fin que es la creación de riqueza (Ministerio de Cultura, 2010: 27) y que parte de la inversión del capital, la división del trabajo, el cálculo del riesgo, la planeación y evaluación constantes, el control financiero, la claridad en la detección de un usuario final y los procesos de organización del recurso humano. En este contexto, desde el ámbito nacional se emprenden acciones que buscan orientar la acción de cada uno de los eslabones de la cadena productiva cultural: creación, producción, distribución, exhibición y consumo, así como lo que se establecen como sus actividades transversales: información, formación, investigación.

Esta economía creativa se teje por la acción de industrias culturales. Como punto de partida en las políticas públicas para definir la industria cultural se toma la caracterización hecha por la UNESCO en la cual dichas industrias representan a los "sectores que conjugan creación, producción y comercialización de bienes y servicios basados en contenidos intangibles de carácter cultural" (Ministerio de Cultura, 2010:2) adquiriendo un lugar preponderante el tema de los derechos de autor y distinguiendo tres niveles de desarrollo de las industrias culturales: las gran industria nacional con cobertura nacional y transnacional, las empresas culturales de dimensión nacional o regional y como tercer y último nivel el emprendimiento Cultural.

De acuerdo al Ministerio de Cultura las industrias culturales adquieren una doble función: "contribuyen al crecimiento económico de una nación y permiten mejorarla calidad de vida de sus ciudadanos por medio de la oferta y la demanda de bienes y servicios de cultura propia" (2010: 9), se habla de la creación de un bien social haciendo de los contenidos simbólicos también valores económicos mediante un modelo de financiación y de organización que permita su sostenibilidad, expansión y masificación. Igualmente, 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; 28).

En Colombia, el emprendimiento como modelo organizativo no implica por definición una limitación del arte a la diversión, el espectáculo y el entretenimiento desde que haya un público formado y crítico que entienda, entre otras, que el teatro no sólo hace reír, sino llorar y estremecer. Hay que aclarar que no se trata de condenar la industria del entretenimiento pero si de cuestionar el papel de transformación política en aras de la democracia con el que ha sido promovido; pues si no existen las condiciones para una industria cultural que trascienda el entretenimiento, el impacto social en 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” (2002: 40).

Articular el sector cultural y artístico a las políticas sociales y económicas del Estado se empieza a ver como la posibilidad de insertar a este sector como un importante renglón de comercio y de generación de empleo formal, e idealmente con garantías dentro de una economía globalizada. Estrategias como el fomento de prácticas de competitividad, el encadenamiento productivo y articulación con la empresa privada de los agentes del campo cultural, el fomento financiero y asistencia técnica de las micro, pequeñas y medianas empresas, el diseño de líneas especiales de crédito, la implementación de programas de capacitación empresarial, el incentivo a las experiencias exitosas y la creación de viveros e incubadoras empresariales son acciones que convergen en el fortalecimiento de una economía creativa que se basa en “el potencial de bienes creativos para generar crecimiento económico y desarrollo” (Ministerio de Cultura, 2010:25).

La existencia de industrias o emprendimientos culturales como opción no implica la exención de la responsabilidad del Estado en el fortalecimiento del sector público y 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. Con los argumentos hasta ahora esbozados hay dos aspectos por los que es posible evaluar la viabilidad de la propuesta de las economías creativas referentes específicamente al sector teatral distrital: primero, el acceso a los medios de producción, a la formación, investigación y los escenarios en condiciones de equidad y segundo la consolidación de un mercado. A esto se le suma que en algunas ciudades en los años estudiado se haya identificado “la tendencia a priorizar la iniciativa privada y sectorial y no el carácter público social de lo cultural” (Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2005:58); las acciones frente a esto no corresponden a la extensión del problema descrito fortaleciendo cada vez más los estímulos para la participación privada y sus proyectos puntuales sin consolidar el campo en su totalidad. En este sentido es importante nombrar que los aportes, a través de auspicios, de la empresa privada son inconsistentes y en ocasiones dependen de la visibilización de la marca y posicionamiento de la imagen corporativa. En Colombia sólo existen datos de responsabilidad social empresarial que permiten un panorama general en el que los aportes reportados a la cultura disminuyen mientras que se invierte en nuevas áreas como “seguridad industrial y capacitación laboral”.

El arte es subordinado si los mecanismos del mercado constituyen el principal lugar de verificación o falseamiento de la práctica gubernamental. ¿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 que la simple inclusión en el mercado no es posible sin un público y 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. Esta afirmación no va en contravía de modelos organizativos que contemplen la inversión del capital, la división del trabajo, el cálculo del riesgo, la planeación y evaluación constantes, el control financiero, la claridad en los objetivos y los procesos de organización del recurso humano.

La meta en la práctica gubernamental 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 continuo y estructural a largo plazo, pertinente históricamente y que como acto democrático su construcción sea participativa, contemple la integración territorial, regional y humana y vea al público más que espectadores-consumidores sino como espectadores-creadores.

La evaluación de las artes escénicas entonces no se puede dar en términos de utilidad económica sino que debe considerar su contribución a la creatividad estética y/o su impacto en los modos de vida colectivos. 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. En el camino hacia la autonomía enfatizamos que el espacio de sus posibilidades está orientado por el legado de luchas anteriores y que el papel que en ella puede jugar la institución estatal hace parte de la dinámica política general del país y de la posición de ésta respecto a las dinámicas globales. Así es importante la generación y consolidación de políticas públicas que optimicen la labor de las instituciones que manejan recursos públicos y cuyo objetivo es la garantía de derechos de todos los ciudadanos, pues aunque hay que reconocer que se han abierto espacios e iniciativas que hacen frente a las circunstancias problemáticas descritas sin limitarse al ámbito presupuestal, su proyección sin embargo se limita a programas dependientes de la voluntad política de la administración de turno mientras no se convierta en política pública.

