

Otros títulos de la Colección Estados del arte

Estado del arte del área de artes plásticas en Bogotá D.C.

Estado del arte del área de danza en Bogotá D.C.

Estado del arte del área de literatura en Bogotá D.C.

Estado del arte de la investigación sobre afrodescendientes y raizales en Bogotá D.C.

Esta investigación arroja una mirada que sorprende y que, como era de esperarse, arroja un cúmulo de informaciones, cifras y aproximaciones estadísticas que sirven para hacerse muchas más preguntas, cuyas respuestas estarán a cargo de nuevas investigaciones, ojalá de iniciativa académica, que delimiten aún más el campo (por ejemplo, en las prácticas profesionales, o en los sectores aficionados, o en la perspectiva de las estéticas, o en el carácter de los repertorios, o en la compleja relación entre los espacios de circulación y la producción teatral misma, en fin...), y que permitan abrir la noción de campo a la investigación como potencial de ocupación profesional para nuevos “actores” del teatro.

Igualmente esta investigación se detiene en la mirada —si se quiere— cronológica de los planes de desarrollo para las artes y para el teatro, ilustra acerca de los criterios que respaldan las líneas de acción —cuando las hay—, interpreta los ensayos que se han hecho sobre nuevas formas de relación del teatro con núcleos poblacionales, pero sobre todo se acerca a la relación histórica del Instituto Distrital de Cultura y Turismo con los artistas profesionales del teatro.

Estado del arte del área de arte dramático en Bogotá D. C.



Enrique Pulecio Mariño
Miguel Alfonso Peña
Jorge Manuel Pardo

Estado del arte del área de arte dramático en Bogotá D. C.

Enrique Pulecio Mariño
Miguel Alfonso Peña
Jorge Manuel Pardo
Investigadores

Estado del arte del área de arte dramático en Bogotá D. C.



Bogotá *sin indiferencia*

Enrique Pulecio Mariño

Ingeniero industrial vinculado al movimiento teatral universitario en los años setenta. Ha ejercido como director de teatro, realizador cinematográfico, crítico de cine y literatura, investigador y profesor universitario. Director escénico en el Teatro El Local; ha sido editor de la serie Yuruparí dirigida por Gloria Triana; director del Departamento de Cine del Museo de Arte Moderno de Bogotá; director editorial de la revista *Arte Internacional*; creador, con la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, del Programa de Divulgación del Cine Colombiano para la Red de Escuelas Normales del país; fundador, en asociación con la Embajada de Francia y la Unión Europea, del Festival de Cine Europeo, Eurocine; colaborador de las revistas *Pluma* y *Semana*; crítico de cine en *Lecturas Dominicales* del diario *El Tiempo* y profesor de la Universidad de los Andes y de la Pontificia Universidad Javeriana. Ha publicado con Villegas Editores: *Los museos de Bogotá*; *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*; *Artefactos* y *Colombia panorámica*.

Miguel Alfonso Peña

Licenciado en español-inglés por la Universidad Pedagógica Nacional, ha cursado estudios de psicología en la Universidad Nacional de Colombia y es especialista en comunicación-educación, disciplina que estudió en la Universidad Central. Se ha desempeñado en el campo de la docencia en universidades de Bogotá en áreas de comunicación, pedagogía, actuación, expresión corporal y psicología. Además ha sido asesor pedagógico del Instituto Distrital de Cultura y Turismo; miembro fundador y actor del grupo Teatro del Torreón de la Universidad Pedagógica Nacional, grupo que dirigió entre 1996 y 2001, y actor y asistente de dirección del Teatro Libre y de Índice Teatro. Como pedagogo e investigador teatral, contribuyó a la formación de la licenciatura en artes escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, programa en el que se desempeña actualmente como profesor y coordinador.

Jorge Manuel Pardo Acosta

Antropólogo y maestro de arte dramático. Es especialista en crítica de arte, magíster en estudios políticos y candidato a doctor en literatura española por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) (España). Se desempeña como profesor universitario e investigador. Es autor del libro *Luis Buñuel: entre los sueños y la pesadilla y simbólica latinoamericana* y coautor de los libros *Teatro colombiano contemporáneo*; *Las rutas del teatro*; *Hitos del teatro colombiano del siglo XX* y *Nueva crítica y nuevo teatro latinoamericano*.



**ESTADO DEL ARTE
DEL ÁREA DE ARTE DRAMÁTICO
EN BOGOTÁ D.C.**

ESTADO DEL ARTE DEL ÁREA DE ARTE DRAMÁTICO EN BOGOTÁ D.C.

Enrique Pulecio Mariño
Miguel Alfonso Peña
Jorge Manuel Pardo
Investigadores

Ángela Valderrama
Investigadora asistente



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.
Secretaría de
Cultura, Recreación
y Deporte



Bogotá sin indiferencia

© Alcaldía Mayor de Bogotá
© Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte-Arte Dramático

El contenido del texto es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte.

Concepción de memoria:
José Domingo Garzón

Coordinación editorial:
María Bárbara Gómez Rincón

Diseño y armada electrónica:
Ángel David Reyes Durán

Impresión:
D'Vinni Ltda.

Impreso y hecho en Colombia

Primera edición: julio de 2007

ISBN: 978-958-8321-14-1

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o transmitida, en ninguna forma o por ningún medio magnético, electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros, sin el previo permiso escrito de los editores.

Contenido

Presentación

| | |
|--|----|
| Estudios preliminares sobre políticas de fomento | |
| Estado actual del teatro y de los grupos teatrales en Bogotá | 13 |
| I | 13 |
| II | 15 |

| | |
|--------------|----|
| Introducción | 17 |
|--------------|----|

Primera parte CIUDAD, CULTURA Y TEATRO

| | |
|--|----|
| El asunto | 21 |
| Políticas culturales. El Instituto Distrital de Cultura y Turismo | 26 |
| Instrumentos de las políticas de fomento | 28 |
| ¿Cómo determinar e inscribir el contenido cultural en la agenda de las políticas culturales? Agenda política y construcción del problema | 32 |
| Un esquema analítico para la definición del problema | 33 |
| ¿Cuál es el problema del teatro en Bogotá? | 33 |
| ¿En qué condiciones surge el problema y cuáles son sus causas? | |
| Breve reseña histórica | 35 |
| Bogotá como marco | 40 |
| El Instituto Distrital de Cultura y Turismo y el Ministerio de Cultura, antes Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) | 41 |

| | |
|--|-----|
| El sector teatral en la Alcaldía de Jaime Castro (1992-1994) | 43 |
| Formar ciudad. Alcaldía de Antanas Mockus (1995-1997) | 49 |
| El programa Salas Concertadas | 50 |
| Cultura Ciudadana | 53 |
| Muestra de Teatro no Convencional | 60 |
| Periodo de transición (administración de Paul Bromberg) | 66 |
| Por la Bogotá que Queremos. Alcaldía de Enrique Peñalosa (1998-2001) | 66 |
| Las seis divisiones del Instituto Distrital de Cultura y Turismo | 70 |
| Inversión | 70 |
| Redefinición de 1999 | 74 |
| Festival Iberoamericano de Teatro | 80 |
| Convocatorias 2000 | 81 |
| Bogotá para Vivir Todos del Mismo Lado. Alcaldía de Antanas Mockus (2001-2003) | 81 |
| Reforma al Sistema Distrital de Cultura | 92 |
| Convocatorias 2001 | 98 |
| Formulación de una política cultural para la ciudad | 99 |
| Indicadores de gestión de la actividad teatral: | |
| Salas Concertadas 2002 | 100 |
| Convocatorias 2002 | 100 |
| Sistemas de participación | 101 |
| Nueva gerencia, nuevas acciones | 105 |
| Presupuesto 2003 | 110 |
| Convocatorias 2003 | 111 |
| Informe de la Gerencia de Arte Dramático 2003 | 111 |
| Bogotá sin Indiferencia. Alcaldía de Luis Eduardo Garzón (2004-2007) | 113 |
| Mesas de trabajo, operatividad | 113 |
| Presupuesto 2004 | 114 |
| Convocatorias 2004 | 114 |
| Responsabilidades compartidas | 115 |

Segunda parte
DIMENSIÓN DE LA CREACIÓN EN EL TEATRO
ACTUAL DE BOGOTÁ

| | |
|---|-----|
| Agrupaciones teatrales | 122 |
| Grupos de localidades, barrios y vocacionales | 124 |
| Renovación de repertorio de las agrupaciones teatrales | 125 |
| Teatro de sala | 126 |
| Población a la que va dirigida su producción | 126 |
| Origen de su repertorio | 127 |
| Tendencias | 128 |
| Género escénico | 132 |
| Géneros dramáticos | 132 |
| Estructuras | 138 |
| Formas de creación | 139 |
| Carácter de la producción | 140 |
| Temas principales | 140 |
| Estética y público | 144 |
| Teatro de calle | 146 |
| Teatro gestual | 147 |
| Teatro de títeres | 149 |
| Producción y organización | 150 |
| Difusión | 150 |
| Sedes | 150 |
| Formación del sector | 150 |
| Potencialidades | 151 |
| Análisis de la encuesta realizada a grupos escénicos | 152 |
| Algunas conclusiones respecto a los grupos y al público | 172 |

Tercera parte
DIMENSIÓN DE LA FORMACIÓN EN EL CONTEXTO
DEL TEATRO ACTUAL BOGOTANO

| | |
|---|-----|
| Introducción | 177 |
| El instrumento | 178 |
| Educación formal en teatro. Análisis descriptivo de las escuelas | 178 |
| Misión institucional | 178 |
| Visión institucional | 180 |
| Información de los programas de educación formal | 180 |
| Estructura administrativa | 183 |
| Reconocimientos institucionales alcanzados por el programa | 183 |
| Origen de los recursos para el funcionamiento del programa | 184 |
| Desarrollos institucionales | 184 |
| Factores asociados a los programas académicos | 184 |
| Referentes conceptuales más significativos | 185 |
| Orientaciones metodológicas de enseñanza más relevantes | 185 |
| Evaluación de aprendizajes | 186 |
| Perfil del egresado | 187 |
| Infraestructura física | 188 |
| Factores asociados a la producción de conocimiento | 190 |
| Otras escuelas formales con procesos académicos que incluyen el teatro | 200 |
| Objetivos formativos | 202 |
| Materias de teatro en los proyectos curriculares | 203 |
| Grupos de teatro universitario | 203 |
| La educación formal en teatro en Bogotá. Análisis preliminar de la información | 205 |
| Escuelas y academias no formales | 207 |
| Estado de las escuelas | 208 |
| Descripción de la información obtenida | 209 |
| Información sobre los programas | 210 |
| Análisis preliminar de las academias de educación no formal en teatro en Bogotá | 220 |
| Los desafíos de la formación | 222 |

Cuarta parte
ESPACIOS Y ORGANIZACIONES TEATRALES
DE BOGOTÁ, CARACTERIZACIÓN

| | |
|---|-----|
| Salas | 227 |
| Información general | 227 |
| Distribución geográfica de las salas estudiadas en Bogotá | 227 |
| Características de las salas | 229 |
| Análisis preliminar | 237 |
| Organizaciones | 239 |
| Características de las organizaciones entrevistadas | 239 |
| Las organizaciones en el contexto del teatro actual en Bogotá | 243 |

Quinta parte
DIMENSIÓN DE LA INVESTIGACIÓN TEATRAL
EN BOGOTÁ

| | |
|---|-----|
| Introducción | 247 |
| Niveles de investigación | 247 |
| Tipos de investigación | 247 |
| Perspectivas de la investigación | 248 |
| Carácter de la investigación | 248 |
| Esquema general del análisis | 248 |
| Metodología de la investigación | 248 |
| Antecedentes de reflexión sobre la investigación teatral en Colombia | 249 |
| Becas de investigación | 249 |
| Investigación en el Instituto Distrital de Cultura y Turismo | 250 |
| Bibliografía sobre teatro colombiano entre 1950 y 2005 | 251 |
| Libros y artículos en libros | 252 |
| Libros de autor individual | 254 |
| Revistas teatrales | 255 |
| Tesis | 259 |
| Circulación de la investigación | 260 |
| Diagnóstico de la investigación teatral en Bogotá | 263 |

Apéndice
Investigación sobre teatro colombiano

| | |
|---|------------|
| Artículos de la revista <i>Gestus</i> (1989-2003) | 268 |
| Escuela Nacional de Arte Dramático. Investigación sobre teatro colombiano | 286 |
| Escuela Nacional de Arte Dramático. Tesis de grado | 290 |
| Quehacer Teatral | 295 |
| Investigaciones sobre teatro colombiano: libros y artículos | 299 |
| | |
| Bibliografía | 315 |
| <hr/> | |
| Otros documentos institucionales | 319 |
| Página web | 319 |
| Entrevistas | 319 |

Presentación

Estudios preliminares sobre políticas de fomento* Estado actual del teatro y de los grupos teatrales en Bogotá

I

Todavía, en el sector teatral, se escuchan voces que reclaman sobre la excesiva utilización de recursos públicos para adelantar investigaciones técnicas acerca del teatro, por considerar que esos dineros más bien podrían emplearse en fomentar la actividad misma. Otras voces, que parecen más sensibles a los propósitos de investigar, aducen, sin embargo, que las investigaciones sobre teatro deberían ser realizadas por los propios miembros del sector teatral: actores, directores o dramaturgos, independientemente de si están capacitados o no. Señalan que miradas externas podrían no estar lo suficientemente familiarizadas con el sector y, en consecuencia, que serían miradas parciales, que harían daño al teatro, porque no entenderían sus dinámicas privadas ni lo que está en juego en modelos de administración autosuficientes y alternativos, ni tampoco comprenderían los mecanismos de la creación, según ellos, ajenos a cualquier comparación, debido a la subjetividad de los juicios. Debo señalar que, en ambos casos, hay una distorsión que llama al engaño.

Aun si finalmente una investigación como ésta ha sido realizada por investigadores y profesionales asociados al teatro desde la academia, esas consideraciones, que no son tan marginales como se quisiera, reflejan una serie de posturas que durante largo tiempo han limitado la proyección del teatro como fenómeno social de la contemporaneidad, como campo que involucra diversos agentes, entre ellos, al artista. Así las cosas, *la investigación* como parte del campo teatral no parece prioritaria para el sector teatral, a menos que haya *investigaciones creativas* que ejecute el grupo sobre su creación (casi nunca sistematizadas) o que determinado artista haga a propósito

* A lo largo de una amplia exploración en los más diversos medios (documentos oficiales, publicaciones, entrevistas, archivos, etc.) en busca del punto de partida para elaborar una investigación sobre el desarrollo de las políticas de fomento para el teatro en Bogotá, llegué a la conclusión de que tan sólo desde 1995 se puede hablar formalmente de este aspecto. De ahí que esta investigación parta de esta fecha, aunque alude aquí y allá a hechos anteriores a 1995.

de *su* experiencia y *sus* opiniones del oficio. Así, la noción de investigación, en el teatro, parece endógena, vuelta sobre sí misma, autorreferenciadora. Síntoma de ello es que cuando un tercero adelanta instrumentos para recopilar información o realizar entrevistas, o pregunta por documentos de un determinado grupo, la respuesta generalizada suele ser desdeñosa, cuando no descalificadora: “¿Para qué tanta encuesta y tanta preguntadera? ¿Otra vez a preguntar lo mismo? ¿Para qué se gastan la plata en preguntar nimiedades?”

Esta prevención del grueso del sector, o por lo menos de muchas de sus figuras destacadas y visibles, formadas en el pragmatismo de la acción en la escena, es la que ha entorpecido la búsqueda de nuevos referentes con respecto al oficio. Se carece de una cultura de la investigación en el teatro colombiano. El acervo investigativo, cifrado en el volumen de materiales de consulta o de referencia, la escasez de discursos sobre las estéticas, la casi absoluta ausencia de hipótesis sobre el ir y venir del oficio, la ausencia de polémica intelectual (*en cuanto a ésta, asombra el hecho de que lo único que causa polémica hoy en día es lo que polarizó hace al menos 30 años*), si se tiene en cuenta el tamaño de la actividad teatral, es mínimo. Son pocos los profesionales que investigan en nuestro contexto, que formulan y sistematizan discursos, porque en muchos de los grupos y los espacios de formación se desdeña el carácter medular que para la evolución de cualquier acto de la inteligencia (“*el curubito intelectual*”, señalaba alguna vez, con sarcasmo, un pintoresco colega, a propósito de nuestros pocos investigadores) tiene la investigación.

En lo que atañe a la relación entre investigación y sector público, o políticas culturales públicas, es decir con el Estado, es bueno tener en cuenta que éste debe centrar sus acciones y sus inversiones en una lógica de aplicación de principios de planeación, la cual requiere información técnica; de manera que mientras menos información se tenga sobre una actividad, un sector o una práctica, menos posibilidad de reconocimiento puede tener en su propia complejidad. ¿Y cómo se logra la información? A través de investigaciones de campo —como ésta—, que no es más que una generalidad para delimitar muchos campos de investigación necesarios para reconocer los efectos y las implicaciones del teatro hacia el interior del sector mismo, pero también hacia universos como el académico.

Por ello, se demandan estudios como el presente, y como los otros que actualmente se desarrollan desde las dependencias distritales, o desde iniciativas conjuntas con otras entidades del sector cultural.

II

¿Qué tanto sabe y reconoce la ciudad sobre su teatro y sus teatros? ¿Qué reconoce de sus formas de asociación, de transmisión del oficio desde las escuelas formales, no formales e informales? ¿Cuáles son las tendencias teatrales, los públicos, los presupuestos, las líneas de acción para su fomento, su productividad, y los alcances de las políticas públicas?

El Instituto Distrital de Cultura y Turismo, a través de la Gerencia de Arte Dramático y por intermedio del Observatorio de Cultura Urbana, se dio a la tarea, durante el segundo semestre de 2005, de adelantar, por medio de un equipo calificado de profesionales, una investigación que recogiera, a modo de panorámica, la relación entre el teatro en Bogotá y el sector público de la ciudad, a través del reconocimiento de sus relaciones, que hoy podrían encuadrarse como germen de políticas públicas, pero que el documento registra, antes, como parciales y signadas por coyunturas de las voluntades o las simpatías de los gobernantes de turno hacia ciertos artistas o prácticas privilegiadas.

Esta investigación arroja una mirada que sorprende y que, como era de esperarse, arroja un cúmulo de informaciones, cifras y aproximaciones estadísticas que sirven para hacerse muchas más preguntas, cuyas respuestas estarán a cargo de nuevas investigaciones, ojalá de iniciativa académica, que delimiten aún más el campo (por ejemplo, en las prácticas profesionales, o en los sectores aficionados, o en la perspectiva de las estéticas, o en el carácter de los repertorios, o en la compleja relación entre los espacios de circulación y la producción teatral misma, en fin...), y que permitan abrir la noción de campo a la investigación como potencial de ocupación profesional para nuevos “actores” del teatro; y también para superar el ciclo descrito en el literal anterior, que oscurece la proyección de la investigación o lo investigativo.

Igualmente esta investigación se detiene en la mirada cronológica de los planes de desarrollo para las artes y para el teatro, ilustra acerca de los criterios que respaldan las líneas de acción —cuando las hay—, interpreta los ensayos que se han hecho sobre nuevas formas de relación del teatro con núcleos poblacionales, pero sobre todo se acerca a la relación histórica del Instituto Distrital de Cultura y Turismo con los artistas profesionales del teatro.

La apertura decidida a los mecanismos y fórmulas de participación, concertación y consenso en el sector del arte dramático de Bogotá, en el último periodo, en donde se han tomado decisiones “colegiadas” abriendo las puertas a la inclusión, incorporando la voluntad del colectivo, incluso fomentando abiertamente la organización de sectores antes atomizados o incomunicados, establece para la relación arte dramático-sector

teatral en Bogotá un momento de ruptura a futuro —y para bien—, del que difícilmente se podrá prescindir. Ciertamente ya no podrá volverse atrás, a los momentos de la voluntad centralista y autocrática de un funcionario de turno; pero tampoco a sucumbir a los mecanismos de presión de figuras del teatro, que públicamente advierten sobre las bondades de la concertación y la participación, pero que privadamente intrigan para su beneficio en las esferas de poder con la esperanza de mantener sus prerrogativas.

Reafirma este documento el itinerario del tema de “Políticas públicas en teatro”, hace una radiografía de sus lentos avances y traza líneas que dibujan las relaciones cambiantes, a menudo contradictorias, pero siempre dinámicas con el gobierno de la ciudad.

José Domingo Garzón

Gerente de Arte Dramático

Instituto Distrital de Cultura y Turismo

Diciembre de 2006

Introducción

Respondiendo a la invitación del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, hemos procurado realizar una pesquisa sobre el estado actual del teatro en Bogotá. Aceptamos por la complejidad del asunto y porque la tarea no sólo la emprenderíamos por pasión sino porque es necesario disponer de puntos de partida, de vinculaciones, de comprensiones, y por la necesidad de volver visibles procesos siempre enunciados y en pocas ocasiones sistematizados de manera escrita o sustentados en estudios con cierto nivel de rigor investigativo.

El objeto de estudio consiste en investigar sobre el teatro, sobre la investigación en el teatro, sobre la producción, la circulación de los productos teatrales en Bogotá, en examinar las políticas de fomento al sector, los procesos formativos que le son particulares, dar cuenta de fenómenos conexos, a veces desdibujados y en ocasiones invisibles, como los lenguajes, los escenarios o las organizaciones.

Se han abordado varias áreas:

- Se observan de manera analítica las políticas culturales y de fomento al sector teatral en la ciudad; se hace un exhaustivo estudio de las diversas circunstancias implicadas en el desarrollo de las actividades teatrales, tales como la oferta y la demanda, la responsabilidad social que les compete a los teatristas, la calidad de los productos, los diálogos entre el sector público y las organizaciones, en donde se delimitan ámbitos de acción, a menudo desde la concertación de políticas.
- Se presentan los resultados de las dimensiones abordadas en el estudio preliminar del estado actual del teatro en Bogotá. Con el fin de realizar un análisis descriptivo y reflexivo de los procesos formativos en el campo teatral, los componentes tomados como objeto de estudio son: la formación, discurriendo por las escuelas formales, las escuelas o universidades que ofrecen programas en educación teatral y artística, y las academias no formales.

- Se da cuenta de los sitios donde se desarrollan las actividades teatrales en Bogotá: se focalizan las salas, se determina su número, su ubicación, sus características, su capacidad, infraestructura, uso real, ingresos y egresos derivados de su funcionamiento, cantidad de presentaciones y proyectos inéditos.
- Se reserva un espacio para las organizaciones teatrales de Bogotá, para determinar su carácter, los objetivos demarcados, origen, funciones, proyectos que desarrollan, quiénes son los miembros que las componen, cuáles son sus mecanismos de financiación, los productos logrados, los esperados y el lugar de la investigación en las premisas que las sostienen.
- Finalmente se hace referencia a los aspectos relacionados con la producción de conocimiento. Por ello se ha profundizado en componentes como la investigación. En este mismo plano se dedica especial atención a los productos artísticos y los dispositivos relacionados con la creación. En la última parte se analizan fenómenos asociados con el público que asiste a los espectáculos teatrales.



Primera parte
Ciudad, cultura y teatro



El asunto

La noción de *ciudad* está fuertemente relacionada con la idea de cultura, cualquiera que sea su definición: *cultura* como entramado de relaciones entre individuos que mantienen lazos que los atan a un devenir común; *cultura* como conjunto de valores compartidos dentro de un campo social solidario; o, desde el punto de vista antropológico, *cultura* concebida, en palabras de George Yúdice, como

[...] una forma de vida, relacionada con todas las prácticas e instituciones que formal o informalmente contribuyen mediante la representación simbólica a la reelaboración de estructuras mentales, a la creación de sentido y a la vez a la configuración de creencias, valores, ideas y arreglos sociales.

Así, la palabra *cultura* tiene una doble connotación: por una parte la cultura hace parte del ámbito donde se vive, de los comportamientos individuales, familiares, de grupo, de clan o de clase, como base de valores implícitamente compartidos, y por otra opera como elaboración deliberada de expresiones bajo la forma de producciones artísticas o artesanales que tienen como fin comunicar sentimientos, ideas o sensaciones a un público determinado.

Es claro que la segunda forma de definirla tiene como referente necesario la primera acepción. Ahora bien, las relaciones que se han establecido entre cultura y política aún no se han desarrollado en forma orgánica y coherente. Faltan definiciones y precisiones para encajar los dos conceptos en una conformación social que revele su existencia. Tan sólo contamos con textos teóricos, decretos, análisis y normas que aspiran a elevarse a la condición de una praxis cultural concreta. Si en la concepción antropológica de la cultura ésta se relaciona con una dimensión política es porque en ella está señalada *la preocupación central de la política*. Inseparable, pues, de las políticas culturales es el peso

de la noción de política en todo su sentido, entendiendo lo político como “la transformación de relaciones sociales desiguales” y la democratización de la cultura política

[...] como las orientaciones psicológicas —los valores y creencias más profundas— sobre la forma en la cual se debe estructurar la autoridad política y las relaciones de poder, así como el conjunto de actitudes, sentimientos y evaluaciones concernientes al poder y al sistema político. [Escobar, 1999: 136]

Cuando la cultura emerge con naturalidad del suelo nativo, su expresión no está sujeta más que a los actos de representación espontánea que ella misma impulsa, sin estímulos externos, sin mediaciones ni fines diferentes a los que ella expresa. Esto sucede en los pueblos pequeños y veredas o en las comunidades de baja densidad poblacional. Pero ya en las ciudades el panorama se hace más complejo.

Puede afirmarse que la intervención del Estado en la cultura es de carácter general, lo que quiere decir que sus lineamientos son institucionalmente válidos tanto en el nivel local, regional y nacional. Es aquí donde el término *política cultural* cobra relevancia, puesto que ella sería la transformación de relaciones sociales desiguales, “la democratización de la cultura política entendida como las orientaciones psicológicas —valores y creencia— sobre la forma sobre la cual se deben estructurar la autoridad política y las relaciones de poder” (Escobar, 1999: 136).

En este orden de ideas, el Documento Conpes 3162 de mayo de 2002 identifica las acciones que han sido desarrolladas en las últimas décadas en Colombia ateniéndose a los siguientes cinco lineamientos:

- Reconocer la diversidad cultural del país como parte constitutiva de la nacionalidad.
- Mejorar la estructura institucional y legislativa del sector.
- Formular lineamientos de política cultural que permitan orientar las acciones del sector.
- Promover la construcción participativa de las políticas culturales.
- Desarrollar programas con impacto social presentados por el Documento Conpes.

Podemos comprender que esta formulación corresponde a los altos grados de crecimiento de la población en las ciudades colombianas, puesto que cuanto más amplio es el conglomerado social que agrupa un número de individuos, el término *cultura* se va haciendo más problemático. Y más aún cuando en un espacio social dado, por ejemplo un espacio urbano, convergen por la natural migración de los pueblos, grupos de muy diversas procedencias. La cultura nativa —por llamarla así— va a sufrir el impacto de

los grupos foráneos, que la someterán a pruebas y tensiones que tendrá que resolver. Los procesos de aculturación han sido tratados ampliamente a lo largo de los siglos por los especialistas. La sociología, la antropología, los estudios socioculturales y la historia se han ocupado de este tema desde sus ópticas particulares.

Bogotá, como todas las ciudades, se ha visto sometida a este fenómeno, lo que ha hecho que en cerca de tres o cuatro décadas su transformación sea total. El crecimiento de la población le ha planteado problemas nunca antes pensados a la organización administrativa de la ciudad. Problemas de todo orden entre los cuales los relacionados con el trabajo, la vivienda, la salud, la educación, el transporte, el espacio público, y últimamente el tiempo libre, son prioritarios. La cultura, siendo fundamental desde cierto punto de vista, no hace parte de los problemas materiales más apremiantes que se les plantean a las autoridades oficiales. Sin embargo, con el correr de las últimas décadas las sucesivas administraciones han venido reconociendo el valor y la función de la cultura en el desarrollo de un pueblo y en su cohesión social.

El sector cultural, tanto a nivel nacional como distrital, se basa en un mismo esquema organizacional. Se reconoce que está conformado por tres niveles. En primer término están las instituciones públicas, en nuestro caso el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, con la jerarquización de sus funciones distribuidas en tres grandes áreas: la Dirección General, las subdirecciones y las hoy denominadas gerencias, una por cada disciplina artística. Luego están los agentes culturales que son los creadores y productores de los bienes culturales, el público a quien van destinados esos bienes, las instituciones, fundaciones, asociaciones, centros educativos y empresas privadas. Y en tercer lugar están los espacios culturales, que son los lugares en donde se realizan los hechos culturales de manera formal o también informal, como en el caso de festivales callejeros, las comparsas, los espectáculos al aire libre, etc. Esta división en niveles la ha ampliado el Instituto Distrital de Cultura y Turismo para implicar con mayor precisión las siguientes redefiniciones:

- Instituciones de regulación, fomento y concertación y producción.
- Productos.
- Impactos y resultados en cuanto a la apropiación de los profesionales del campo artístico y los ciudadanos en general.
- Procesos de organización.

A pesar de las reflexiones, definiciones y redefiniciones que han tenido por objeto la cultura, sus productos y sus destinatarios, las dificultades de integrar sus procesos reflejan las enormes complejidades de su organización. Se ha seguido de cerca la manera deficiente como el sector de la cultura ha intentado confiar su desarrollo a una planificación más o menos amplia y estable.

Son varias las razones que dificultan el logro de los objetivos propuestos en una agenda que oriente y articule las políticas de fomento. Una de ellas está relacionada con la falta de información confiable que pueda utilizarse para realizar diagnósticos realistas con el objeto de planear y administrar el sector. La baja cobertura, la deficiencia en la calidad y cantidad de información alcanzada, así como las distorsiones provenientes del propio sector, acentúan las posibilidades de diagnósticos errados. Otra razón de evidente relevancia está relacionada con los débiles lazos de conocimiento, compromiso y acción conjunta que las diversas instituciones comprometidas en fines comunes pueden llegar a crear. Pero si hay un tema dominante, quizás el más sensible y agudo de la puesta en marcha de las políticas culturales, es la asignación de presupuestos para su desarrollo. En él se definen prioridades y afinidades, se trazan líneas ideológicas y se aplican formas redistributivas de la riqueza. Si por un lado en él se define el grado de importancia que una alcaldía o un gobierno da a la cultura cuando hace sus asignaciones presupuestales, por otro esa alcaldía se define a sí misma en la medida en que acepta el gran reto que la administración de la cultura por medio de sus políticas puede llegar a implementar. Este reto ha sido bien comprendido por André Noël Roth cuando dice:

[...] el verdadero reto de las instituciones públicas consiste en construir organizaciones susceptibles de responder a problemas que no se manifiestan evidentemente. [...] La política pública no puede considerarse sectorial, sino interrelacionada con el entorno [...] las organizaciones administrativas deben pensar más en el territorio que en el sector [...] La evolución actual de la gestión administrativa apunta a entender que las organizaciones administrativas deben ser pensadas más como depósitos de medios que como repertorio de soluciones a problemas públicos.

La organización es un conjunto de recursos tanto intelectuales como materiales que deben movilizarse en función de configuraciones variables. La organización define de manera estática la cantidad de recursos, pero de manera dinámica las oportunidades de cooperación en función de situaciones problemáticas específicas y contingentes. La capacidad de asociar alrededor de la institución pública las partes comprometidas y de entregarles un marco para favorecer el ajuste mutuo se vuelve un elemento decisivo porque, por un lado, legitima a las instituciones como actores clave de la política, y por el otro, les permite desarrollar su acción. Esto se debe a que la convicción de los actores es más fuerte y está más comprometida cuando se comparten acuerdos que cuando éstos se obtienen mediante el uso de recursos de poder o de influencia. Ante la desigualdad de los actores, deben crearse escenarios deliberativos que equipen en el estatuto de los participantes disminuyendo así las asimetrías de poder entre ellos [...] [Roth, 2003: 23-25]

Es en este sentido que puede comprenderse el salto cuantitativo y cualitativo en el desarrollo de políticas culturales entre las décadas de los ochenta y noventa y la presente. No obstante, la década de los años noventa es definitiva en el giro que comienza a darse en la concepción de las políticas públicas frente a la cultura adelantadas por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Es entonces cuando comienza la articulación y puesta en marcha de un plan orgánico que quiere abarcar buena parte de las expresiones artísticas y culturales que se producen en la ciudad. En esos 15 años, de 1990 a 2005, asistimos a un desarrollo continuo pero quebrado, sostenido pero por momentos crítico, con avances y detenciones, con cambios de rumbo y de énfasis, con prioridades, pero no siempre mantenidas; es decir, con los necesarios accidentes en un camino cuyo rumbo se traza en el devenir mismo de las circunstancias que lo producen. Queda claro que en este cambio de rumbo irrumpe una nueva concepción de la relación entre la administración y la cultura, entre la economía y la cultura, pues emergen conceptos cuya palpable modernidad difícilmente puede ser impugnada. El seminario internacional Políticas Culturales Urbanas: Experiencias Europeas y Americanas, recoge experiencias, traza rumbos e ilustra momentos de un desarrollo de cuyo debate hace parte el propio Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá. Precisamente relacionar economía y cultura, más que una tendencia neoliberal, es un sesgo de la modernidad de las naciones.

En el mencionado seminario la ponencia del mexicano Andrés Roemer es concluyente. Entre otros aportes, Roemer define el crecimiento económico en relación con la cultura a través de las llamadas *industrias culturales*. El autor mexicano lo expresa de la siguiente manera: “Son organizaciones y empresas que crean, producen, publican, distribuyen, exhiben o proporcionan productos culturales” (Roemer, 2003: 60). En ellas se incluyen los bienes y servicios artísticos, fijados sobre soporte físico o electrónico, producidos, reproducidos, conservados o difundidos en serie, con circulación generalmente masiva. Involucran muy diversas producciones culturales: las industrias editoriales y fonográficas, la televisión, el cine, el video, la radio, la prensa, las revistas, las artes escénicas y visuales, la publicidad y las artesanías, entre otras. Estos bienes culturales tienen como materia prima una creación protegida por los derechos de autor. Tiene procesos propios de producción, circulación y apropiación social. Son lugares de integración, producción de imaginarios sociales, conformación de identidades y promoción de ciudadanía. Bajo estas circunstancias no es difícil imaginar un panorama significativo en donde el arte y la cultura no sean un antagonista obligado del beneficio económico. Se citan una y otra vez los porcentajes con que en diferentes países las industrias culturales aportan como participación al producto interno bruto. Un estudio promovido por el Ministerio de Cultura y el Convenio Andrés Bello realizado en 1999 sobre la contribución de las industrias culturales al desempeño económico nacional mostró que el aporte de la cultura al PIB es del 0,91%.

Las políticas culturales en el tránsito de un modelo a otro han ido buscando su regla de oro en la concertación, el acto democrático y participativo y la integración regional y humana. Recorrer la historia de estos últimos 15 años de estudio, investigación, propuestas, planificación y ejecución de políticas públicas en el sector de la cultura es descubrir en ellos las dinámicas que subyacen al mundo de la creación artística y su difícil relación e intercambio con la sociedad en la cual se producen y a la cual van dirigidos. La presencia de estas políticas en el desarrollo de una cultura es un tema que aún está por determinar. ¿Cuál ha de ser su papel en ese desarrollo? ¿Qué grado de participación es deseable alcanzar? ¿Cuáles son las modalidades más convenientes para promover la cultura? Cuando se habla de estímulos a la creación, ¿cuáles han de ser sus formulaciones?

En estos 15 últimos años se han formulado y reformulado estas y otras preguntas con las que se busca situar el problema de la cultura en su justa y verdadera dimensión. Los documentos que se han producido, las investigaciones llevadas a cabo, los simposios, mesas redondas, seminarios que se han convocado, las publicaciones impresas, los debates sin fin, la organización del propio Instituto Distrital de Cultura y Turismo, dan cuenta de un trabajo orientado a plantear el problema en términos claros y específicos y a formular unas políticas que son el resultado de esa experiencia acumulada a través de los tres últimos lustros.

Políticas culturales. El Instituto Distrital de Cultura y Turismo

En los años en que el Distrito se ha hecho presente con políticas públicas en el ámbito cultural de la vida social de la ciudad, ha buscado multiplicar sus líneas de acción, abrir nuevos espacios a sectores populares de la población, invertir en infraestructura, revisar la distribución de la inversión en cultura, descentralizar sus políticas y alcanzar los principios de participación, autonomía, tolerancia y equidad como parte de un proceso democrático. Estos propósitos no están separados de la perspectiva que desde las ciencias de la economía se han proyectado como acciones programáticas por seguir. Las tres líneas de actividad sobre las cuales toda política de fomento a la cultura basa su acontecer están definidas sintéticamente por Andrés Roemer así:

[Hay] tres tipos de argumentos básicos que pueden utilizarse legítimamente para defender la intervención gubernamental en las actividades artísticas y culturales: los argumentos de eficiencia (enfoque de mercado), los argumentos de equidad (enfoque de igualdad de oportunidades), y los de bienes públicos (informe de incremento de bienestar social).

El Instituto Distrital de Cultura y Turismo como institución que formaliza unas reglas de juego en el ámbito del arte y la cultura, pone en evidencia este orden de ideas del

que no obstante ha sustraído la posible importancia que ha de tener en este triángulo de fuerzas la presencia del llamado “enfoque de mercado”. [Roemer, 2003]

El Instituto Distrital de Cultura y Turismo se ha propuesto fortalecer primero las líneas correspondientes a la igualdad de oportunidades y al incremento de bienestar social, pues en su proyecto busca regular por medio de políticas públicas expresas y actos administrativos con sentido social la creación de organizaciones y redes de interacción que en este sentido sirvan de enlace efectivo entre la institución y el entorno. Para esto creó en 1993 el Sistema Distrital de Cultura con sus políticas culturales locales y sus consejos distritales de cultura. Las decisiones, expresadas generalmente bajo formulaciones reguladoras, representan la cristalización de un proyecto que la Alcaldía pone en marcha con la participación de la relación de fuerzas entre los distintos autores que intervienen en el proceso de definición de las reglas de juego. Aunque es claro que el número de actores es limitado, pues no entran todos en el proceso de decisión, ni los que participan lo hacen del modo como quisieran, se entiende que allí se alcanza cierta representatividad democrática de cada sector.

Pero los sistemas de acción no son simples ni homogéneos. Más allá de sus similitudes, la posición de cada una de las instituciones representadas no conforma un estado único de cosas y circunstancias. El Instituto Distrital de Cultura y Turismo se encuentra allí, como mediador, como catalizador pero también como ente decisorio. Se encuentra en el centro de un entrecruzamiento complejo de sistemas de acción y petición. El Instituto busca incidir en la regulación operante de un espacio social preciso. Para hacerlo habría de recorrer el siguiente camino: implicación a nivel de gobierno, percepción del problema, definición de objetivos, procesos y previsión de los resultados de acciones, incluyendo tanto las consecuencias deseadas como las imprevistas.

Si seguimos el trazado del llamado *policy cycle*, el proceso se desarrollaría en cinco fases:

- Identificación del problema.
- Formulación de soluciones.
- Toma de decisiones.
- Implementación.
- Evaluación.

Entre las ventajas de este modelo se cita la focalización sobre procesos y no sobre la institución. Es lo que a partir de 2002 se ha venido aplicando, quizá de una manera intuitiva, en la Gerencia de Arte Dramático, en su labor consensuada con los sectores teatrales de la ciudad. Si hay una obvia desventaja en este proceso de concertación es que la evaluación sólo se llevará a cabo al final del proceso.

Si debe rescatarse algún progreso en la discusión y el alcance de soluciones a problemas que la cultura plantea, es precisamente la manera como se comprende este término (problema) en la filosofía que implica el funcionamiento de los consejos distritales de cultura.

De acuerdo con Roth, se afirma que las políticas públicas no son para resolver problemas, pues éstos los resuelven los actores sociales mediante la implementación de sus estrategias, la gestión de sus conflictos y el aprendizaje. Las políticas públicas —afirma— sólo deben constituir un marco en el cual los actores van a redefinir sus problemas y a experimentar soluciones. Así, la política de fomento a la cultura por parte del Instituto Distrital de Cultura y Turismo en relación con el Consejo Distrital, no propiciará la solución de un problema determinado, sino que su función se va a limitar a construir una nueva representación del problema. Su presencia está relacionada con el tratamiento de estos problemas y con la posterior decisión que estructura la acción de la Alcaldía.

El fin de este proceso se alcanza con el conjunto de disposiciones que se tomen a continuación. Se trata, pues, de una construcción social y de un objetivo de investigación.

Instrumentos de las políticas de fomento

En el estudio de las políticas de fomento se destacan las formas de acción que definen el curso de las inversiones del Instituto Distrital de Cultura y Turismo en el área de la cultura, en sus campos específicos de arte dramático, artes plásticas y visuales, danza, literatura y música. En primer término encontramos los llamados “instrumentos incentivos”, que son aportes de tipo financiero que pueden asumir la forma de estímulos educativos que se entregan bajo las modalidades de premios, concursos, becas y otros honores. En segundo término están lo que llamaremos “instrumentos de coordinación”, con los que se multiplican las políticas públicas al desarrollar mecanismos de coordinación con otras instituciones del Estado. En tercer término encontramos los llamados “instrumentos materiales”, que son los apoyos a infraestructura física; en cuarto término están los “instrumentos de delegación de socios”, constituidos por las diferentes modalidades de contratación de servicios, convenios o delegación de tareas colectivas a actores privados.