Conclusión

¿Cómo llegar a plantear esas políticas? La concertación de las políticas públicas en Colombia contempla tres momentos: la formulación, la ejecución y control. Se han abierto espacios institucionales de participación como posibilidad para construir conjuntamente, pero es tanta la sectorización por modalidades teatrales que entre tantas mesas con sus propias dinámicas no es clara 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, el concurso por la becas, de la inmediatez finalmente para trasgredir los límites de lo pensable institucionalmente en el contexto actual en un campo tan dinámicos como el teatral. Aunque para la mayoría de la ciudadanía la participación en cultura es limitada desde el mismo desconocimiento de los estamentos, la participación en instancias de diálogo convocadas ampliamente por instituciones del Estado está tratando de

superar el escepticismo heredado de experiencias pasadas, pero se ve afectada por la inestabilidad de grupos que, dependientes de los proyectos y las convocatorias, se conforman y deshacen. Sin embargo existe un panorama de grupos estables con procesos de años que además se vinculan ocasionalmente a procesos organizativos transnacionales, de carácter institucional o no, como Iberescena o la Red Latinoamericana de Teatro en Comunidad.

Por último cabe recordar que como hecho esencialmente poético el teatro es un lugar de creación, así su representación sea efímera, singular e irrepetible. El discurso político también puede crear realidades, no porque tenga un poder esencial en sí mismo sino en la medida en que se regulariza e institucionaliza puede hacer parte activa del cambio social y cultural. El espectador y el ciudadano pueden limitarse a la aceptación, la empatía o la indulgencia los actos del personaje o la institución política, esencializándolos y apartándolos de arbitrariedad histórica, o pueden asumir una posición crítica y constructiva en donde se piensen otras realidades y posibilidades de intervención y cambio. Existen distintos grados de distanciamiento y compromiso en la ciudad, en el juego político y en el teatral. Podría decirse que no todos los bogotanos vivimos en la misma ciudad, ni nos apropiamos de ella de la misma manera, así como no todos participamos y nos apropiamos de las dinámicas y códigos del campo político y teatral.

Referencias bibliográficas

- 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.
- Arango, L. (2002). Sobre dominación y luchas: Clase y género en el programa de Bourdieu. En *Revista Colombiana de Sociología*, 1(1)99-118. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Asociación Nacional de Empresarios de Colombia. ANDI (2008). Encuesta de Responsabilidad Social 2007-08. Recuperado de http://www.andi.com.co/pages/proyectos_paginas/proyectos_detail.aspx?pro_id=69&Id=6&clase=8&Tipo=3
- Asociación Nacional de Empresarios de Colombia. ANDI (2010). Encuesta de Responsabilidad Social 2009-10. Recuperado de http://www.andi.com.co/pages/proyectos_paginas/proyectos_detail.aspx?pro_id=69&Id=6&clase=8&Tipo=3
- Berriain, J. (1996). *La integración en las sociedades modernas*. Barcelona: Anthropos.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P. (2001). *El Campo Político*. Larrazabal, N & Capdepon, E (trad.) La Paz: Plural editores.
- 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. Recuperado de http://www.secretariassenado.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. Recuperado de https://www.secretariassenado.gov.co/senado/.../ley/2007/ley_1170_2007.html
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile (2010). Política de fomento del Teatro 2010-2015. Recuperado de http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/11/politica_teatro.pdf
- Consejo Nacional de Política Económica y Social (2002). Documento Conpes 3162 de 2002: Lineamientos para la sostenibilidad del Plan Nacional de Cultura 2001-2010. Bogotá: Departamento Nacional de Planeación.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio y población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- 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>
- Instituto Distrital de Cultura y Turismo (2005). *Políticas culturales distritales 2004-2016*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Lehmann, Hans-Thies (2012, agosto 15). El teatro no es político por su contenido, sino porque está hecho de un modo político. En *Revista Ñ*. Recuperado de http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Hans-Thies-Lehmann-Teatro-posdramatico-politico_0_755924664.html
- Lehmann, Hans-Thies (2010, septiembre 2). Hans Thies Lehmann y sus postulados escénicos [Clase magistral]. En Instituto de Comunicación en Imagen, Universidad de Chile. Recuperado de <http://www.icei.uchile.cl/noticias/65171/cine-tv>
- Merchán, C. (2008). La gestión cultural de la educación artística. En *Folios*, 28: 93-107. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0123-48702008000200008&script=sci_arttext
- 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. Recuperado de 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. Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=20804>
- Ministerio de Cultura, Resolución número 1619, 30 de julio de 2012: Por la cual se acoge el acta No. 040 de 2012 del Comité Técnico de Concertación en la Convocatoria del Programa Nacional de Salas Concertadas para la Vigencia 2012. Bogotá. Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=52538&download=Y>
- 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. Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=7648>
- Organización de las Naciones Unidas. (2008). Declaración Universal de los Derechos Humanos, United Nations. Recuperada en Junio 15, 2009, del sitio Web: Portal de Recursos Educativos Abiertos (REA) en <http://www.temoa.info/es/node/19618>
- Ortiz, R (edit). (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.

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

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

Sáenz, J. (2013). La función social del arte. Tesis de pregrado no publicada, Departamento de Sociología, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

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. Recuperado de http://institutedeestudiosurbanos.info/dmdocuments/cendocieu/coleccion_digital/Cultura_Ciudadana/Informe_Final_Sumapaz-Alcaldia_Mayor-2009.pdf

UNESCO (1980). Recomendación Relativa a la Condición del Artista. Recuperado de http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

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



J
CEN

Universidad
Central