Respecto a los diversos instrumentos con que cuenta el Instituto Distrital de Cultura y Turismo para poner en marcha sus políticas de fomento tendríamos que preguntarnos hasta qué punto cumplen con el propósito de establecer planes de acción que pongan en movimiento y que reflejen a cabalidad el espíritu de esas políticas. Se ha establecido que una de las dificultades mayores para la obtención de un presupuesto acorde con las necesidades del área de la cultura está determinada por la dificultad de

argumentar objetivamente sobre la importancia de los valores de la cultura dentro de la vida en común de la sociedad. A diferencia de sectores básicos como el de la salud y la educación, fácilmente identificables y cuantificables, los hechos culturales son más bien difusos y están menos jerarquizados en el espectro social. De allí que la formulación de sus políticas culturales resulte mucho más inestable. Sus funciones parecen estar mal definidas y su necesidad relativizada por sus propias definiciones o desplazadas en sus coyunturas, no siempre favorables, para su expansión y desarrollo sostenido. En consecuencia, establecer el gasto de manera proporcional a la necesidad de su incidencia es una tarea que se agrava con la multiplicación de puntos de vista, estrategias, discursos, especulaciones y teorías que, saliendo en su defensa, pueden llegar a oscurecer aún más el panorama. En el estudio *Misión de Reforma Institucional de Bogotá*, tomo 5 (*Instituciones y recursos para la ciudad*) de Javier Sáenz Obregón, se citan otras circunstancias que hacen aún más difícil la planeación de los recursos para la cultura. Algunas tienen que ver con las políticas de corto plazo, entre las que se encuentran aquellas llamadas *coyunturales*, en tanto son iniciativas que surgen de circunstancias particulares, cuya denominación y existencia no derivan de una planeación previamente establecida. Dice al respecto Sáenz:

El cambio cultural implica procesos de largo plazo, y por lo tanto requiere de la formulación de políticas y programas que rebasen los periodos de gobierno, por ejemplo con el establecimiento de planes decenales de cultura. La larga duración de las transformaciones culturales entra en contradicción con la exigencia de resultados inmediatos y visibles que tiende a acompañar la valoración de las políticas públicas. [Sáenz, 2000]

Apoyándose en un texto de José Joaquín Brunner, *América Latina: cultura y modernidad*, Sáenz encuentra la definición de un concepto básico que es también esquema de circuito cultural. Escribe Javier Sáenz:

De acuerdo con Brunner, el cruce entre los agentes de la acción cultural (los productores profesionales —individuos y grupos—, la empresa privada, la agencia pública, las asociaciones voluntarias) y las instancias organizativas del campo cultural, aquellas que regulan o controlan la producción, transmisión y consumo o reconocimiento de la cultura en la sociedad —el mercado, la administración pública y la comunidad—, configura los circuitos culturales que serían el primer terreno y objeto de la política cultural. [Sáenz, 2000]

Como ninguna actividad cultural escapa a este esquema o a este circuito, que incluye medios de producción, canales de comunicación y público, dichos circuitos pueden ser definidos como *puros* o circuitos privados de producción industrial para el mercado, bien *públicos*, cuya producción es organizada administrativamente, o también *circuitos de asociación voluntaria*, que organizan su producción comunitariamente. En pocas

palabras, en el circuito constituido por el proceso de producción, comunicación y consumo, se dan las modalidades de lo privado, lo público y lo comunitario.

Inexorablemente, sobre estos circuitos se planifica la política cultural. Y la intervención o planificación estatal se realiza en varios posibles niveles. Sáenz los define así:

- Los que intervienen en el ámbito de los agentes.
- Los relativos a los medios de producción.
- Los relacionados con los canales de comunicación.
- Los que tienen que ver con los públicos.
- Los que se dirigen a las instancias organizativas.
- Los encauzados a los mercados.
- Los enfocados a la organización administrativa de los procesos culturales.
- Los orientados a la organización comunitaria de la cultura.

En los cambios operados en las tres últimas décadas en la propuesta de políticas culturales para Bogotá, en lo referente a las políticas de fomento del sector teatral del Distrito se ha visto cierta evolución del modelo aplicado. Se puede comprobar cómo se ha pasado lentamente de un modelo llamado *de oferta administrativa* a uno *de demanda*, donde reconocemos dos tipos de política: en el primero emerge la iniciativa administrativa del Instituto Distrital de Cultura y Turismo o de funcionarios de la Alcaldía sin demasiadas conexiones con los agentes culturales a los que va dirigida esa política; el segundo, en cambio, nace de un intercambio en el estudio de las necesidades que se busca satisfacer para la producción cultural dentro de ciertos parámetros establecidos por la Administración. Es el paso que se da entre los procesos emanados de la centralización hacia la descentralización. Siguiendo a Sáenz, una vez más retomamos una cita por él transcrita: encontramos que la descripción de un proceso semejante al estudiado aquí es del todo pertinente: “la experiencia de diferentes países apunta a que la descentralización favorece la democratización de la cultura, ya que son agentes locales los que pueden captar con mayor claridad las necesidades culturales” (Ministerio de Cultura, República de Colombia [1996] 1998: 14).

La descentralización favorece el conocimiento del contexto local, potencia la participación social, desarrolla intereses comunes, estructura las distintas demandas dentro de un solo proceso de producción cultural y ejerce una función prospectiva. Pero también hay fuertes argumentos para que se mantenga a la vez un importante componente centralizado —tanto a nivel nacional como regional— de la planificación cultural, según una publicación de la UNESCO (Comisión Francesa para la UNESCO, 1983: 37).

Entre los factores que señalan la importancia de sostener las dos tendencias en una línea de acción común se encuentra el hecho de que ellas pueden articular acciones que resulten, de esta manera, más productivas por ser solidarias. También será una

ventaja elegir esta modalidad que puede relacionar las políticas culturales con otros programas que le sean afines, tales como los proyectos emanados de otras instancias de la misma Administración, como Jóvenes Tejedores de Sociedad, por ejemplo.

Otra ventaja de no perder de vista el eje central de la administración de las gerencias es la que se deriva de la posibilidad de reglamentar a nivel distrital y no local las reformas convenientes que han de tener carácter impositivo. Pero sobre todo, la planificación en el ámbito distrital es la única que puede establecer asignaciones equitativas de los recursos destinados a los diversos programas que tienen que ver con el fomento de la cultura.

Un problema que surge en la fractura entre lo centralizado y lo descentralizado es la tendencia a privilegiar a las localidades que llevan alguna ventaja sobre las otras, por contar con mejor infraestructura, más experiencia o ventajas por su ubicación geográfica en la ciudad, lo que termina favoreciendo la tendencia a la inequidad. Cuando lo local pierde importancia en los eventos masivos, el acceso a los bienes culturales está determinado por la pertenencia a ciertos estratos socioeconómicos o por el nivel educativo. El gusto por ciertas manifestaciones culturales —el rock, el hip-hop, por ejemplo— deriva de su frecuentación a través de los medios masivos de comunicación, de cierta “contaminación” cultural foránea a la cual no han tenido ni tienen acceso estratos bajos, para cuya cultura, sea popular o vernácula, estas manifestaciones son ajenas. La descentralización presenta como ventaja la posibilidad de conocer de una manera inmediata y parcial, aparentemente sin equívocos, las necesidades, tendencias y gustos de una comunidad mediante ejercicios simples de comunicación verbal, lo cual no se da en una política fuertemente centralizada de poderes administrativos. Es claro que este obstáculo está siempre en posición de ser superado a través de estudios estadísticos rigurosos que tengan en cuenta la participación de una colectividad representativa que no se limite a consultas y opiniones personales, sino que amplíe su conocimiento mediante análisis, concertación y formulación de proyectos.

Teniendo en cuenta el lento desarrollo para la ampliación o transformación de las políticas culturales, los referidos últimos 15 años han modificado sustancialmente la cultura en una ciudad que, en este aspecto, no había presentado cambios significativos en más de cinco décadas. No obstante, debido a cierto inmovilismo tradicionalmente instalado en las esferas oficiales, la centralización excesiva sigue siendo una amenaza para el desarrollo de los proyectos culturales, ya que es reconocible el hecho de que hay actores culturales que tradicionalmente se han beneficiado de estas políticas, y que sobre ellos siguen recayendo el interés y los beneficios de algunas políticas. Las que han estado dirigidas a sectores privilegiados desde la planificación han funcionado en detrimento de políticas que incluyen actividades comunitarias y programas con énfasis pedagógicos. De la misma manera, aunque en las comunidades más necesitadas se han

implementado programas que si bien hacen parte del aprendizaje, la formación y la educación, los componentes culturales, que no pueden ignorarse, tales como las prácticas artísticas, han estado generalmente ausentes. La enseñanza de la destreza artística es una práctica cultural y social, la adecuación y mejora del lenguaje también lo es. De auspiciarse, se crearían nuevas posibilidades laborales y se daría mayor cohesión social a una comunidad. El teatro, la pintura, la danza, la música, etc., en su práctica como en su aprendizaje, son disciplinas de enorme utilidad para instrumentar un programa de profundo avance social.

¿Cómo determinar e inscribir el contenido cultural en la agenda de las políticas culturales? Agenda política y construcción del problema

Cuando en el Instituto Distrital de Cultura y Turismo se barajan las diversas posibilidades del fomento a la cultura se pueden reconocer dos tendencias que sólo a partir del 1999 comienzan a enlazarse en una línea común de acción. Encontramos que la lógica de su constitución obedece a la más elemental racionalidad: lo primero ha sido determinar y construir el problema para luego, una vez clarificado y enunciado, inscribirlo en lo que comúnmente se llama *la agenda*. Como suele suceder en casi todos los países y ciudades del mundo, y con mayor razón en los de Latinoamérica, siempre existen, según Roth, dos modalidades de agenda: la institucional y la coyuntural. En la primera se fija el presupuesto y una línea general más o menos definida, pero que nunca será definitiva. Dado que la constitución del problema o la visualización del horizonte cultural sobre el cual se ha de actuar con políticas públicas no proviene de una situación objetiva, se obtiene una construcción que resulta de la lucha que los actores libran para imponer la lectura que sea más ventajosa para sus intereses; el tránsito de una política equitativa a otra que no lo sea tanto no se realiza sin traumatismos, afirma Roth. En términos conceptuales, tal como lo enuncia este autor, la definición de lo que puede *problematizarse* está ligada de manera íntima a una representación “que es el resultado de una tensión entre el ser como construcción objetivada y el deber ser”.

La política que el Instituto Distrital de Cultura y Turismo ha de instituir será, en el mejor de los casos, el resultado de una lectura objetiva de la situación para que una vez reconocido el problema sea posible su institucionalización. La intervención de este organismo será la respuesta a la necesidad de participar con una política pública que se traduciría en reglas del juego con las cuales se regirán todos los actores comprometidos en el proceso. En las primeras tentativas de establecer estas reglas se encontró que los problemas construidos en la convergencia de los distintos grupos socialmente establecidos, los más importantes no eran (como posiblemente aún no lo son para todos) necesariamente los que figuran en la agenda oficial, y viceversa. A lo largo del proceso de desarrollo de las políticas de fomento al arte dramático se ha llevado a ca-

bo un proceso de decantación en donde los protocolos establecidos buscan igualdad, equidad y transparencia en contra de antiguas prácticas, ya superadas. De ahí que la posición de grupos promotores de una política en la estructura sociopolítica resultaba en el pasado determinante para su propio y particular acontecer, privilegiando situaciones que excluían a otros grupos que aspiraban con la misma legitimidad a la participación en las políticas públicas. La cuestión de la enunciación del problema es parte de la solución, se ha dicho muchas veces. Es posible que quien define el problema tenga una ventaja sobre la lectura de sus soluciones.

Un esquema analítico para la definición del problema

Si bien para Roth la definición del problema es un asunto político *per se*, no quiere decir que deba renunciarse a su definición objetiva. Y es quizá en la ausencia de una definición de este tipo donde no podemos identificar el desarrollo continuo y coherente de las políticas que en el terreno del arte dramático ha desarrollado el Distrito. Si nos hacemos las preguntas pertinentes sobre cada uno de los problemas analizados y observamos las soluciones que se les han dado, tenemos que concluir que los propios actores comprometidos en el proceso no han enunciado sus problemáticas de una manera totalmente lógica, ordenada y coherente. Roth propone la siguiente secuencia:

- *La naturaleza:* ¿en qué consiste el problema?
- *Las causas:* ¿en qué condiciones surge el problema y cuáles son sus causas? ¿La normatividad existente genera problemas?
- *La duración:* ¿el problema es permanente, duradero o pasajero?
- *La dinámica:* ¿se puede observar una evolución del problema (hay ciclos, regularidades, agravación)?
- *Los afectados:* ¿quiénes son los afectados y de qué modo lo están?
- *Las consecuencias:* si no se interviene, ¿qué les sucederá a los afectados y a los demás?

Responder cada uno de estos puntos implica organizar la información. Realizar encuestas y sondeos permitirá comprender cómo funciona el problema. Para abrir la perspectiva en que se sitúa esta investigación habría que formular las siguientes cuestiones:

¿CUÁL ES EL PROBLEMA DEL TEATRO EN BOGOTÁ?

Desde luego, esta pregunta se subdivide en otras que componen la problemática general, y sin las cuales no sería comprendido el problema en toda su dimensión. Son, pues, muchos los asuntos que a lo largo de su desarrollo deberá plantear el sector teatral para gozar de las posibilidades de un progreso sostenido, de un equilibrio entre

la oferta y la demanda que lo haga sostenible y que les asegure a sus productores y público niveles de calidad escénica, para que la responsabilidad social de los creadores se traduzca en acciones concretas y para que pueda desarrollar de una manera armónica los diversos oficios que hacen parte de su profesionalismo. Y como se trata de un proceso o de una cadena de situaciones que no pueden desvincularse unas de otras, la solución igualmente ha de buscarse en la integración de unas políticas que abarquen la totalidad del hecho comprendido.

¿Las políticas de fomento al teatro en Bogotá adelantadas por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo han buscado orientarse en este sentido? ¿O más bien se han planteado problemas de forma parcial y coyuntural, satisfaciendo a sectores o fracciones de sectores o de actividades en instancias puramente circunstanciales? Aunque es un hecho que la solución a todos los problemas que plantea el desarrollo de un sector complejo del arte y la cultura, como es el teatro, es un proceso histórico de gran complejidad que tomará muchos años en consolidarse como política cultural, la pregunta en este orden de ideas estaría relacionada con la conveniencia de iniciar este proceso, desde una perspectiva histórica, sin tener tanto en cuenta las demandas inmediatas y las soluciones transitorias que como paliativos a los problemas momentáneos se han venido ofreciendo. Y aunque tampoco puede negarse el permanente trabajo de estudio, análisis, reflexión y crítica que el propio Instituto ha venido realizando, se echa de menos la continuidad de las propuestas que como desarrollo de la política pública se han enunciado en una dirección sostenida que queda evidenciada con mayor dramatismo en la crisis —por denominarla así— que se da con la fractura de la concepción de fomento al teatro entre las diversas administraciones. Pareciera que no se hubiese concebido una línea central del desarrollo del teatro con sus derivaciones necesarias, sino que se han venido implementado líneas paralelas, parciales, quizá complementarias pero que no constituyen una política sólida, estructural, rigurosa, políticamente estable y coherente e históricamente determinada. Quizás ha faltado un modelo que en algún lugar y en algún tiempo haya funcionado de tal manera que pudiera constituirse en paradigma sobre el cual pudieran estructurarse estas políticas de gran alcance que nos han hecho falta; es una posibilidad. Se enuncian iniciativas dispersas, momentáneas, espontáneas y proyectos fugaces que nacen, medran y mueren en ciclos demasiado breves como para alcanzar a hacer un diagnóstico de su posible validez, pertinencia y funcionalidad.

Este hecho es explicable desde varios puntos de vista: el ya enunciado que se refiere a los cambios de administración y de funcionarios que, una vez posesionados de sus cargos, quieren realizar su tarea según su propia óptica y disposición hacia tendencias, sectores y preocupaciones artísticas, administrativas o discursos teóricos específicos. Otro está relacionado con la también enunciada dinámica participativa democrática, con el poder de su fuerza coercitiva a través de los consejos distritales de cultura que

dan orientación a disposiciones y determinaciones de las políticas públicas de la gerencia. Esta convergencia implica grandes problemas de mecánica, procedimiento y usos del poder. Roth (2003) lo resume así:

El proceso de construcción y fortalecimiento de una nueva estructura político-administrativa, como el Sistema Distrital de Cultura con sus consejos de cultura, pone en el tapete la siempre difícil articulación entre organizaciones administrativas y la política pública.

Otro punto de vista tiene que ver con la ausencia de un conjunto de información amplia y confiable acerca de la marcha del sector y su público en los aspectos diversos que constituyen su desarrollo. Y en última instancia, quizá el problema ha consistido en que no hemos podido definir el problema con claridad, rigor, profundidad y competencia. De allí que las políticas de fomento sean el resultado de una enunciación parcial y circunstancial de sus problemáticas. No obstante, esto no es una característica del sector teatral ni de las sucesivas gerencias de Arte Dramático, sino más bien el reflejo de toda la estructura administrativa del Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

¿EN QUÉ CONDICIONES SURGE EL PROBLEMA Y CUÁLES SON SUS CAUSAS?

BREVE RESEÑA HISTÓRICA

Si reconocemos en la historia del teatro colombiano las etapas que definen la lógica de su constitución, podemos señalar tres grandes momentos: el primero estaría delimitado por el paso de un teatro provinciano, que llega hasta la década de los años cincuenta. Se trata de una etapa con la que se inaugura la modernidad del sector, marcada por la irrupción de algunos profesionales extranjeros con los cuales se rompe el costumbrismo hasta entonces imperante. Esta ruptura se da a partir de 1959 y se prolonga hasta mediados de los años setenta, cuando se cuestiona el predominio de lo que hasta entonces se llamó *el nuevo teatro colombiano*, con la actividad central del Teatro La Candelaria y la Corporación Colombiana de Teatro, de fuertes connotaciones ideológicas ligadas a los movimientos de la izquierda política colombiana, y más concretamente al accionar del Partido Comunista colombiano. La hegemonía del *nuevo teatro*, en cuanto que el movimiento teatral nacional se identificaba fundamentalmente con su actividad, fue desvaneciéndose entre cuestionamientos y polémicas tanto de tipo ideológico como de su discurso artístico.

Dos tendencias parecen identificarse de forma quizá demasiado esquemática en este periodo: la más ortodoxa de La Candelaria y la del Teatro Libre de Bogotá. Quizá esta identificación fue reforzada por el hecho de que cada uno de estos grupos representaba dentro de la ideología de la izquierda las dos tendencias que luchaban por legitimar la validez de una tendencia revolucionaria en el país: la línea moscovita (La Candelaria)

y la línea de Pekín (Teatro Libre). Aun así, estos dos grupos no constituyen el único aspecto del desarrollo del teatro en Bogotá. Las obras de vanguardia, que en Europa y los Estados Unidos terminaron por modificar el panorama del arte escénico mundial, las montaron en Bogotá grupos que surgieron con el vigor de un arte contestatario e independiente y que le dieron a esta época su más rico repertorio y a la vez dejaron el legado de técnicas artísticas de vanguardia que en buena medida terminarían por relegar insólitamente el predecible teatro de repertorio político a un segundo plano, a un ámbito de gueto.

La tercera etapa está marcada por la ruptura que este movimiento de vanguardia terminó preparando. Los esquemas del teatro ideológico y sus supuestas legitimidades son puestos en cuestión en favor de un teatro más plural y universal. El Teatro Libre, pero no así La Candelaria, comprendió que los tiempos habían cambiado y abrió su repertorio al teatro universal. La fragmentación del movimiento —si así pudiera llamarse— es un hecho. Con el surgimiento de nuevos grupos y movimientos, con una nueva generación de directores, autores y gente de teatro, nace un espacio plural en donde el Teatro Popular de Bogotá, TPB, es una promesa no cumplida. Dentro de las nuevas tendencias aparece el teatro comercial de diversos niveles. Así surge el Teatro Nacional con un esquema declaradamente mercantil. Esta formulación de un teatro para un gran público “burgués” se proyecta en forma exitosa en la realización bienal del Festival Iberoamericano de Teatro, único fenómeno de ruptura en los hábitos del público en lo que se refiere a asistencia masiva al espectáculo teatral.

Entonces, ¿cuál ha sido el papel de las políticas de fomento en estas tres etapas? ¿Cuándo surge la práctica de la asistencia o apoyo oficial al quehacer teatral? ¿Cuáles son las causas de su necesidad? En realidad el apoyo a la actividad teatral surge cuando se pasa de la primera etapa a la segunda, cuando de un teatro comercial y costumbrista sometido a la ley de la oferta y la demanda, que arrastra todos los riesgos de una empresa capitalista, se pasa a un teatro más artísticamente válido, a un teatro de exposición de ideas y de contenidos políticos, ideológicos, artísticos y conceptuales más elaborados y más complejos. Se hace tangible entonces el apoyo institucional que en la práctica política de ese momento no sólo es necesario sino que está legitimado por el compromiso político.

Las grandes rupturas en el devenir de las políticas de fomento a la cultura colombiana están todas inspiradas en el contenido de la Constitución de 1991, en uno de cuyos ejes centrales puede identificarse un concepto clave: *la cultura en todas sus expresiones como fundamento de la nacionalidad*. Si la cultura en sí misma es sinónimo de bienestar, es necesario que el Estado intervenga para propiciarla con sus propios medios, ya que buena parte de los bienes culturales provienen de una economía de mercado que excluye a un sector de la población de su uso y disfrute. De ahí que la ley que deriva

de la Constitución de 1991 ordena al Estado no sólo preservar el patrimonio cultural colombiano, sino apoyar y estimular a las personas, instituciones y comunidades que promuevan las expresiones culturales, en el ámbito local regional y nacional. Otra disposición trascendental de la Carta del 91 está relacionada con la prohibición expresa de realizar aportes económicos como los que el Estado entregaba a particulares bajo la modalidad de auxilios parlamentarios. Tal medida puso fin a una práctica que para ciertos grupos teatrales constituía su medio de subsistencia. Cuando los apoyos obtenidos por los grupos teatrales afines a las ideas políticas de ciertos miembros del Concejo de Bogotá, que tramitan para ellos tales apoyos, queden finalmente sin sustento constitucional, estos grupos tendrán que buscar su financiación en otro terreno. Las nuevas normas implican un cambio de rumbo en todas las políticas de fomento a la cultura. La situación que relaciona políticas de fomento con teatro y práctica artística está perfectamente descrita por Giorgio Antei:

Los éxitos del Nuevo Teatro no son separables de la acción de la Corporación Colombiana de Teatro, CCT, una entidad gremial que no sólo asumió la vocería programática, ideológica y estética del movimiento teatral en Colombia, sino que llegó a ser la interlocutora exclusiva del aparato estatal encargado de fijar la política teatral oficial. Bien organizada y orgánicamente vinculada a la CSTC, el pequeño pero activo sindicato del PC colombiano, la corporación logró desarrollar una serie de importantes eventos: muestras y festivales nacionales, talleres, simposios, etc., todo esto mediante la contribución económica del Estado, pero sin que ésta correspondiera a la ejecución de un programa de desarrollo y menos aún a la aplicación de una seria política cultural (en cambio es verosímil que se debiera precisamente al vacío de ideas y a la confusión que caracterizaba a los organismos culturales del Estado). Así la CCT, aprovechando inteligentemente los impulsos demagógicos y las contradicciones de un poder político sustancialmente desinteresado frente a los asuntos culturales, pudo consolidar su liderazgo hasta volverse la representante única del teatro nacional tanto en Colombia como en el exterior; al mismo tiempo logró establecer un amplia red de relaciones con intelectuales y artistas de izquierda, especialmente la izquierda cercana al Partido Comunista; la izquierda maoísta se colocó, en cambio, en una posición antagónica): de esta manera llegó a ser, por un tiempo, el centro de un movimiento cultural de notables proporciones, el cual, a su vez, sirvió de caja de resonancia para el Nuevo Teatro. [Antei, 1989]

Las políticas de fomento a las actividades culturales que el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, así como primero Colcultura y luego el Ministerio de Cultura han desarrollado, pueden identificarse en el esquema clásico que Jacques Chevalier (1986, citado por Roth, 2003) ha elaborado para ilustrar la universalidad de las formas de organización administrativa en el campo de la cultura.

Para Chevalier hay tres clases de mediación: mediadores políticos, sociales y administrativos. Entre los primeros encontramos los partidos políticos, sindicatos, asociaciones, gremios, o los que se constituyen en un momento como grupos de presión. Sus demandas suelen elaborarse bajo aspectos diversos, manifiestos, comunicados, cartas abiertas, etc., pero su forma corriente es la elaboración de una solicitud programática que puede llegar a tener el aspecto de pliego de peticiones. Aquí podemos clasificar los auxilios de quienes se hablaba más arriba. En la categoría de los mediadores sociales puede citarse una práctica que ha dominado la relación entre el poder y la cultura desde tiempos inmemoriales; se trata de aquellos individuos que privilegiados por su posición de clase, por circunstancias personales o familiares, se encuentran vinculados a algunas formas del poder político, cuya influencia se traduce en beneficio para las instituciones que esos individuos dirigen. Son individuos particulares que usando su prestigio social o su aura particular disponen de legitimidad social y se proclaman representantes de algún estamento de la cultura, ya sean intelectuales, artistas, profesionales o señoras de sociedad, que ofician como mediadores desinteresados. En tercer lugar aparecen los funcionarios públicos que son los legítimos portadores de las demandas del medio; a la vez son observadores y actores en el desarrollo de la acción estatal.

El progreso en la concepción del sistema de políticas de fomento ha llevado a una transición, de un estado a otro. Si hoy estudiamos la composición de los mecanismos del accionar de las políticas públicas, vemos cómo se ha decantado el proceso desde el activista político que tramitaba auxilios, pasando por los “intermediarios” sociales o agentes culturales privados, hasta llegar a los funcionarios que hoy en día, por sus conocimientos y experiencia, han sido designados para elaborar y poner en marcha las políticas públicas. Es a través de su práctica cotidiana que se desarrolla una actividad participativa del sector que moldea de una manera correcta las actividades dentro del mismo. Aunque su importancia no puede reducirse a la administración equilibrada de los recursos financieros, el hecho de promover una manera de concebir el problema de la distribución de los aportes contribuye al mayor o menor éxito de su gestión. Al menos éste ha sido el punto más delicado que debe ser resuelto en el sector teatral y que mayores conflictos ha generado históricamente. En su intento de justificarse por la conformación de un panorama equilibrado ante las necesidades de los grupos, que se presentan bajo fórmula de “oferta”, los servidores públicos se ven en la situación generalmente incómoda de ser a la vez mediadores de la oferta y administradores de la “demanda”, lo que ha llegado a crear conflictos irresolubles en el panorama global del teatro en Bogotá. Con esta figura el Instituto Distrital de Cultura y Turismo compra para vender o regalar, encubriendo acaso formas de apoyo no establecidas en las reglas del juego.

Toda la inscripción en la agenda, afirma Roth, proviene de dos fuentes: la externa al Estado, o sea, la de las instituciones que definen una “demanda” o “modelo de demanda”; y la otra es la interna al Estado y a sus instituciones, que se define como “modelo de la oferta administrativa”.

Bajo esta óptica, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo se ha visto condenado a enfrentar una paradoja: lo que los grupos definen y establecen como *demanda interna* (demanda de unos aportes para el desarrollo de la actividad), el Instituto, con el fin de legitimar una “política”, convierte en *demanda social externa*, creando una situación donde rigen las excepciones y no las reglas, y en donde es fácilmente impugnado por su presunta inequidad en la distribución equitativa de recursos.

Roth alude a esta situación, que suele presentarse en los países de América Latina, comparándola con los modos de proceder de la empresa privada. Afirma que así como ésta desarrolla estrategias para comercializar sus productos, la administración oficial trata de condicionar y crear necesidades para beneficio propio (en términos de posición administrativa, de prestigio o beneficio político). Es lo que Roth llama *camino invertido*, en el cual una oferta se convierte en una demanda. El tema sin embargo no es simple, porque difícilmente las instituciones dentro de sus programas de apoyo pueden sustraerse de “echarles una mano” a ciertas agrupaciones que en momentos de crisis o de coyunturas difíciles no encuentran un recurso distinto al de ofrecer su propio producto a quienes, como en el caso el Instituto Distrital de Cultura y Turismo (igualmente podría ser el Ministerio de Cultura), puedan adquirirlo y hacer uso de él en sus programas de desarrollo artístico, en el marco de la cultura de una ciudad. Esta forma de política de fomento al teatro puede inscribirse dentro de la actual modalidad denominada *apoyos*, que con las denominadas *convocatorias* (becas y premios) y *convenios* constituyen las tres líneas de acción que actualmente desarrolla la Gerencia de Arte Dramático del Instituto, las cuales más adelante, en su debido lugar, serán relacionadas con la totalidad considerada. Es posible que la justificación que admite este recurso de los apoyos institucionales pueda describirse también bajo formas canónicas.

Siguiendo siempre a Roth, encontramos que describe tres tipologías en los procesos que llevan a su inscripción en la agenda de actividades de una gerencia, como la aquí considerada, es decir, la de Arte Dramático del Instituto Distrital de Cultura y Turismo. La primera es la de reconocer la competencia de las autoridades públicas. ¿Estas autoridades se perciben a sí mismas como competentes y obligadas a hacer algo al respecto? Aunque sabemos que se trata de una acción coyuntural y no estructural, ¿su competencia siempre es solicitada legítimamente? Segunda tipología: la distancia entre lo que Roth ha llamado el *deber ser* y el *ser* resulta tan acentuada que obliga a la acción. El *deber ser* supone una estructura organizada y jerarquizada de tal manera que excluya las excepciones. ¿Los apoyos pueden hacer parte de una estructura así concebida, o estarán siempre del lado de lo coyuntural y excepcional? ¿Quién lo decide? ¿Para quién y bajo qué circunstancias son aprobados? Tercer tipo: las comunicaciones y justificaciones tienen que presentarse bajo un código o lenguaje adecuado (técnica, ideológica y políticamente) para que la autoridad pública, en este caso el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, pueda tratarlo adecuadamente. ¿Es el Consejo Distrital

de Arte Dramático, con su variopinta y conflictiva configuración, el escenario ideal para el sano debate?

Bogotá como marco

Mucho se ha hablado de Bogotá como una ciudad privilegiada desde el punto de vista de la cultura. Se le llamó a mitad del siglo XX la *Atenas suramericana*, y había razones para ello: su adelanto en el campo de la cultura con relación a otras ciudades del continente era palpable. Con el correr de los años la ciudad fue perdiendo este lugar de honor y hoy ya no puede situársela en un lugar de privilegio. Aun así la ciudad no ha dejado de ubicarse por encima de buena parte de las capitales de Sudamérica. Su oferta cultural no es desdeñable. Sáenz estima que al menos un 10% de la población pertenece a algún grupo o agremiación, de las cuales aproximadamente el 40% define su actividad en función de fines culturales. Según el documento “Política cultural y turística para Santa Fe de Bogotá en el marco de las funciones propias del Instituto Distrital de Cultura y Turismo” (1999: 2), se estima que “entre 180.000 y 300.000 personas están vinculadas a prácticas culturales de tipo institucional”. La oferta cultural disponible en la capital del país proviene tanto del orden institucional —la nación y el distrito— como del sector privado. Incluyendo a la fracción del teatro, existen organizaciones mixtas, comunitarias, populares, académicas, las derivadas de las llamadas cajas de compensación y todas aquellas que dependen de las delegaciones diplomáticas que representan a sus países en Colombia. Puede afirmarse que en buena parte de estas instituciones la práctica del teatro es una actividad que hace parte de sus programas. De acuerdo con las estadísticas recogidas por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, “hay 9.159 registros de oferta cultural en la ciudad: 2.002 artistas, 1.367 grupos, 1.813 ONG, 52 eventos periódicos, 1.049 medios de comunicación y una infraestructura de 2.876 escenarios de diversas características” (Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Oficina Asesora de Investigación en Ciudad, 2000, base de datos).

En cuanto a salas de teatro actualmente disponibles para la actividad escénica habría que mencionar, entre otras, las siguientes: Teatro El Local, Teatro La Candelaria, Teatro Camarín del Carmen, Hilos Mágicos, Teatro Libre (centro), Teatro Libre (Chapinero), Corporación Colombina de Teatro, Teatro Acto Latino, Sala Actores de Colombia, Teatro Teatrova, Teatro Arlequín, Sala Mallarino, teatro Colón, Teatro La Mama, Teatro Chiminigagua, Teatro Nacional (La Castellana), Teatro Nacional (calle 71), Casa del Teatro, Teatro La Libélula Dorada, Teatro Barajas, Teatro El Contrabajo, Ditirambo Teatro, Teatro La Baranda, Teatro R-101, teatro García Márquez, Tecal, Teatro Quimera, teatro Colsubsidio, teatro Leonardus, teatro Santafé, Mapa Teatro, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, teatro de La Carrera, Sala Seki Sano.

Aunque las estadísticas acerca de la asistencia promedio a teatro en relación con estratos socioeconómicos no se han materializado en un estudio confiable, resulta de

utilidad conocer las cifras referentes a la asistencia a eventos culturales en general, para hacerse idea de esos niveles. Citando el documento aludido anteriormente se observan las siguientes cifras: sólo una tercera parte de la población asiste a actos culturales. Quienes lo hacen son ciudadanos con mayor nivel educativo, o sea, de estratos socioeconómicos más altos. El 9% ha cursado educación secundaria, el 20% ha tenido alguna formación en secundaria, el 59% ha pasado por la universidad y el 12 % ha recibido instrucción técnica.

Ahora bien, entre los apoyos que el Instituto Distrital de Cultura y Turismo entrega a las distintas artes, el sector teatral históricamente ha sido el más favorecido. En 2002, año que sirve como parámetro proyectivo, encontramos las siguientes cifras: los porcentajes de participación por áreas artísticas con respecto al proyecto Cultura Local y Metropolitana, en la segunda administración de Antanas Mockus, son: arte dramático 21,78%, artes plásticas 14,77%, danza 10,73%, literatura 8,60%, música 16,50%.

El Instituto Distrital de Cultura y Turismo y el Ministerio de Cultura, antes Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura)

Antes de que se formularan las que pueden considerarse como políticas culturales del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, algunas iniciativas para el fomento de la cultura ya habían tenido lugar en el seno del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura). De esta manera, buena parte del desarrollo de las políticas culturales que se han creado para Bogotá se han originado en proyectos que fueron diseñados y llevados a cabo por esta institución estatal.

Con la Ley General de Cultura del Ministerio de Cultura, 1997, se crean unas políticas públicas para la cultura que siguen la línea de la descentralización y modernización del sector cultural, la acción comunitaria, las responsabilidades compartidas, las acciones conducentes a estimular la cultura y revisar el marco jurídico. El Sistema Nacional de Cultura se conformó a través de los consejos regionales departamentales y municipales. En este plan se destacan los siguientes aspectos como los más relevantes:

- Formación y capacitación artística y cultural, mediante la adecuación de la educación formal, orientada por una reforma curricular.
- Creación de centros de formación artística y cultural.
- Realización de talleres nacionales de artes escénicas y musicales, artes plásticas y audiovisuales. Defensa y conservación del patrimonio cultural, gestión y administración de la cultura.
- Premiación a nivel nacional concertada con departamentos, municipios y otras entidades, consistentes en sumas en efectivo, becas de especialización, adquisición de obras de arte y ediciones para conformar nuevas colecciones bibliográficas.

- Realización de festivales, muestras, encuentros y salones nacionales, incluyendo manifestaciones populares de cultura.

El Sistema Nacional de Cultura contempla la creación de consejos departamentales, municipales, distrital y nacional que se constituyen como asesores en el ámbito local para diseñar las políticas culturales. De esta manera el Consejo de Cultura de Bogotá coordina las actividades del Instituto Distrital de Cultura y Turismo en la ciudad y determina los recursos provenientes del Fondo Mixto (hoy desaparecido) que serán invertidos en la promoción de la cultura y las artes. Todo esto ha de derivarse de las políticas trazadas por entidad distrital. El Consejo de Cultura de Bogotá fue pensado como intermediario entre el Instituto y las organizaciones culturales en una coordinación interinstitucional.

Por considerarlas un aporte valioso, de primera mano, nos permitimos citar las declaraciones de Carlos Alberto Pinzón recogidas en una entrevista, por ser alguien que conoce la problemática del sector teatral, por pertenecer al mundo del teatro (fue miembro del Teatro Libre de Bogotá) y ser actualmente funcionario del Ministerio de Cultura en el área teatral.

La historia de cómo se van generando las políticas públicas para el teatro que hoy se ofrecen a la comunidad teatral en Colombia tiene un nacimiento más o menos reciente. Este origen puede situarse en la creación del área de Artes Escénicas del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), en el año 1993. Antes de centrar una política teatral en una dependencia de Colcultura tan sólo existía la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), y si se pudiera hablar de política, ésta se manejaba por el sistema de apoyos. Pero más que una política era un mecanismo para encontrar recursos para realizar proyectos particulares.

Los interesados en realizar proyectos teatrales los presentaban a Colcultura. Era discrecionalidad del director apoyar o no algunos proyectos; no había, en ese sentido, criterios muy claros y fijos de apoyo a la actividad.

Antes de la promulgación de la Constitución de 1991 algunos grupos de teatro recibían apoyos a través de los auxilios parlamentarios. Tras la Constitución del 91 sobrevive una práctica que, si bien ya no hace parte de la política, aún participa de ciertos privilegios, como la herencia que tuvo Colcultura de apoyar permanentemente y durante mucho tiempo el Festival de la Corporación Colombiana de Teatro, en lo que era el viejo Festival Nacional de Teatro de la corporación, que se mantuvo durante mucho tiempo con presupuestos de Colcultura. En la década de los noventa se puso final a los apoyos heredados de las políticas instituidas en el pasado y se abrieron otras instituciones, como el Festival de Manizales. [...] Hay que hacer un

reconocimiento a Ramiro Osorio y a Miguel Durán desde que llegaron a Colcultura, y a Álvaro Restrepo también, pues comenzaron a pensar: ¿cómo generamos una política para el sector, asumiendo una nueva Constitución política que habla de la participación? Entonces se comenzó a hablar del Sistema Nacional de Cultura, en 1992 ó 1993. Claro que el Sistema Nacional de Cultura es del 94, ya como una propuesta concreta. La idea era, por una parte, revivir los esquemas de organización del sector. Y se generaron los consejos departamentales y distritales de teatro, cosa que iba muy ligada a esa idea de Sistema Nacional de Cultura. Hubo dos visiones: una fue la de las salas concertadas, cuando Ramiro Osorio vio la necesidad de generar un apoyo sistemático a los grupos de teatro del país, y la otra fue la de los festivales. Con el cambio de Colcultura por el Ministerio de Cultura se supone que éste funciona como un ente coordinador de la política que juega un papel de diseño e implementación de la política, y quienes la ejecutan son las instituciones o institutos territoriales, es decir, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo directamente o las secretarías de cultura. El ministerio comienza a dejar de ser un ente que produce cosas, que produce contenidos o procesos de formación, y se mira como una institución que coordina la política. La lectura que hago de ese momento, que todavía sigue vigente, y sé que así también lo ve el sector, es que más que una línea de política es una oferta de recursos. [Entrevista a Carlos Alberto Pinzón]

Pero si bien es cierto que el impulso inicial de los planes de desarrollo de la cultura del Distrito Capital tiene su origen o inspiración en el marco de las políticas públicas que adelanta el Ministerio de Cultura, también lo es que a partir de cierto momento el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, fortalecido por un elevado presupuesto y una reorganización total, denominada “tercera reestructuración”, que obviamente implicó una readecuación de la organización administrativa del área y la suma de experiencias que se van acumulando, creó las condiciones para elaborar una agenda propia con la visión particular de los problemas que el desarrollo de la cultura le planteaba. De esta manera encontró caminos diversos para sus nuevas metas.

El sector teatral en la Alcaldía de Jaime Castro (1992-1994)

Cuando el alcalde Jaime Castro apoyó las iniciativas culturales del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, estaba inscribiendo a Bogotá en las corrientes renovadoras que impulsaban en esa época a las principales capitales del subcontinente latinoamericano. Esas transformaciones se configuraron a partir de las nuevas políticas públicas, entre las que se destaca el lugar central que se les empezaron a conceder a los procesos culturales en relación con las nociones de construcción de ciudadanía y participación democrática. La nueva tendencia era abrir espacios para las diversas expresiones artísticas y culturales y proyectarlas de los pequeños grupos de producción y consumo a panoramas muchos más amplios. En términos de Liliana López Borbón, se trataba de

[ampliar la cultura a] panoramas más amplios donde la gestión de las identidades, del territorio, de la convivencia y, en último término, la gestión de la ciudadanía, se convierten en los ejes a partir de los cuales estructurar la acción pública sobre la cultura, es decir, asumir la cuestión de las políticas culturales como un asunto de cultura política. [López, 2003: 21]

Pero Bogotá estaba lejos aún de estructurar cualquier noción de acción pública sobre la cultura por la razón elemental de que carecía de capital de inversión para destinar a este aspecto de la vida ciudadana.

Según Gloria Triana, directora del Instituto Distrital de Cultura y Turismo en 1992, el Instituto debió realizar una “administración de la pobreza”, pues los recursos eran insuficientes para cualquier iniciativa en el campo cultural. Pero hay que destacar que fue la alcaldía de Jaime Castro la que inició un nuevo periodo con el cual comenzó la transformación de Bogotá. De una ciudad endeudada y financieramente quebrada, pasó a ser proyectada hacia futuro cuando el alcalde adelantó una política de saneamiento de las finanzas públicas y estableció el Estatuto Orgánico. En la actividad de la cultura “la situación era dramática en relación con el presupuesto, y además había un desequilibrio muy grande entre los gastos de funcionamiento y los gastos de inversión”.

A pesar de contar con tan magros recursos, y quizá por ello, Gloria Triana enfocó su gestión hacia programas que no requerían cifras millonarias y que sintonizaban con los conocimientos y la pasión que ella había cultivado desde siempre por las culturas populares. A estos años se los reconoce como aquellos en los cuales las iniciativas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo estaban orientadas a la promoción de la “cultura alternativa”, como una manera de abrir espacios a los ciudadanos privados de las posibilidades que ofrece el ámbito cultural. “1992-1993 fue para el Instituto el año de las identidades culturales y en el que se hizo un reconocimiento público a las personas destacadas de las culturas indígenas y afrocolombianas”. La cultura urbana también fue enfocada desde un punto de vista testimonial en este periodo, pues entre los programas adelantados por la dirección del Instituto se destaca la realización del programa para televisión “Crónica urbana”, primer espacio televisivo del Instituto, con el cual intenta hacer historia documental para ser difundida por los canales públicos. Son conceptos nuevos, aunque aún incipientes que nacen de la reflexión sobre la manera como las ciudades latinoamericanas, en vertiginoso y desordenado crecimiento, sorteando dificultades, están creando espacios para la vida, la convivencia y el desarrollo armónico de la comunidad en relación con la totalidad que los acoge.

El crecimiento en 1990 muestra cifras alarmantes: el 71,4% de la población latinoamericana vive en áreas urbanas. Ya no se trata de contener los flujos migratorios hacia las grandes ciudades, como en algún momento se pensó, estimulando la permanencia de

los individuos en sus lugares de origen. La tendencia irreversible que empuja un flujo migratorio a las grandes ciudades ya es incontenible. Y con razón: es allí donde están las oportunidades de trabajo, la atención de las necesidades básicas de las familias, como salud y educación; allí se concentra el poder político y económico, la mayor oferta de oportunidades en comunicaciones, diversión y consumo, y en todo lo que se ha asociado al progreso tecnológico, técnico, científico y cultural. Desde luego, las contradicciones que se presentan en este panorama exceden el ámbito de esta reflexión, pero como afirma Martín-Barbero en *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, habría que comprender la ciudad como territorio simbólico de intercambios en donde se tejen lazos de pertenencia y en donde los ciudadanos se ven confrontados cotidianamente a las responsabilidades que como tales deben asumir. De esto quiere dar testimonio, así sea con las limitaciones que impone el medio y el momento, Gloria Triana con sus “Crónicas urbanas”.

Berta Quintero, subdirectora de Fomento y Desarrollo, en su “Informe de gestión” de 1995 muestra como “objetivos alcanzados” en este periodo el diseño y la realización de festivales, concursos y eventos en espacios públicos, que obedecen a un plan de acción cuyos lineamientos previos para el logro de estos objetivos fueron definidos como política cultural del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de la siguiente manera:

- Fomentar la actividad creadora: idear incentivos permanentes para que los creadores puedan socializar su actividad y dar formación y asesoría a grupos de artistas.
- Hacer accesible las manifestaciones del arte al mayor número posible de público.
- Establecer programas o convenios de gestión cultural con otras entidades.
- Realizar diagnósticos e investigaciones sobre las expresiones artísticas en el Distrito.
- Entre las metas alcanzadas bajo estos propósitos encontramos las referidas al cine y el video, arte joven, composición e interpretación musical, concursos literarios, promoción de lectura y concurso nacional de danza.

En artes escénicas, según el informe mencionado, se realizaron los siguientes programas:

- Adecuación de escenarios comunitarios para la presentación de obras durante el Festival Iberoamericano de Teatro.
- Muestra de teatro experimental con presentación de 23 grupos en 23 funciones, con una asistencia de 4.600 espectadores.
- Supervisión de contratos para montajes teatrales.
- Festival Distrital de Artes Escénicas con la participación de 56 grupos que realizaron 94 funciones, con una asistencia de 94.200 espectadores.
- Diseño de las actividades para el año 1996.

- Festival Distrital de Títeres con la presentación de 26 grupos que realizaron 75 funciones, con una asistencia de 15.000 espectadores.
- Realización del Festival Distrital de Pantomima con 42 funciones a cargo de 21 grupos y la asistencia de 17.000 espectadores.
- Festival de Danza-Teatro con 22 grupos participantes y 22 funciones para 4.400 espectadores.
- Festival Distrital de Narración Oral con la participación de 40 narradores para 86 funciones y 16.000 espectadores.
- Festival Intercolegiado de Teatro con 40 grupos, 40 funciones y 20.000 espectadores.
- Festival de Artes Escénicas, en el cual participaron 80 grupos que realizaron 107 funciones para una asistencia de 21.400 espectadores.

Cabe anotar que el desarrollo de estos programas contó con la asesoría del Consejo Distrital de Teatro.

La política de descentralización y democratización de la cultura inspirada en los principios de la Constitución de 1991 alcanza a buena parte de las actividades culturales del Distrito Capital dirigidas a las localidades: “Con un equipo muy grande, con más de dos personas por localidad, con 40 personas, se manejaban los eventos que se llaman *culturales* en las diferentes localidades de la ciudad” (entrevista a Berta Quintero).

Descentralizar los diversos aspectos culturales significa descentralizar la oferta, pero también la demanda y el consumo. Este paso de la cultura fuertemente centralizada hacia su descentralización marcó el inicio de una política cultural que incidiría en forma definitiva sobre el futuro de la ciudad, pues podemos reconocer en adelante no sólo el mantenimiento de esta tendencia, sino su más amplio desarrollo, que alcanza su punto de mayor consolidación cuando se crean las instancias locales estatales para el desarrollo cultural a través de los consejos locales de cultura.

Pero entre las iniciativas que el alcalde Jaime Castro promovió, la descentralización no se organizó como se haría más adelante. Aun así debe quedar anotado que fue entonces cuando la política se orientó hacia los intereses que representaba una población de bajos recursos económicos e históricamente ignorada en los planes de acción cultural que las instancias oficiales elaboraban.

En esta misma línea de pensamiento social, la relación de lo público con la cultura vuelve a expresarse como preocupación colectiva. En la alcaldía de Jaime Castro se impulsa la realización de eventos congregantes masivos, como fueron los festivales, entre los cuales se destaca la gran fiesta que se realizó como homenaje a Bogotá y en la que participaron todas las localidades.

La acción en el campo de la cultura por parte de la Administración Distrital se definió en ese momento especialmente de esta manera, más cercana a los festejos, actos conmemorativos, desfiles y algunos actos culturales programados con ocasión de fechas especiales, que mediante manifestaciones de la cultura o el arte. Así, se brindaron apoyos incipientes para la organización de estos programas aislados de una posible programación orgánica.

A pesar de ello, si en ese momento aún no se había proyectado una dirección sobre el desarrollo de la cultura bajo una concepción coherente, articulada y basada en conceptos definidos en el campo del arte, la excepción se presentaba en el sector teatral. Éste se destaca por encima de esta situación de inercia, pues ha sido la única manifestación de la cultura que ha contado con apoyo de dineros oficiales.

Lo que había fuerte en Colombia en ese momento, y desde el año 80, eran las expresiones del arte teatral. Los grupos de teatro, por cuestiones políticas, de trabajo, eran grupos de artistas con mucha más conciencia social y eran mucho más organizados. En 1990 el teatro ya estaba muy organizado, como sigue estándolo ahora: tenía varias salas, entre 30 y 40; había directores de teatro muy organizados; incluso tenían un presupuesto que ellos habían peleado en el Concejo de Bogotá. Ese presupuesto lo va tomando el teatro, aunque esto no era algo regular. Ellos habían logrado eso y ésa es la situación con la que yo me encuentro cuando entro al Instituto. [Entrevista a Berta Quintero]

Si el teatro podía desarrollarse en esa época, se debía en gran medida a los auxilios antes mencionados, que tan sólo unos grupos lograban obtener del Concejo de Bogotá gracias a afinidades políticas y otros mecanismos de inclusión dentro de decisiones igualmente políticas.

Pero no era lo único que se promovía desde las esferas oficiales [...] igualmente se hacían concursos de literatura. Aunque desgraciadamente no era un tipo de concursos donde hubiera una organización total de fomento. Había cierta desorganización, cierta confusión de conceptos, puesto que una cosa es la cultura y otra las artes. Pero revolver cultura, turismo y arte es inconsecuente. [Entrevista a Berta Quintero]

El teatro, que aún no estaba considerado, como hoy, entre las prioridades de la acción de fomento, contaba al menos con ciertos recursos que lo hacían ver como privilegiado frente a otros sectores. ¿Había unos concursos específicos destinados para algo relacionado con la cultura?

El teatro se llevaba una parte importante, que era el fomento a las salas de teatro y a las obras y sus montajes; pero las otras artes tenían muy poco. Entonces se limitaban

a unos eventos que tenían que ver con los lanzamientos y con cuestiones del arte muy particulares que no eran muy coherentes en ese momento. [Entrevista a Berta Quintero]

Gloria Triana, cuya visión de la cultura y del arte es afín a la de Berta Quintero, quiso darle al Instituto Distrital de Cultura y Turismo esa nueva dirección. Su trabajo antropológico, de exploración de las raíces culturales de la expresión popular, de la música, la danza, el canto, las leyendas, las celebraciones idiosincrásicas, la hizo sensible a una política que prefería apoyar, como ya se dijo, las manifestaciones más populares de la cultura. Con esa visión, dice Berta Quintero, “teníamos una idea de lo que se debía trabajar como fomento a las expresiones del arte, y empezamos a hacer un trabajo, a buscar un equipo que ni siquiera el Ministerio tenía”. Pensaron incluir todas las expresiones del arte y de la cultura. Hicieron una propuesta que finalmente no fue acogida. “Y eso fue tremendamente difícil. Sin embargo, se trató de organizar la dirección de otra forma”, continúa Quintero. Se creó, por ejemplo, la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), para formar en las disciplinas de las artes plásticas, la música y las artes escénicas. En palabras de Berta Quintero:

Fue la primera academia en América Latina que se inclinó hacia las artes con una visión que se apartaba de las corrientes europeas. Aquí se privilegió el estudio y la investigación de la música latinoamericana y del Caribe, se recuperó la música andina.

Luego se creó la Subdirección de Fomento, donde se siguieron manejando todos los escenarios que se venían orientando en forma atomizada, asignándole un directivo responsable a cada uno: un directivo para música, otro para teatro, otro para danza, para literatura, para artes plásticas y artes visuales. Se comenzó a pensar de una manera ordenada y sistemática, aunque la categoría de *política cultural* aún no estaba definida ni concebida. Se buscaban ante todo objetivos y metas que alcanzar. “Una política de fomento al arte tiene que ir hacia los artistas”, afirma Berta Quintero definiendo de manera sintética el origen de su política de fomento.

Colombia no tiene un público creado y hay que abrirle un espacio. Se pensaba en ese momento que los recursos del Instituto no eran solamente para teatro, sino también para otras actividades. Fue cuando Santiago García y todos los que eran mis amigos me acusaron de haber repartido el recurso que era para ellos con los otros sectores. [Entrevista a Berta Quintero]

Este conflicto creado entre algunos grupos de teatro y el Instituto Distrital de Cultura y Turismo derivó en un intenso debate en el Concejo de Bogotá. La discusión se centró en la legitimidad de la exclusividad de la financiación de uno o dos grupos de

teatro que se beneficiaban de los dineros públicos que emanaban de disposiciones del Concejo de Bogotá.

Formar ciudad. Alcaldía de Antanas Mockus (1995-1997)

La prioridad de la administración de Antanas Mockus, siendo director del Instituto Distrital de Cultura y Turismo Paul Bromberg, estaba dirigida al eje principal del programa de gobierno, que se denominó *cultura ciudadana*. Esta política

[...] rompió con el énfasis de la oferta artística y se abrió paso hacia la investigación de la ciudad, la organización del sistema cultural del Distrito y la pedagogía ciudadana [...] La dirección del Instituto mediante la resolución 257 de 1995 adoptó un nuevo manual de funciones cuyo fin era la definición de las competencias, responsabilidades y funciones específicas de los empleados de la entidad. [Reseña histórica del Instituto Distrital de Cultura y Turismo]

Para la Administración Distrital este paso significó una ampliación de las metas, políticas, la cobertura y por supuesto el tránsito de administrar un presupuesto propio de un “Instituto pobre” a uno “rico”, y con esto se redefinió su papel principal en función de la Constitución del 91, pues pasó a ser “un organismo generador de procesos de participación para la definición de políticas de desarrollo cultural de los habitantes del Distrito Capital”. En 1995 el Estatuto Orgánico de Bogotá obligó al Instituto Distrital de Cultura y Turismo a proyectar los consejos de cultura hacia cada una de las 20 localidades en que territorialmente está dividido el Distrito Capital, medida que se inscribe dentro de la política desarrollada por el Sistema Distrital de Cultura. Estos consejos de cultura pueden asimilarse a los que promovió el Ministerio de Cultura en su momento; por eso, como hemos visto, programas iniciales y situaciones históricas consolidadas dejan ver una vez más cómo las dos grandes instituciones estatales que desarrollan políticas culturales —el Ministerio de Cultura, antes Colcultura y el Instituto— parten de consideraciones comunes, puesto que tratan de afrontar las situaciones que también les son comunes y llegan a establecer políticas semejantes. En el área del arte dramático la pregunta fundamental es la misma, no sólo para las dos instituciones, sino también para cada administración, para cada época que se inaugura con cada reestructuración, para cada funcionario cuyo trabajo está relacionado con el teatro.

En 1995, para dar énfasis pedagógico al programa de Cultura Ciudadana, se introdujo en la vida cotidiana de los habitantes de Bogotá un medio de persuasión y educación desconocido hasta entonces: la utilización de un género de teatro puesto al servicio de la autorregulación ciudadana: los mimos. Se trató de una “intervención artística en algunos semáforos y cruces de calles ubicadas en el centro de la ciudad” (López, 2003: 79).

Aunque la polémica a la que alude Liliana López Borbón está más relacionada con la irrupción inusual de estos personajes pintorescos o con los recursos para el pago de sus salarios, otra polémica se fermenta en un territorio menos público: en el de los mimos profesionales, pues la gente de teatro veía en esas acciones callejeras una degradación de su oficio, una utilización ilegítima de un lenguaje escénico puesto al servicio de fines para nada “artísticos” y más próximos a tareas policiales. De cualquier manera, ya sea que encontremos razonable la queja de los mimos profesionales susceptibles de ver manchado su oficio, ya que veamos legitimidad en el hecho de poner al mimo al servicio del bien común, queda claro el valor simbólico que el teatro al aire libre representa en un entorno ciudadano. Estas formas de representación encontrarían en los postreros años de aquella administración un nuevo desarrollo y un impulso institucional. Citando a Michel Maffesoli, Liliana López establece el vínculo entre la acción escénica y el devenir colectivo más allá de cualquier asignación de un valor de control del ciudadano:

[...] estas acciones apelaron a otras dimensiones de la vida social —sensible o táctil— en las que se funda el estar-juntos, y surge lo divino. La etimología de *estética* se refiere a “la facultad común de sentir o experimentar”, a un presente vivido colectivamente y a un medio para reconocerse. Lo propio del espectáculo es acentuar y asegurar la comunión, confrontar el sentimiento que una sociedad tiene de sí misma. [López, 2003: 79]

La estética teatral, y más propiamente la que se manifiesta en el teatro al aire libre, se toma el espacio urbano para hacer posible esta experiencia. Jesús Martín-Barbero va más allá: “esa focalización de la Cultura Ciudadana llevó a los artistas y a otros creadores culturales a repensar su propio trabajo a la luz de ser ciudadanos como algo que informaba su vida cotidiana, y desde ahí el sentido de su creación” (Martín-Barbero, 1998).

EL PROGRAMA SALAS CONCERTADAS

En 1993 se inició en el Distrito el programa de Salas Concertadas, en asociación con el Instituto Colombiano de Cultura. En ese mismo año la Subdirección de Fomento y Desarrollo Cultural del Instituto Distrital de Cultura y Turismo dio un paso dentro del acuerdo de asociación para el desarrollo del programa de Salas Concertadas de Bogotá que realizó con el Instituto Colombiano de Cultura al contratar a la Corporación Comunitaria Raíces, bajo la dirección de Jairo Chaparro Valderrama, una investigación sobre “Las salas concertadas de teatro en Santa Fe de Bogotá”, entregada en el mes de junio de 1995. La investigación firmada por Giovanni Molano Cruz y Astrid Omaira Suárez es un documento que describe con cierto detalle aspectos de la infraestructura cultural de la ciudad para contextualizar el panorama que presentan las salas que se

llamaron *concertadas*, sobre las cuales se levantaron estadísticas referentes a la capacidad instalada, número promedio de asistentes, capacidad en área de escenario, etc., y el estado financiero de cada una de ellas.

Sin políticas de fomento a las artes escénicas, las directivas de Colcultura (Ramiro Osorio, Miguel Durán y Álvaro Restrepo) se preguntaban cómo generar una política para el sector teatral amplia, equilibrada y que estuviera en armonía con los preceptos enunciados con la Constitución de 1991. Es cuando se concibe el Sistema Nacional de Cultura que se estableció en 1994.

Se planteó un proyecto más amplio; no era directamente un proyecto de inversión en salas concertadas. El proyecto aparece como *fomento a redes artísticas*, pero fundamentalmente se buscaba dar apoyo a organizaciones culturales de carácter privado, un apoyo permanente que permitiera la actividad de la institución, muy centrado en el tema de la infraestructura. Se supone que esa irrigación de recursos iba a consolidar el sector. Por eso se llamó *apoyo a redes*, aunque sólo mucho tiempo después, hace apenas dos años, se pudo constituir realmente el de Bogotá como una asociación de segundo nivel, es decir, como una asociación de asociaciones. [Entrevista a Carlos Alberto Pinzón]

Una vez reglamentado el programa de Salas Concertadas del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) a nivel nacional, en 1994, le correspondió al Instituto Distrital de Cultura y Turismo asumir en forma conjunta con esa entidad la implementación del programa para Bogotá en 1995. Desde entonces, puede afirmarse que ha sido el programa de fomento al arte dramático más estable, duradero, sólido y mejor aceptado de cuantos programas ha puesto en marcha el Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Se firmó entonces un convenio entre el Instituto Distrital de Cultura y Turismo y el Instituto Colombiano de Cultura que regiría las normas y procedimientos de dicho programa. Este convenio, según documento oficial,

[...] ha servido de base para construir el diseño de una política que combine adecuadamente las necesidades de las salas en lo que se refiere al espacio físico, difusión, programación, etc., que contemple su cobertura, la proyección de sus actividades en el Distrito Capital así como las propuestas y planes que están elaborando para 1997.

En esta fecha el programa estuvo conformado por 34 salas que debían convertirse en “epicentros culturales abiertos a los distintos públicos de nuestra ciudad” para que así fuera posible dar “continuidad y diversidad en la programación de eventos, talleres, temporadas, festivales, conciertos y otras muestras artísticas colombianas y extranjeras”.

En 1996 se produce por primera vez un documento conjunto en donde más que divergencias con el ente estatal se presentan inquietudes acerca de la especificidad e identificación que el programa debe tener frente a las políticas distritales de cultura, cuyas metas y filosofía están consignadas en los propósitos y objetivos de Cultura Ciudadana y Formar Ciudad. Se cita este documento (denominado Contrato No. 126 de 1996, firmado por Silvia Julia Casas, coordinadora interinstitucional de la Subdirección de Fomento y Desarrollo Cultura) en forma integral por considerar que constituye un testimonio ineludible para comprender el devenir de la más fuerte línea que se le ha dado al fomento del teatro en toda la historia de la ciudad:

Santafé de Bogotá es considerada una de las ciudades más importantes del mundo; corresponde entonces al Instituto Distrital de Cultura y Turismo como organismo estatal distrital que promueve, fomenta e impulsa la cultura, crear el espacio para la concertación con los trabajadores del arte; y para diseñar una política seria y cabal se hace necesario consultar a los protagonistas del hecho artístico, oír y considerar sus opiniones y propuestas. Fue así como en la realización de la interventoría para los contratos con las salas concertadas, se buscó recoger no solamente el concepto y la labor de cada uno de los interventores en el seguimiento de los contratos, sino que se encuestó al público asistente a los espectáculos, a los participantes a los talleres, a los directores y encargados de las salas. Esta combinación de información nos permite enriquecer el diagnóstico de cada uno de estos centros culturales en lo que se refiere a su programación de espectáculos y actividades pedagógicas, cobertura, proyección, difusión y planes hacia el futuro y nos abona el terreno a la vez para proyectar desde el Estado una política de concertación y organización que parte del estudio real de sus proyectos y necesidades, articulada con los programas de la Alcaldía Mayor en lo que respecta a Formar Ciudad y al programa Cultura Ciudadana.

Como quedó expresado más arriba, hay dos rupturas significativas en la implementación de políticas culturales adelantada por la Alcaldía Mayor de Bogotá. Una parte de la Constitución de 1991 puso fin al mecanismo de los auxilios parlamentarios y a todo tipo de aportes que se les asemejaran. Esto obligó a reenfocar las políticas hacia programas previamente elaborados. La segunda gran ruptura se dio cuando en un giro audaz frente a la cultura, el alcalde Mockus le dio a ésta y a todos los programas enfocados a su desarrollo una importancia nunca antes concedida, algo que se refleja en el salto presupuestal: de 3.500 millones que se destinaban al fomento de la cultura en 1994, se pasó a 30.000 millones en 1997. El eje de la política cultural de este alcalde giró en torno al programa denominado Cultura Ciudadana. Aunque enfocado hacia conductas de convivencia, disciplina social, autorregulación, interiorización de las normas y la solidaridad necesaria para la vida en común, este eje jamás definió los diversos aspectos que la cultura artística, por llamarla de alguna manera, podía tener en relación con una política global más orientada a la disciplina y la pedagogía que

hacia el reconocimiento de valores artísticos, culturales y espirituales afines con el bien común. En el estudio de Javier Sáenz encontramos el siguiente diagnóstico, coincidente con nuestra opinión:

La alta especificidad de la noción de cultura ciudadana que aplicó [el alcalde Mockus], centrada en el fortalecimiento del sentido de identidad y pertenencia, la autorregulación de los ciudadanos y la interiorización y acatamiento de las normas elementales de convivencia, resultó en una fragmentación de la política cultural de su gobierno, dentro de la cual el proyecto de cultura ciudadana funcionó de manera aislada, no sólo de campos afines como el de la educación y la ciencia, sino inclusive de las demás instituciones del gobierno local, y aun de los otros programas, que de manera un tanto inercial, seguía implementando el Instituto Distrital de Cultura y Turismo y las demás instituciones culturales del Distrito. [Sáenz, 2000: 22]

La respuesta más adecuada a la pregunta “¿qué política en acciones o en políticas concretas debe crearse en el Instituto Distrital de Cultura y Turismo para apoyar y fortalecer del desarrollo del movimiento teatral en Bogotá?”, siempre es la más cautelosa, como la que da Berta Quintero en la entrevista que le hicimos: “Aquí sigue habiendo una tremenda confusión entre la cultura, la educación y el arte, es decir, todavía en el año 2005 hay una confusión entre lo que es el arte y una política cultural”. O la que separa claramente política y acción, como la de Silvia Casas, asesora de Arte Dramático desde 1997:

No olvidemos que el Instituto es ejecutor de programas y proyectos, más que un órgano rector de políticas, al menos en ese momento (1997). Aunque eran claras las líneas de acción que se dirigían hacia la construcción de una política, debido a que se sustentaban en necesidades expresadas y consultas del público, política como tal no existía. [Entrevista a Silvia Casas]

CULTURA CIUDADANA

No hay autor que haya analizado la primera alcaldía de Antanas Mockus sin pasar por alto la mención de la Constitución de 1991 para explicar el proyecto cultural de su administración. Se señala la reforma a la Carta como el antecedente directo de la transformación de la ciudad y de la apertura política que se realizó entre 1995 y 1997. El plan de gobierno se conoció como Formar Ciudad y convirtió la cultura ciudadana en eje central en torno al cual se estructuró la acción de las políticas públicas. Los temas que comenzaron a debatirse en el equipo de gobierno ya no confrontaban la estructura física o la reforma estatal: ahora estaban relacionados con temas como participación ciudadana, educación, convivencia y fortalecimiento del capital social.

A partir de ese momento el Instituto Distrital de Cultura y Turismo afrontó un doble reto, según Liliana López Borbón:

Por un lado, consolidarse como institución rectora de las políticas culturales públicas de una ciudad que durante décadas la había considerado como un ámbito burocráticamente insignificante y garantizar que la cultura fuera objeto de políticas en su sentido estricto [...] y por otro, desborda aquello que tradicionalmente ha sido considerado objeto de políticas culturales, es decir intervenir en aquella dimensión micro, donde los individuos y la sociedad hacen sentido cotidianamente, posibilitando la construcción de una cultura ciudadana, sin que existieran en ese momento antecedentes precisos para definir sus líneas de acción. [López, 2003: 44].

La formulación teórica de la *cultura ciudadana* podría resumirse en la definición que dio el propio Mockus en alguna ocasión, y que es citada por López Borbón (2003: 52): “La cultura aquí se comprende como un sistema regulador de comportamiento, de la acción y de la palabra que interviene eficazmente más allá de la autorregulación moral y de la regulación jurídica”. Esta autorregulación moral implica el comportamiento individual, la comprensión de su conducta personal y la responsabilidad social del individuo. Sobre estos aspectos es que la cultura ciudadana busca ejercer su influencia, al presentar de una manera nueva las formas tradicionales de ejercer control social. Citando a Manuel Espinel, Liliana López Borbón transcribe los conceptos que definen de una vez por todas la cultura ciudadana:

Trasfondo de sentido que regula los comportamientos del ciudadano, en la medida que establece las normas mínimas comunes que hacen posibles las relaciones de los ciudadanos entre sí y con su entorno, así como la producción, circulación, reconocimiento, apropiación y recepción de ese universo de sentido por parte de ellos, incluyendo los funcionarios ciudadanos. [López, 2003: 57]

Otra peculiaridad de la cultura ciudadana es que ella es independiente o aparece en forma independiente de las instituciones mediadoras o rectoras del comportamiento, como la Iglesia, la escuela o la familia. Así se establecen códigos sociales de “reproducción cultural que operan en contextos específicos” y en donde las barreras de contención para el mantenimiento de la armonía ciudadana se erigen en primer término en el sentido moral donde los sentimientos de culpabilidad y vergüenza pública juegan un papel importante. Una nueva barrera es la propiamente cultural, asociada a la aprobación o desaprobación de nuestros actos o conducta por parte de nuestros semejantes, y una tercera es la ley. López (2003, 58) afirma: “Ley, cultura y moral en términos de Mockus son tres sistemas reguladores de los comportamientos de los individuos relativamente independientes en los que encuentra la clave para transformar la cultura ciudadana”.

Cultura ciudadana, señala López (2003, 22), es “el primer laboratorio cultural a escala urbana del que se tenga conocimiento en América Latina”. No es posible cuestionar desde el punto de vista de la solidaridad, la convivencia y los valores ligados a la vida, los resultados de este programa. Siguiendo a Liliana López (2003: 23) citamos las cifras pertinentes:

Se redujo la tasa de homicidios, que bajó de 72 muertes en 1994 a 51 por cada 100.000 habitantes en 1997; dato que se relaciona con “la transformación positiva de la imagen de la ciudad”: a comienzos de 1998, el 67% de los ciudadanos consideraban que Bogotá era un buen sitio para vivir, cuando tres años atrás, el 75% de sus habitantes pensaban lo contrario.

Y esto muestra que

[...] Cultura Ciudadana despegó un universo de sentido que modificó el *sensoium* urbano apelando en particular a los procesos donde se construye socialmente el sentido, es decir, a la dimensión comunicativa de la cultura [...] [entendiendo por *cultura urbana*] el conjunto de costumbres, acciones y reglas mínimas compartidas que generan sentido de pertenencia, facilitan la convivencia urbana y conducen al respeto del patrimonio común y al reconocimiento de los derechos y deberes ciudadanos. [López, 2003: 23]

No obstante, si circunscribimos la palabra *cultura* como expresión por medio de obras materiales, individuales o colectivas en las diversas modalidades artísticas, vemos que ella pertenece a otro concepto y a un contexto en donde se elabora otra complejidad. De ella ha dado cuenta un importante documento, bastante posterior pero cuya lectura retrospectiva es pertinente. Se trata de “Línea de investigación e información en cultura, arte y patrimonio” de Víctor Manuel Rodríguez (2004).

Si los programas de Cultura Ciudadana se orientaban, pues, hacia acciones pedagógicas colectivas, las políticas culturales de esa administración se definieron por sus rasgos característicos en áreas de *fomento* y lo que se llamó *formación cultural*, ya que con ello se buscaba responder a las necesidades de los creadores, de los gestores y del público en general.

Dentro del programa general de la alcaldía de Antanas Mockus denominado Cultura Ciudadana, Formar Ciudad, la política cultural se organizó de acuerdo a un diseño macro que comprendía cuatro grandes categorías: la acción, los propósitos, lo que se definía como actividades *por hacer* y finalmente las observaciones.

Se identifican y definen 14 grandes temas para desarrollar como ejes de lo que podríamos llamar las *políticas culturales* de esa administración. Ellas son:

- Redimensionamiento de la entidad.
- Ordenamiento de la gestión administrativa de la entidad.
- Institucionalización de la investigación urbana.
- Adecuación física y diseño de perfiles de escenarios.
- Masificación y diversificación de eventos artísticos y culturales cualificando al público asistente y optimizando el uso del espacio público.
- Proceso interactivo de ciudad a través del Museo de Desarrollo Urbano.
- Consolidación del proceso de descentralización cultural.
- Atención de la población estudiantil de los programas de educación formal en artes musicales, artes plásticas y artes escénicas (Academia Superior de Artes de Bogotá).
- Apoyo a la oferta cultural sobre propuestas ciudadanas sobre la base de la cooperación.
- Comunicación efectiva para la ciudad.
- Promoción turística para Bogotá.
- Construcción colectiva de ciudad a través del cumplimiento de reglas de convivencia.
- Promoción de reglas de convivencia a través de adecuaciones del espacio público.
- Cualificación del servicio público y privado e incremento de la legitimidad institucional.

Las acciones correspondientes al desarrollo de las artes escénicas hacen parte del punto quinto, en donde figuran la Muestra de Teatro no Convencional y el Apoyo al Festival Iberoamericano de Teatro. En el punto noveno, que se refiere a la promoción de la educación formal, figura la “Propuesta del proyecto ASAB como ente universitario autónomo”.

De esta manera se configura, dentro de este programa, la escasa atención que el teatro tuvo, en principio, en la agenda de aquella administración.

Bajo el rótulo de “Identificación, preparación y evaluación de proyectos de inversión para el fomento al arte y la cultura”, presentado por Berta Quintero en 1998, se hace un diagnóstico en donde se contempla la existencia de “214 grupos de teatro, 50 salas, 1.500 grupos de música, 50 grupos de danza”, y en el cual se alude a las “grandes deficiencias en la gestión cultural a [sic] todos los niveles, fundamentalmente desde el Estado”. Llama la atención acerca de que el Instituto Distrital de Cultura y Turismo carecía de “recursos adecuados, objetivos y políticas claras [a pesar de lo cual era] el encargado de la gestión [cultural] en Santafé de Bogotá”. Se menciona, entre otras

deficiencias, la falta de formación, apoyo y divulgación del trabajo artístico, la escasa organización de los artistas que no hacen posible que la legislación existente cubra aspectos fundamentales para la vida profesional, como la seguridad social y el régimen de contratación. También se señala la falta de medios adecuados para la expresión de los artistas en tanto que la industria cultural es un espacio limitado al cual sólo tienen acceso unos cuantos artistas, y se termina señalando cómo la formación en artes es incipiente y limitada, sobre todo en el aspecto curricular. En este orden de ideas el objeto del proyecto está dirigido a la búsqueda de mecanismos eficientes en procura de la satisfacción de las necesidades de los creadores, de los gestores y del público en general en las áreas de fomento y formación cultural. Como objetivos específicos se expresa la necesidad de “realizar investigaciones orientadas a obtener diagnósticos de la situación de cada disciplina artística, establecer programas en cada una de ellas (encuentros, festivales, concursos, exposiciones) que permitan el fomento y la divulgación”; y por último se señala la necesidad de desarrollar y apoyar programas culturales que hagan posible el mejoramiento de la calidad de vida de las localidades y de la capital en general. La cuantificación muestra el siguiente balance:

| | Año | Cantidad |
|---------------------|------------|-----------------|
| Creadores | 1997 | 3.500 |
| | 1998 | 4.000 |
| Gestores culturales | 1997 | 450 |
| | 1998 | 450 |
| Público | 1997 | 1.500.000 |
| | 1998 | 1.500.000 |

El proyecto de la Subdirección de Fomento propone:

- Fomentar la actividad creadora, para ello debe crear incentivos permanentes para que los creadores puedan socializar su actividad y dar formación y asesoría a los grupos de artistas, asignando becas, realizando concursos, encuentros, festivales, exposiciones, exposiciones de arte joven, presentaciones artísticas, talleres, asesorías a agremiaciones, publicaciones grabaciones, y realizando eventos especiales en el área escénica.
- Hacer posible las diferentes manifestaciones del arte al mayor número de público posible.
- Establecer programas o convenios de cogestión cultural con otras entidades, de tal manera que se pueda colaborar con las organizaciones, entidades y particulares que tengan las mismas metas que este programa.
- Optimizar las sedes que administra el Instituto Distrital de Cultura y Turismo dotándolas de elementos técnicos.

- Apoyo y concursos a propuestas externas a todas las áreas, para lo cual se convoca a la ciudadanía a presentar propuestas en todas las áreas y modalidades.
- Conservación del patrimonio mueble e inmueble del Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

En 1997 se crea el Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes de Bogotá, empresa de economía mixta destinada a la consecución de recursos para la cultura de Bogotá, fondo que tuvo una vida de tan sólo tres años en la Alcaldía y que luego fue liquidado por motivos administrativos.

Siendo Silvia Casas asesora de artes escénicas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, se propuso fomentar la misma línea del programa que se desarrollaba con Colcultura, el programa de Salas Concertadas. Esta vez la asesora buscó un equilibrio entre los grupos sin sede y las salas concertadas: “Lo que intenté fue que las salas favorecieran a los que no tenían sala a cambio del recurso y del apoyo que recibían, pero que además sirviera de escenario de promoción de los que no tenían sala” (entrevista a Silvia Casas). En cuanto a los montos destinados al sostenimiento y desarrollo del programa de Salas Concertadas, en la misma entrevista la funcionaria dice:

El presupuesto se orientaba hacia dos cosas fundamentalmente: al pago de los grupos y una segunda parte para garantizar el aspecto técnico y la publicidad. El aspecto técnico estaba representado en alquiler de equipo, de luces, etc. Colcultura daba un presupuesto y el Instituto daba la otra mitad; durante ese año fueron algo así como 700 millones de pesos para las salas. Se estructuraron unos criterios de contraprestación. Había interventoría, pero no un reglamento como tal muy claramente escrito ni específico.

Ante la falta de un reglamento que dictara las reglas del juego y estableciera parámetros y normas, Silvia Casas expide un documento denominado “Programa Salas Concertadas 1997, Santafé de Bogotá D.C.”. Tras hacer un breve recuento histórico, en el apartado de su definición afirma:

Un programa de Salas Concertadas debe ser un programa que apunte a abrir espacios para permitir el desarrollo de las artes escénicas en todas sus manifestaciones y necesidades, ensayos, montajes, temporadas y presentaciones, talleres de formación, festivales, encuentros, etc. Sin perder de vista la calidad, todo debe ir en incremento de ésta y debe constituirse además en una acción que promueva el desarrollo del teatro y de los espacios escénicos de la ciudad permitiendo ampliar la participación de los ciudadanos en los eventos culturales (formar público), así como crear y fortalecer polos de desarrollo cultural en los lugares en donde no existen o están incipientes, permitiendo a mediano plazo la armonización tanto territorial como

funcional entre la infraestructura cultural y las agrupaciones culturales existentes en la ciudad. [Casas, 1997]

La importancia de este documento reside en que por primera vez se menciona la palabra *calidad* en el contexto de las salas concertadas. Es muy posible que esta mención al valor artístico de las obras presentadas se deba a la percepción de síntomas que dejaban ver una pérdida del nivel teatral digno de un programa y de un quehacer profesional.

El documento hace algunas recomendaciones que por su valor y pertinencia debieron haber sido acogidas en su momento. Una habla del necesario inventario de servicios, recursos técnicos y humanos, aforo e impacto para trazar estrategias que no sólo den réditos al arte escénico, sino que conviertan las salas en auténticas casas de la cultura. Se hace alusión a la diversificación de las salas, que además de ser los escenarios naturales para las obras deberían ser útiles también para actividades pedagógicas, o para prestarlas o arrendarlas a otros grupos.

También señala el documento un aspecto de organización del sector, en tanto que las diversas salas podrían constituir “redes de apoyo y otras formas de organización” que podrían dar buenos dividendos organizacionales. Y cita una experiencia de grupos que funcionan en el sur de la ciudad, que conformaron “un *pull* de ayuda mutua”, proyecto de resultados exitosos.

En cuanto a los grupos, propone que las salas concertadas que hacen parte del programa “adopten a dos grupos por periodos de al menos un mes al año”.

La oficina de Coordinación de Artes Escénicas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo manifiesta que durante ese año (1997) trabajó en el diseño del evento denominado Temporada de Estrenos, que se sustentaba en la política de fomento y divulgación a la creación escénica. La particularidad del evento consistía en que al público no sólo se le ofrecían las representaciones teatrales en sí mismas, sino que se lo invitaba a participar de un espacio para la conversación sobre el oficio de las artes escénicas. El programa estaba diseñado tanto para los grupos de teatro como para los que utilizan los títeres, la pantomima y la narración oral como formas de representación escénica. Al respecto Silvia Casas recuerda:

Lo que pretendíamos era, primero, que la gente asistiera; segundo, que tuviera una conversación, que hubiera unos conversatorios; y tercero, articular las salas concertadas con los grupos de teatro que no tenían sala. Se trataba de buscar nuevos espacios; por eso se hacían los conversatorios. Los grupos debían prepararse para sostener esa conversación, después de cada función, con el público que había visto la obra. Pero

existía cierta libertad, pues el grupo elegía cómo hacer el conversatorio: podía hacer una demostración de cómo se prepara el actor, o cómo se prepara artísticamente la obra, o hablar sobre la historia del montaje. Si el trabajo era con títeres, podían extenderse un poco más, mostrando qué hay detrás de la producción. [Entrevista a Silvia Casas]

No han sido pocos, pero sí frecuentes, los tropiezos del programa de Salas Concertadas en cada época de su desarrollo, a pesar de los correctivos que se le han aplicado. En la misma entrevista, Silvia Casas alude a uno de ellos:

Uno de los problemas del programa de Salas Concertadas es que los artistas que abren sus espacios se preocupan más por los problemas administrativos o sobre cómo mantener abierta la sala, que por la creación misma. Entonces, si se dedican a esas tareas, no hay quien haga las obras. Yo entendí el programa desde sus orígenes como un medio para aliviar esa carga, ya que el Estado no cuenta con salas. El programa se inició como una política de apoyo y fomento al arte. Pero entonces surgió una serie de preguntas: ¿cómo desarrollarlo, cómo atenderlo, cómo lograr que los alcances de un proyecto como éste deriven en autosostenibilidad y en otro tipo de resultados que permitan la continuidad y el desarrollo de los artistas? Yo creo que la salida está en esa interacción entre la empresa privada y las políticas oficiales, pero todo eso es un proceso.

MUESTRA DE TEATRO NO CONVENCIONAL

Entre las actividades que en 1997 se realizaron como línea de desarrollo para el fomento del teatro, se destacan tres: el ya mencionado programa de Salas Concertadas, el apoyo al Festival Iberoamericano de Teatro y la Muestra de Teatro no Convencional.

Ya en el Plan de Acción que se propone adelantar la administración de Antanas Mockus se destaca esa muestra. Esto dio paso al desarrollo de otras líneas que fueron extendiendo tanto la cobertura del teatro hacia un público más amplio, como el estímulo a grupos de teatro cuyo oficio no estaba ligado al devenir de las salas concertadas ni del teatro de sala propiamente dicho.

Cuando Silvia Casas alude al fomento que el Instituto Distrital de Cultura y Turismo hace a las artes escénicas, no desvincula su programa del proyecto general impulsado por el alcalde Mockus; de hecho, lo inscribe en lo que puede ser parte sustantiva del proyecto de Cultura Ciudadana. En el Plan de Acción se dice que en lo concerniente a las salas concertadas se hace necesario

[...] crear o adoptar nuevos espacios en las localidades periféricas de la ciudad: para fortalecer o establecer nuevos polos de desarrollo cultural que amplíen la cobertura poblacional con énfasis en los procesos de formación dirigidos a jóvenes y niños, así como la difusión y realización en éstos de actividades y programaciones de las creaciones escénicas, permitiendo modificar la tendencia a la concentración espacial que tienen las salas: nueve están en el centro de la ciudad, dieciséis en el norte, tres en el centro-occidente y cinco en el sur.

En esta misma línea de pensamiento, que sintoniza con los propósitos de Cultura Ciudadana y Cultura en Común, en lo que respecta al público se afirma:

[...] nada de lo anteriormente expuesto tendría sentido si no se entreteje a una labor sistemática y permanente dirigida a rescatar al público de la distracción consumista de maquinitas, televisión, licor, rumba, etc.; al público hay que atraerlo para formar no solamente espectadores sino como posible participante a futuro de la labor artística. Hay que empezar por los jóvenes y niños despertando en ellos el gusto por el arte, proponiendo los eventos culturales como una opción válida y agradable para el empleo del tiempo libre.

En 1997 el programa que se denominó Escenarios Concertados hizo un aporte final de 491 millones de pesos a las 34 salas. Aparte del programa de Salas Concertadas, en el Informe de Gestión del Instituto Distrital de Cultura y Turismo se reseñan como aportes para realizaciones, los siguientes:

- Festival Iberoamericano de Teatro.
- Proyecto investigativo acerca del diagnóstico del teatro en Bogotá.
- Taller de Dramaturgia Sala Oriol Rangel.
- Espectáculos teatrales Circuitos Teatrales Locales.
- Funciones en los sótanos de la avenida Jiménez.

El proyecto Fomento al Arte y la Cultura de 1997 tuvo un presupuesto de \$2.935.763.000, del cual el valor ejecutado fue de \$2.935.197.945. Los objetivos específicos que figuran en el Informe de Gestión de ese año son:

- Realizar investigaciones orientadas a obtener diagnósticos de la situación de cada disciplina artística.
- Establecer programas en cada disciplina artística.
- Desarrollar y divulgar programas culturales.

Cuando se habla de la organización y realización de festivales y eventos se mencionan las metas propuestas para el sector de las artes escénicas:

- Realización de la Primera Muestra de Teatro en Espacios no Convencionales, con 32 eventos proyectados.
- Coproducción de pantomima.
- Presentación de títeres La Rana Sabia.
- Brindis Por la Palabra.
- Función de pantomima.
- Narración oral.
- Talleres de formación en artes escénicas.
- Delirios.
- Desatinos.
- Festival Teatrova.
- Segundo Festival de Artes Escénicas.

Silvia Casas recuerda que la idea subyacente era promover tanto el programa de las Salas Concertadas como los festivales:

Una tercera línea de trabajo, eran los festivales, que se llamaron: Los Desafueros, para teatro de espacios no convencionales; Los Delirios para Estrenar, que eran los estrenos de sala, y Los Delirios Titiriteros, para público infantil, para la familia.

Otra línea de acción determinante para comprender la política cultural adelantada por esa administración se relaciona con los objetivos propuestos para fortalecer el Sistema Distrital de Cultura, cuyo principio rector es la descentralización. Para ello se diseñaron las siguientes actividades:

- Apoyar los 20 consejos de cultura.
- Realizar 70 eventos culturales para lograr que las 20 localidades del Distrito participen y organicen los eventos de su oferta cultural.
- Apoyar 20 proyectos de investigación para conformar la red de procesos culturales.
- Apoyar 10 proyectos de comunicación para fortalecer la red interlocal de comunicación.

En el Informe de Gestión de 1997 se proponen otras actividades que dan importancia al desarrollo de las actividades en las localidades:

- Seguimiento del Sistema Distrital de Cultura con la conformación de grupos de trabajo.
- Apoyo al Plan Indicativo.
- Realización de talleres de gestión de recursos locales y análisis en las localidades para formular políticas culturales para la ciudad.
- Participación, realización y fortalecimiento de eventos culturales, entre los cuales destacamos los siguientes, relacionados con el desarrollo de las artes escénicas:

- Creación de 19 comparsas como preparación de la Fiesta de Bogotá.
- Carnaval Popular Por la Vida en la localidad de Kennedy.
- Encuentro de Identidad Cultural en Usme, con participación de grupos de teatro, danza y música.
- Diseño, montaje y presentación de 20 comparsas para el cumpleaños de Bogotá.
- Encuentro Carnaval de Patio Bonito.
- Encuentro Carnavalito Infantil-Foro juvenil.
- Encuentro Carnaval de San Pablo.

Es en las acciones desplegadas en las localidades que los espectáculos al aire libre, como teatro callejero, comparsas y carnavales, empiezan a tener un desarrollo significativo. Al respecto Silvia Casas recuerda en la entrevista que se viene citando:

Con el teatro al aire libre se trataba de reivindicar la salida del escenario común, promover otros desarrollos, como la comparsa y el carnaval. Si se mira bien, en cualquier carnaval del mundo el contenido teatral es impresionante: hay puestas en escena, se ven oficiantes, actores. Con el Carnaval de Bogotá siento que las fiestas populares no se organizan por decreto, sino que son la respuesta a una necesidad de la comunidad. Es una respuesta cultural: el Carnaval de Barranquilla nació en tres barrios. Tiene sentido cuando es la comunidad la que construye esos espacios, esos referentes culturales. Las comparsas, como las trataban algunos grupos, brindaban la posibilidad de armar una historia itinerante que después podía desarrollarse en un espacio abierto. La comparsa contaba una historia y tenía un desarrollo. Me parece que esos desfiles son interesantes, pero han ido perdiendo su carácter de representación. Es necesario que tengan una mínima dramaturgia, que narren una historia. Deben contarle algo al público. Uno ve pasar el desfile y hay cosas muy lindas, pero el sentido profundo que tenía originalmente la comparsa es que representaba una cosa importante para la comunidad, algo que tenía que ver con su tradición, como el Carnaval de Riosucio y el desfile de las pilanderas de Valledupar. Ésas son comparsas que tienen himno, coreografía, que cuentan una historia, que han trabajado durante un año para presentarse finalmente ante el público. En 1997 era muy incipiente el desarrollo de los carnavales, pero en los últimos años el Instituto se ha interesado más en esto, se ha preocupado en darle un cuerpo más definido al tema de las comparsas de las localidades. Ya hay una dirección, alguien que organiza, hay un tejedor, hay elaboraciones coreográficas. También se pueden ver avances desde el punto de vista dramaturgico, desde la plástica misma. Y también cuenta el hecho de que se han abierto concursos que estimulan a la gente para que se ponga a trabajar, y además se les da cierta orientación, sin decirles qué es lo que tienen que hacer o cómo hacerlo. Ya pueden verse desfiles que tienen un curso propio y que están más organizados.

En su estudio sobre la administración Mockus-Bromberg, refiriéndose al Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Liliana López Borbón apunta:

Al centralizar las actividades de la Cultura Ciudadana en el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, las políticas culturales de la ciudad dan un vuelco. Hasta 1994 la entidad venía desarrollando tradicionalmente actividades de fomento al arte, la ciencia y el turismo, sin el esclarecimiento de una política cultural que orientara su acción. Hasta ese momento la institucionalización pública de la cultura en Bogotá contaba con funcionarios de bajo perfil, precariedad económica de recursos —la inversión aumentó de un poco más de 10 millones de dólares entre 1992 y 1994 a 51,9 millones entre 1995 y 1997¹— y una cultura institucional que no se encontraba preparada para responder a los acelerados ritmos institucionales que imponía la nueva administración. Ritmos que por la estrecha relación de Cultura Ciudadana con las demás del plan involucraba coordinaciones interinstitucionales con la totalidad de las entidades del Distrito y con sus funcionarios, cuya visión del Instituto Distrital de Cultura y Turismo y de la cultura dificultaron en gran medida los alcances esperados de algunos de los proyectos que se llevaron a cabo. [López, 2003: 44]

En 1997 se da la voz de alerta sobre el deficiente funcionamiento del Sistema Distrital de Cultura. En el documento producido por la Unidad Asesora de Planeación titulado “Identificación, preparación y evaluación del proyecto de inversión” se hace el siguiente diagnóstico:

El proceso de construcción del Sistema Distrital de Cultura requiere implementar estrategias que permitan avanzar en su fortalecimiento y ampliación, con miras a lograr una mayor cobertura e impacto en sus gestiones. Se busca superar las siguientes situaciones que se han percibido como críticas:

- Bajo perfil organizativo.
- Desarticulación de los trabajadores de la cultura.
- Ausencia de estudios confiables y rigurosos acerca de la realidad cultural de la ciudad.
- Debilidad en los procesos de apropiación de una cultura participativa.
- Necesidad de impulsar estrategias globales para potenciar la gestión de los consejos locales de cultura.
- Insuficiente asignación presupuestal.

Como solución se proponen las siguientes alternativas:

¹ La inversión total en la prioridad de Cultura Ciudadana fue de 130 millones de dólares, distribuida en diferentes entidades del Distrito Capital.

- Seguimiento del sistema Distrital de Cultura (Consejo Distrital de Cultura y consejos locales).
- Lograr que las 20 localidades participen, programen y realicen eventos como mecanismo que permita elevar la calidad y cantidad de oferta cultural, al tiempo que se fortalecen procesos de pertenencia e identidad local y distrital.
- Lograr mayor y mejor participación de las localidades en los procesos de investigación de su realidad.
- Lograr una mayor y mejor participación de las localidades en los procesos de comunicación interlocal.

Se espera que los resultados de la aplicación de estas medidas se traduzca en:

- Mayor impacto social del fomento a la cultura y las artes.
- Multiplicación de agentes y gestores culturales en las localidades y en el Distrito Capital.
- Aumento de la población participante en actividades y eventos culturales.
- Multiplicación y diversificación de los accesos a la creación y disfrute artístico en el Distrito Capital.
- Organización y racionalización de los recursos, agentes y públicos para el desarrollo cultural local y distrital.

Efraín Sánchez, quien fuera director del Observatorio de Cultura Urbana del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, sintetiza así la política de la primera administración de Antanas Mockus:

En la primera administración de Mockus el presupuesto del Instituto Distrital de Cultura y Turismo aumentó cerca de un 4.000%. Desde entonces ha habido algunas reducciones, pero aun así el monto total de inversión cultural es incomparablemente mayor que el que tenía hace 10 ó 12 años. También se han dado pasos importantes en otro punto crucial: la identificación de las temáticas de la política cultural. Quiero decir que identificar las políticas y estrategias —lo cual no significa tener ya una política cultural definida y sólida— ha producido un fortalecimiento del sector cultural. [...]

Niveles de acción:

- Patrimonio cultural.
- Fomento al arte y la cultura (formación de semilleros culturales, becas premios, concursos).
- Promoción y divulgación de la cultura.
- Infraestructura cultural (no sólo espacios convencionales).
- Investigación. [Sánchez, 2001: 46]

PERIODO DE TRANSICIÓN (ADMINISTRACIÓN DE PAUL BROMBERG)

Tras el giro que se da en la Alcaldía con la renuncia de Antanas Mockus a su cargo de alcalde mayor para presentar su nombre como candidato a la presidencia para el año 2002, y habiendo sido nombrado Paul Bromberg como alcalde, Norma Constanza Muñoz asume la dirección del Instituto Distrital de Cultura y Turismo. En la gestión de la señora Muñoz “los comportamientos y la autorregulación [ciudadana] pasan a un segundo plano y se les da énfasis a los valores, contradiciendo los principios de la formulación del programa [de Cultura Ciudadana]” (López, 2003: 92). La nueva directora justifica el cambio de rumbo argumentando que el concepto de cultura ciudadana “estaba por construirse”, y propone un nuevo programa y una nueva campaña: Por una Ciudad al Alcance de los Niños.

Silvia Casas, dando prioridad a esta línea de trabajo, alude al arte dramático desde esta perspectiva dirigida tanto a un público infantil como al que se reconoce en el teatro gestual:

Aquí hay que hablar de artes escénicas, porque también están los títeres, la pantomima y la narración oral. Teníamos esas dos líneas de trabajo, dos vertientes: por un lado la formación de públicos y por otro lado se trataba de abrir espacios de promoción y muestra de las creaciones, las nuevas creaciones de esos cuatro sectores de los artistas escénicos. [Entrevista a Silvia Casas]

Otra característica de las limitaciones que las políticas de fomento a la cultura han tenido y que han impedido su amplio desarrollo, creando un vacío previsto en los diagnósticos sobre las políticas culturales distritales y expresado en buena parte de los documentos que los contienen, está relacionada con la ausencia de lazos con sectores afines, como la educación, la formación, la ciencia y la técnica, la comunicación y la salud, representados por la Secretaría de Educación, el Ministerio de Educación, el Ministerio de Salud, el Ministerio de Cultura, el Bienestar Familiar, etc. Se constata una tendencia a que cada sector se desarrolle por sí mismo, dentro de su propia esfera y en la especificidad de sus problemas, como si tan sólo se tratara de cumplir con programas artísticos y culturales sin conexión con el desarrollo integral de la ciudad. Esta tendencia prevalece aún en nuestros días.

Por la Bogotá que Queremos. Alcaldía de Enrique Peñalosa (1998-2001)

Si bien la alcaldía de Peñalosa no dio plena continuidad a los programas de Cultura Ciudadana del gobierno Mockus, sobrevivieron algunos conceptos de la filosofía subyacente a esos programas: la necesidad de formar ciudadanos solidarios y res-

ponsables frente a los problemas de convivencia de los individuos que comparten un mismo entorno y enfrentan problemáticas comunes. Más que cierta teatralización de momentos incidentes, propia del estilo de Antanas Mockus, puesta en marcha por medio de mimos, representaciones y usos simbólicos, la administración de Peñalosa se caracterizó por promover canales de comunicación más formales, cuya competencia está legitimada por los usos institucionales de las comunicaciones. Se privilegió la idea de que los espectáculos masivos —llamados “Al Parque”—, junto con la mejora y adecuación de los espacios públicos a las necesidades de los ciudadanos, iba a influir en la percepción que éstos tienen de su ciudad, y en consecuencia la solidaridad y cultura ciudadana alcanzarían otros niveles de compromiso con el entorno público. Aun así, en la anterior como en esta administración los cambios de rumbo no fueron perceptibles en las políticas de fomento a las artes.

Si las políticas culturales actúan sobre el nivel de organización de la cultura, ellas en sí mismas, en su propia organización, deben mostrar absoluta coherencia en la creación de circuitos culturales que relacionen a los agentes e instancias culturales con la organización de la acción propiamente cultural. Teniendo en cuenta el paradigma mundial de eficiencia impulsado por el programa de Políticas Culturales para el Desarrollo generado por el Plan de Acción Mundial que se estableció en Estocolmo, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, ahora bajo la dirección de Adriana Mejía, inició lo que se ha llamado “cuarta reestructuración”. Para ello se expidió el Acuerdo 11 de la junta directiva, que promulgó nuevos estatutos y modificó la estructura orgánica del Instituto. Como un intento de dar nueva dinámica a los procesos administrativos internos, se establecieron siete oficinas de asesorías internas que pasaron a depender directamente de la Dirección. Ellas son:

- Oficina Asesora de Planeación.
- Oficina Asesora de Control Interno.
- Oficina Asesora de Control Disciplinario Interno.
- Oficina Asesora Ejecutiva de Localidades.
- Oficina Asesora de Comunicaciones.
- Oficina Asesora de Proyectos Especiales.
- Oficina Asesora de Ciudad.

La Subdirección General, creada en la anterior reorganización, dejó de existir para dar paso a una Secretaría General. En esta administración se establecen cinco subdirecciones, que son:

- Subdirección de Cultura. A través de las divisiones de Arte Dramático, Artes Plásticas, Danza, Literatura, Música y Descentralización se encarga de asesorar a la Dirección en la formulación de políticas y estrategias para el desarrollo de la cultura

y las artes en la ciudad y proponer los proyectos correspondientes, gestionar ante las entidades públicas y privadas la consecución de recursos para desarrollar sus actividades, y diseñar y ejecutar políticas y actividades culturales en las localidades, además de brindar apoyo a sus iniciativas.

- Subdirección de Turismo.
- Subdirección de Eventos, Salas y Escenarios.
- Subdirección Administrativa y Financiera.
- Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB). Sus funciones son las de coordinar y supervisar el funcionamiento de sus programas educativos en los aspectos administrativos y académicos.

En este periodo la Administración Distrital tenía bajo su política la exaltación de la ciudad como un escenario vivo y, a la vez, como un espacio de encuentro para mostrar formas diferentes de apropiarse y sentir la ciudad. La gestión del Instituto Distrital de Cultura y Turismo se centró entonces en cumplir una función de demostración de la ocupación de espacios públicos con actividades culturales, buscando así lograr un mayor sentido de pertenencia, mejorando significativamente los niveles de interacción entre los ciudadanos de diferentes estratos, generando una concepción de orgullo de lo que significaba ser ciudadano de Bogotá, contribuyendo de esta manera a la construcción de ciudad, a pesar de que las políticas distritales en cultura no siempre tuvieron una línea de continuidad determinada. [Reseña histórica del Instituto Distrital de Cultura y Turismo]

Con la perspectiva de que la ciudad no sólo debe superar los innumerables problemas que le son propios, sino que debe ir mucho más allá y buscar un estado de bienestar para sus ciudadanos, representado en una ciudad más eficiente en su movilidad y en sus servicios públicos, más amable, con un medio ambiente sano, una ciudad que ofrezca verdadera calidad de vida, la administración Peñalosa diseñó una serie de estrategias y políticas para armonizar su desarrollo, observando siempre el precepto constitucional que afirma que el interés común está por encima de los intereses particulares. La noción de lo colectivo conduce en seguida a la idea de descentralización, puesto que la supone. A las localidades debe llevarse eficiencia administrativa, que incluye la que promueve la cultura, y hacer visible la presencia ciudadana en los gobiernos locales. El desafío es “mejorar la calidad de vida de los ciudadanos y propiciar con ello, un proceso de aprendizaje hacia esa nueva manera de vivir en nuestra sociedad”, cosas que constituyen los fundamentos de lo que se llamó plan de desarrollo Por la Bogotá que Queremos.

Este plan estructuró siete grandes prioridades, siendo la cultura el elemento que las articula a todas. Ellas son:

- Promoción de la solidaridad y el compromiso para la convivencia.
- Fomento del buen uso del tiempo libre y el espacio público.
- Fortalecimiento de la descentralización.
- Participación ciudadana.
- Eficiencia institucional.
- Recuperación y ampliación del espacio público.
- Seguridad y convivencia.

El plan fue el derrotero sobre el cual la administración Peñalosa se propuso desarrollar sus prioridades entre 1998 y 2001 en materia cultural, cosa que se reflejó en la disposición de los recursos de inversión para atender las siguientes prioridades:

- *Ciudad a escala humana*, que tiene que ver con el diseño y construcción de los espacios académicos y culturales.
- *Seguridad y convivencia*, relacionada con la política de promoción de solidaridad y compromiso para la convivencia y la comunicación interinstitucional, así como el fomento al buen uso del tiempo libre, al arte y la cultura; el redimensionamiento de la Academia Superior de Artes de Bogotá, el fomento artístico, el fortalecimiento de los programas de los teatros la Media Torta y Jorge Eliécer Gaitán, el fortalecimiento de la Cinemateca Distrital, la promoción y realización de eventos culturales de las casas de la cultura.
- Eficiencia institucional que se resuelve en la modernización y fortalecimiento de la gestión pública.

En la publicación de 1998 “Por la Bogotá que queremos”, más específicamente en el documento “La política de la Administración en torno a la cultura”, esta administración deja muy claro cuál es su idea sobre la relación con las políticas propuestas por el gobierno nacional:

Cuando se ocupa de políticas sectoriales, el plan recomienda articular las políticas culturales del Distrito Capital con el Sistema Nacional de Cultura y con la Ley General de Cultura y establecer criterios claros para el desarrollo de un papel protagónico de la cultura en el Distrito Capital, que armonice con las experiencias y expresiones culturales regionales.

Los recursos que el plan asigna a la cultura son del siguiente orden: la inversión de la Alcaldía Mayor de Bogotá asciende a la suma de 13,5 billones de pesos, de los cuales el 3,9%, es decir, 531.818 millones de pesos, se destinan a cultura, recreación, deporte y comunicación. De esta manera, al Instituto Distrital de Cultura y Turismo le correspondieron \$93.041 millones para el periodo 1998-2001, que representan el 17,5% de la suma destinada al rubro mencionado. La suma asignada al Instituto es la segunda

en valor entre las destinadas a entidades que tienen tareas en el ámbito de la cultura, la recreación, el deporte y las comunicaciones, lo cual significa que el Instituto Distrital de Cultura y Turismo recibe el 25% de lo entregado al Instituto Distrital de Recreación y Deportes, de donde se deduce que el presupuesto del Instituto Distrital de Cultura y Turismo “es una bolsa compartida con otras entidades que desarrollan actividades en torno al mejoramiento de las relaciones entre los ciudadanos, a la recuperación del espacio público y al fortalecimiento de la eficiencia de la Administración Distrital” (Plan de Acción Administración Peñalosa 1998-2000).

LAS SEIS DIVISIONES DEL INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO

Según el Acuerdo 11 de 1998, la estructura del Instituto Distrital de Cultura y Turismo se conformó en dos grandes bloques. El primero está constituido por un grupo de dependencias de apoyo encargadas de las funciones administrativas y de asesorías, ya mencionadas (Planeación, Control Interno, Control Disciplinario Interno, etc.). El otro bloque lo constituyen las seis grandes divisiones que dependen directamente de la Subdirección de Cultura. Aquí encontramos la oficina encargada del desarrollo de las políticas teatrales del Instituto, a cuyo encargado se le denomina *asesor de artes escénicas*. Junto a esta dependencia están las siguientes divisiones: de Descentralización, de Artes Escénicas, de Danza, de Literatura, de Artes Plásticas, de Música.

INVERSIÓN

Lo que en esta administración se denomina “esfuerzo presupuestal” destaca el empeño de la Alcaldía Mayor en privilegiar la inversión en el Instituto sobre los propios gastos de funcionamiento, como lo muestran las siguientes cifras:

| | |
|------------------------|-----|
| Inversión en 1998 | 75% |
| Inversión en 1999 | 79% |
| Inversión a junio 2000 | 83% |

O, puesto en otros términos, en el año 2000, de cada 100 pesos gastados, 83 se destinaron a inversión y 17 a funcionamiento.

Los proyectos que en 1998 recibieron mayor soporte financiero, de acuerdo con el plan de inversiones del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, en su orden fueron:

- Realización y promoción de eventos culturales y eventos especiales.
- Divulgación y comunicaciones para la cultura, comunicación interinstitucional.
- Fomento al Arte y la Cultura en el Umbral.

A estos proyectos les correspondió un 52,4% del total de la inversión ejecutada en el año.

El hecho de que las cifras globales encontradas no discriminen las inversiones particulares de cada una de las artes que fueron fomentadas quizá se deba a que las líneas de acción que se desarrollaron no habían sido previamente concebidas, convenidas y estructuradas, sino que su promoción obedeció a situaciones coyunturales. Cuando María Fernanda Veloza asumió como asesora de artes escénicas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo (1998-2003), no existían políticas de fomento al arte dramático. Como la denominación misma del cargo lo indica, se trataba de contar con una persona que, por conocer aspectos particulares del teatro, pudiera ofrecer una asesoría en este campo por medio de la evaluación de proyectos y de sus resultados, haciendo propuestas de desarrollo de actividades, implementando métodos de utilización del teatro como instrumento formativo y pedagógico y auspiciando la celebración de actos teatrales de distintos géneros. En ese periodo tuvo lugar la preparación y celebración de las fiestas con que Bogotá celebraba el paso de un milenio al otro, para lo cual cierta “política” se orientó a lo que puede entenderse como actividad teatral. Se proyectaron festejos populares, teatro al aire libre, comparsas y actos callejeros con intervención de buena parte de los grupos de teatro que trabajaban en ese género escénico. Esto muestra que no había una inscripción de planes de conjunto, de políticas a largo plazo en las que se hubieran definido competencias, programas, objetivos precisos y responsabilidades que posteriormente pudieran ser evaluados estructuralmente.

El programa bandera se denominó “En el umbral del nuevo milenio” y “La imaginación en el umbral”, según refirió María Fernanda Veloza en una entrevista concedida a los autores del presente trabajo.

En 1998 el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, pues, no desarrolló un proyecto orgánico común para todas las áreas, sino que se abocó a la realización de “labores de promoción” de la cultura en Bogotá. Buscando propiciar la convivencia se desarrollaron actividades teatrales, entre éstas la programación de festivales, el montaje de obras y la promoción de formas de representación menos convencionales. La programación como oferta cultural abierta a todos los públicos no sólo buscaba atraer un gran número de espectadores a estas expresiones artísticas y culturales, sino también hacer que un grupo grande de artistas participantes formara parte de la agenda cultural del Distrito. Se mencionan las siguientes actividades realizadas ese año:

- Letra Viva, lecturas dramatizadas (6 sesiones).
- Monologando (7 sesiones).
- Comediantes al Parque (24 sesiones).
- Temporada de Artes Escénicas (7 sesiones).

- Desafueros (16 sesiones).
- El Silencio Tiene la Palabra (16 sesiones).

Para el cumplimiento de algunos de los programas de la Fiesta en el Nuevo Milenio, el área de Arte Dramático organizó el estímulo a trabajos de narración y de creaciones realizadas a partir del teatro físico, tales como Construyendo Ciudad con la Palabra y El Silencio Tiene la Palabra, haciendo cumplir los requisitos, que implicaban recorrer cuatro etapas: convocatoria, eliminatorias, finales y talleres de formación y reflexión.

En Memoria para el Nuevo Milenio, Arte Dramático proyectó realizar una exhibición fotográfica con la coordinación de Artes Plásticas, que consistía en montar una serie de fotos alusivas a montajes teatrales como una galería itinerante que abarcaría buena parte de los diversos lugares apropiados para estas exposiciones. Este proyecto quedó aplazado.

Banco de Propuestas. En 1998 el Instituto Distrital de Cultura y Turismo abrió una convocatoria de proyectos culturales denominado *Banco de Propuestas Artísticas*. Se recibieron 284 propuestas para todas las artes. Se seleccionaron y contrataron 33 por un valor de \$532.209.940. El proyecto dio oportunidad a artistas, creadores y gestores culturales para presentar sus propuestas en las diferentes áreas artísticas, teniendo en cuenta los siguientes criterios establecidos por el Instituto: impacto metropolitano, pertinencia para la ciudad, que no hubiera contradicción con las políticas del Instituto y que los proponentes contaran con una cofinanciación demostrable.

Octubre es de los Niños. Bajo esta denominación se desarrolló una programación de carácter infantil que tuvo como escenario cada una de las localidades en que territorialmente está dividida la ciudad. La culminación de este programa se proyectó para una gran fiesta final en la plaza de Bolívar. A la realización del evento concurrieron 24 grupos de teatro que realizaron sus representaciones escénicas en las distintas localidades.

En el Umbral del Nuevo Milenio. Este programa lo conformaron las acciones previas a la celebración del cambio de milenio.

En el marco de la política de acción ciudadana que venía desarrollándose bajo los lineamientos generales de Cultura en Común, la oficina asesora de Artes Escénicas, así como las demás áreas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, en forma solidaria con las otras instituciones de la Alcaldía, abrieron los espacios de esa “cultura en común” a todos los centros comunitarios: Lourdes, La Victoria, Servitá, etc. Esto permitió reconocer el carácter del tejido que se iba creando entre dependencias que se solidarizaban en la búsqueda de programas comunes dirigidos a los estratos menos

favorecidos. “La plata no estaba en nuestra dependencia, pero es toda una actividad, y creo que a la hora de contar recursos asignados por el Estado, hay que contarlos” (entrevista a María Fernanda Veloza).

Entre los 16 grandes lineamientos del programa Por la Bogotá que Queremos en que la Alcaldía Mayor invierte, el fomento a las artes escénicas hace parte de la línea “fomento al arte y la cultura”, con un porcentaje de participación que históricamente ha sido del 25%. Del total del presupuesto ejecutado en 1998, que fue de \$14.745.150.000, para fomento al arte y la cultura de destinaron \$1.993.994.000.

El Informe Oficial de Gestión de 1998 muestra las siguientes realizaciones en arte dramático:

- Apoyo financiero y logístico al VI Festival Iberoamericano de Teatro.
- Proceso de concertación con 31 salas de teatro y 32 grupos.
- Evento de narración oral Pantomima, Desafueros: teatro en espacios no convencionales.
- Presentaciones de Umbral, teatro en homenaje a Federico García Lorca, en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Homenaje a Bogotá del grupo La Mama: 26 funciones con participación de 6.540 espectadores.
- Apoyo al encuentro intercolegiado de teatro.
- Realización del evento Desatinos Conversados: cuatro sesiones.
- Realización de los eventos Los Narradores Tienen la Palabra y Narración al Parque: un taller, 20 funciones, 15.000 espectadores.
- Realización del evento El Silencio Tiene la Palabra: 20 funciones y 10.000 espectadores.
- Realización del evento Desafueros —estreno de obras para espacios no convencionales— con 8 grupos de teatro, 50 artistas y 10.000 asistentes.
- Invitación y selección de participantes para el evento Monologando,
- Invitación y selección de participantes para el evento Octubre Es de los Niños.
- Realización del evento Octubre Es de los Niños: 104 funciones, 2 días de Titiriferia, 16.000 asistentes.
- Realización de la temporada de Excelencia Arte Dramático, con participación de 20 artistas, 8 funciones, 10.000 asistentes.
- Realización de Palabra Viva, lecturas dramatizadas: 6 eventos, 500 asistentes.
- Realización de talleres de arte dramático: 3 talleres, 40 participantes.
- Convocatoria a los talleres Recreando: Vacaciones Creativas.
- Realización de tres módulos de los talleres Recreando, dentro del programa Vacaciones Creativas: 172 talleres, 6.500 niños participantes.

- Participación en el Festival de Navidad, la paz de Navidad: 8 funciones, 24.000 asistentes.

Se buscó extender los programas diseñados en el plan, que en buena medida fueron ejecutados en 1998, de 1999 hasta el fin de la administración. Pero dadas ciertas resistencias a la continuidad y cierto afán de cambio, fueron perdiendo fuerza con el correr de los meses. Cabe señalar que una de las razones para la breve permanencia en el tiempo de los programas está relacionada con cierta resistencia a la evaluación —como lo diagnostica Saénz (2000: 24)— “en términos de indicadores, productos y resultados”.

REDEFINICIÓN DE 1999

Hacia 1999 el Instituto Distrital de Cultura y Turismo se redefinió con las siguientes características, descritas en el estudio *Misión de Reforma Institucional de Bogotá*:

- Formulación de políticas.
- Difusión y promoción de las artes, las ciencias y la cultura.
- Velar por el cumplimiento de las normas protectoras de los monumentos nacionales.
- Planteamiento, ejecución, financiación y organización de proyectos y eventos.
- Promoción de artistas y autores.
- Desarrollo de las diferentes expresiones artísticas.

Ninguno de estos parámetros se estableció antes de 1999, por lo que es fácil explicarse la manera como sólo con el paso de los años el Instituto Distrital de Cultura y Turismo ha creado para sí mismo una estructura de funcionamiento tan compleja como la que hoy lo determina. Si nos remontamos a los primeros tiempos de su fundación encontramos que fue una institución relativamente pequeña y poco importante. La dependencia que la precedió fue una oficina de Extensión Cultural que formaba parte de la Secretaría de Educación.

En 1999 también se crean los consejos locales de cultura, cuatro consejos de áreas artísticas y el Consejo Distrital de Cultura, cuya función es asesorar a las autoridades distritales y locales en la formulación de políticas de fomento al arte y la cultura en correspondencia con los criterios generales de la política distrital.

A las puertas del cambio de milenio, 1999 fue el año en que se propuso celebrar este salto histórico con una serie de actividades que, como en todas las grandes capitales del mundo, sería una forma de abrir festivamente un nuevo capítulo para la humanidad superando los temores que durante los últimos años la civilización ha ido acumulan-

do. Bogotá daría ese paso con un programa denominado Imaginación en el Umbral. La política se desarrolló bajo la modalidad de convocatorias, para hacer partícipes a los artistas y creadores en la celebración de fin de milenio. Se abrieron 25 concursos para premios y becas de creación en todas las áreas artísticas. Para arte dramático se abrieron las siguientes convocatorias:

- Dramaturgia en el Umbral, concurso internacional para obras de teatro. Participaron 72 obras por un premio único de \$25.000.000.
- Montaje en el Umbral. Participación de montajes en artes escénicas, danza y teatro dirigidos por maestros reconocidos internacionalmente.
- 2001 Noches. Becas de creación para realizar trabajos de narración. Se otorgaron cuatro becas por un monto de \$20.000.000.
- Sólo para Niños. Becas de creación para montajes de teatro dirigidos a público infantil. Tres becas otorgadas, premios por \$20.000.000.
- Contando Nuestro Cuento. Becas de creación de teatro con niños y/o jóvenes. Dos becas otorgadas con un monto de \$20.000.000.
- Becas de Creación para Montajes de Arte Dramático. Tres becas otorgadas por un monto de \$90.000.000.
- Silencio en el Umbral. Becas de creación para teatro sin palabras. Dos becas otorgadas por un monto de \$20.000.000.

En el programa de Salas Concertadas adelantado durante 1999 participaron 34 salas que albergaron 4.023 funciones, con una participación del público que se estima en 521.028 espectadores. La asignación ascendió a \$914.000.000.

Para la programación de la Fiesta en el Umbral llevada a cabo en 1999, Arte Dramático fue convocado para participar con sus programas escénicos. Allí se le ofreció al público un variado programa de popular acogida. De esos espectáculos al aire libre, María Fernanda Veloza recuerda el impacto de un evento llamado Agosto en Bogotá, que fue “políticamente muy importante, porque por primera vez se intentaron canalizar en una sola actividad los esfuerzos conjuntos derivados del trabajo de varias dependencias del Instituto” (entrevista a María Fernanda Veloza). Se trataba de unir los esfuerzos del Instituto Distrital de Recreación y Deporte con los del Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Convergió allí las actividades teatrales de calle en un verdadero festival itinerante, las salas de teatro, a las que se les asignó un presupuesto para una programación especial, y se apoyó la actividad de las salas concertadas para que participaran en el evento “con una programación propia a precios supereconómicos” (entrevista a María Fernanda Veloza). Se hizo el gran lanzamiento en la plaza de Bolívar. “Hubo música, teatro, mimos. [Participaron] todas las dependencias, todas y no solamente el Instituto Distrital

de Cultura y Turismo: todos los institutos del Distrito. [...] Se hizo una programación propia del Instituto para llevarla a los centros comunitarios, para tener presencia [allí]” (entrevista a María Fernanda Veloza). Se aprovecharon los programas de Agosto en Bogotá para que esas localidades participaran de la celebración del milenio.

Otros espectáculos que se le ofrecieron al público fueron los de narradores y mimos (Teatro sin Palabras, El Silencio Tiene la Palabra) y narradores orales (Construyendo Ciudad con la Palabra), en los cuales participaron 85 actores que realizaron 54 funciones para 10.200 asistentes.

Las funciones de Teatro Agosto en Bogotá a las que alude la señora Veloza se discriminan así:

- Programación distrital: presentación de 201 funciones con 78 grupos y 22.000 espectadores.
- Programación nacional: 7 presentaciones con 676 asistentes.
- Programación internacional: presentación de 16 funciones con 6.850 asistentes.
- Programación en centros comunitarios: 14 presentaciones con 4.758 asistentes.
- Momentos: concurso de teatro En el Acto (convocatoria y recepción de propuestas).

Durante 1999 hubo actividades que no fueron referenciadas en los respectivos informes de programas de marco general. Ellas fueron:

- Realización de tres talleres sobre movimiento-método Alexander, la voz del actor y el canto como una exploración vocal, con una asistencia de 38 personas.
- Taller dictado por el Teatro La Baranda a 42 niños de los estratos 1 y 2 de la localidad de Chapinero, dentro del programa Pedagogía en el Umbral.
- Congreso Nacional de Titiriteros, un evento que contó con la participación de 44 personas.
- Selección, contratación e inicio de 42 talleres para niños dentro del programa Vacaciones Creativas, recreados a través de la palabra, imágenes, interpretaciones, muñecos, títeres y juegos.

Entre las actividades de formación académica que Artes Escénicas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo realizó con la ASAB se destacaron los siguientes eventos:

- *Ivonne, princesa de Borgoña*: 11 funciones, 350 asistentes.
- Temporada de repertorio ASAB: trabajos académicos de 1999 con 12 funciones y 480 asistentes.
- Taller de dramaturgia San Francisco de Asís.
- Iniciación del ciclo El Teatro y la Voz.

Ya constituida la Gerencia de Arte Dramático, una de sus medidas de fomento a la cultura y al arte teatral durante este periodo fue su propósito de formular políticas concretas para la constitución del Consejo Distrital de Arte Dramático. Otra fue la actividad escénica dentro del programa Tejedores de Sociedad, aunque la financiación no provenía del presupuesto de Arte Dramático. “Pero son acciones de Arte Dramático, pues no se trataba que solamente fueran acciones de la Gerencia, sino que revirtieran en la comunidad”, afirma María Fernanda Veloza.

Un programa que en cierto momento tuvo características protagónicas fue el de las comparsas para Bogotá. Se contó con un presupuesto con el que jamás se había soñado.

Aparte del trabajo conjunto con el Instituto Distrital de Recreación y Deporte para realizar el Festival de Verano, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo creó lazos de cooperación con la Escuela de Jóvenes Tejedores de Sociedad, que manejaba un presupuesto para hacer talleres de música, danza, teatro, artes plásticas y visuales. “Y obviamente [...] no con la idea de generar artistas o apoyar el proceso artístico” —dice la señora Veloza—, pero sí de apoyar procesos comunitarios y programas de prevención de la delincuencia. Dentro de la acción general y con presupuesto de Tejedores de Sociedad, es decir, externo a la Gerencia de Arte Dramático, se realizó la selección de profesores, criterios, programas y objetivos y se hizo seguimiento al esquema de Tejedores. En 1998 la inversión en Jóvenes Tejedores de Sociedad ascendió a \$157.122.000.

El espacio denominado Vacaciones Creativas, con el cual se le dio continuidad a un programa que venía realizándose desde administraciones pasadas, adquirió más visibilidad al ser redimensionado sobre un eje que se definió como Por la Bogotá que Quieren los Niños, con el cual se buscaba la prevención del maltrato, la explotación infantil, la violencia juvenil, la drogadicción, la prevención del delito en edades tempranas y la formación de valores cívico ciudadanos. Se buscó atender a una población cercana a los 50.000 niños de entre 6 y 12 años, de los estratos 1 y 2 del Distrito. A este programa convergió la mayoría de las instituciones distritales.

Si a algo fue sensible esta Gerencia fue a la inclusión de las diversas formas escénicas en procesos de formación de comunidad, educación y reorientación en busca de una conducta socialmente aceptable. El teatro se tomó como herramienta de readecuación:

En vacaciones se detectó un problema muy grave con los niños en las calles. Se acaba el [periodo del] colegio y a los niños, los padres los ponen a pedir limosna. Es cuando aumenta la mendicidad. [Entonces, como política, se crea] una serie de actividades en todas las dependencias del Distrito, y Arte Dramático elabora sus programas y propone las *Vacaciones Creativas*. [La financiación corre por cuenta de las finanzas

del Distrito]. Entonces hicimos talleres y unas Vacaciones Creativas con los niños. Todos estaban en actividades en las diferentes partes de Bogotá. El programa se llamó Recreando. [Entrevista a María Fernanda Veloza]

Si se relaciona la actividad teatral con el desarrollo de programas como éste, se ve que el beneficio es doble: algunos profesionales del teatro son llamados a conformar los grupos que impartirán estas lecciones y que armarán los talleres para los niños, que son los otros beneficiados.

Hicimos el proyecto y lo ejecutamos, pusimos las bases para el desarrollo de los talleres, recibimos las propuestas y las hojas de vida de las personas que debían llevar a cabo los talleres, conformamos unos parámetros con unos niveles de capacitación, de experiencia y seleccionamos los talleristas, les dimos los recursos que necesitaban, les dimos también una base sobre la que deberían trabajar y contratamos las más viables. Ellos estuvieron coordinados, obviamente, por otras dependencias del Distrito que les hicieron seguimiento en los distintos espacios. Todo esto era política a nivel distrital: no solamente lo hacía la Gerencia, sino también Fomento, Fomento al Arte y a la Cultura, y no solamente fomento en el Instituto Distrital de Cultura y Turismo sino en todo el Distrito, coordinado por el Distrito. [Entrevista a María Fernanda Veloza]

Desde luego, estas actividades, aunque especialmente significativas entre las labores de la oficina de asesoría de Artes Escénicas, no fueron sino parte de las que la señora Veloza desarrolló desde octubre de 1998 hasta febrero de 2002, cuando ya transformada la oficina en Gerencia de Arte Dramático, se retiró del Instituto.

La ex asesora de Artes Escénicas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo cita las siguientes actividades como parte del desarrollo de su labor en los cuatro años de su gestión:

- Premios en becas para arte dramático.
- Becas de creación para montajes.
- Becas de creación para narración oral.
- Becas de creación para teatro infantil.
- Becas de creación para montajes de teatro de niños y jóvenes.
- Becas de creación para teatro sin palabras.
- Programa de Salas Concertadas.
- Convocatorias y otras formas de fomento a la creación.
- Programas por concurso.
- Programas propios.
- Taller Nacional de Dramaturgia (tercer módulo).
- Premios de dramaturgia.

Entre los programas que el Instituto Distrital de Cultura y Turismo promovía se desarrollaron eventos bajo las siguientes denominaciones:

- Construyendo Ciudad con la Palabra, que eran actos de narración oral.
- El Silencio Tiene la Palabra, evento de teatro gestual.
- Los Rincones del Silencio.
- Vacaciones Recreativas.
- Octubre es de los Niños.
- Hitos del Teatro Colombiano (exposición y edición de un libro).
- Realización del Festival Universitario de Teatro.

En el rango de los apoyos cabe mencionar los otorgados al Festival Intercolegiado Distrital de Teatro, a la revista *Actuemos*, de dimensión educativa, y a la revista *Malabares*.

Así mismo, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo promovió minifestivales especializados en cada uno de los diversos géneros. De ahí se seleccionaban los mejores para nuevas presentaciones. Paralelamente se programaron talleres y encuentros en donde se recogía la experiencia vivida en estos festivales.

El programa de Salas Concertadas, que ha pasado a ser el más significativo, permanente y exitoso de cuantos se han desarrollado desde el momento en que se creó, en 1998 contó con la participación de 31 salas. En la evaluación de las salas continuaron vigentes los requisitos exigidos por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo y el Ministerio de Cultura, según la siguiente distribución:

| Valores de la calificación | Porcentaje |
|--|------------|
| Aforo, planta física e infraestructura | 35% |
| Actividad artística y/o comunitaria | 40% |
| Trayectoria, gestión y bienes raíces | 25% |

El puntaje mínimo exigido para el ingreso al programa es del 60%. En 1998 el valor del programa fue de \$689.000. “No obstante la viabilidad del programa, emprendido en forma conjunta con Jóvenes Tejedores de Sociedad, la Escuela de Tejedores se alejó de la Gerencia de Arte Dramático, aunque Cultura en Común sigue existiendo”, refiere la señora Veloza. Exteriores al desarrollo de la actividad profesional de las artes escénicas, estos programas en común fueron dejándose de lado, pero aún en lo que concierne a las ejecuciones de la Gerencia de Arte Dramático se ha dado continuidad a ciertos procesos. El hecho de abandonar algunos programas, supone la señora Veloza, abre la posibilidad de que entidades privadas los realicen. En este caso

[...] no hay política. Allí la política es deshacerse del problema y esperar a ver quién toca una puerta y presiona para que sea el Estado el que financie sus propios proyectos. Ahora bien, si la política es hacer [un programa] de manera diferente, habría que seleccionar los recursos y las reglas, o las normas, la normatividad para que se haga de una manera diferente. El Estado es el único que puede establecer criterios de imparcialidad, fundamentalmente generar una política y desarrollarla. Es muy difícil para una entidad privada que haga, por ejemplo, un festival, con su criterio, y que esté realmente haciendo un evento democrático. Lo que hiciera estaría a beneficio de lo que necesita y de lo que considera que quiere ser, y eso puede estar muy bien. [Entrevista a María Fernanda Veloza]

Es donde aparece la empresa privada como promotora de eventos. Y es donde aparece uno de los puntos más debatidos y críticos en las sucesivas administraciones de la cultura en Bogotá: la financiación que encuentra el Festival Iberoamericano de Teatro en el presupuesto del Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO

Está muy bien, pero uno se da cuenta que por dentro todos los festivales privados tienen su política, todos tienen su expectativa a largo plazo. Se trabaja alrededor de una serie de relaciones internacionales importantes, pero son muy importantes para la entidad que los está realizando. Entonces, este tipo de contactos y vinculaciones pueden perderse para las políticas de Estado, y el Instituto no tiene manera de recuperar esa posibilidad. [Entrevista a María Fernanda Veloza]

Que un festival de teatro como el Iberoamericano haga parte de las políticas del Instituto implicaría reformas dentro de éste, en la medida que demandaría un grupo de trabajo amplio: “más personal para que asuma la dirección de estos proyectos, y la tendencia es totalmente otra, contraria: menos personal en la planta y una sola persona que se encargue de todo”, afirma la señora Veloza.

Cuando se creó la Gerencia de Arte Dramático bajo la dirección de María Fernanda Veloza ocurrieron drásticas reducciones en las asignaciones presupuestales para la realización de sus programas, y de un presupuesto global de \$5.317.146.998 se pasó a uno de \$1.994.308.669, lo que corrobora las afirmaciones de la señora Veloza acerca de la curva descendente en la asignación de recursos para los programas de arte dramático cuando hace una evaluación de su gestión.

Podrían dividirse en dos grandes dominios los programas que desarrolla la Gerencia de Arte Dramático. ¿Cuál es la diferencia?

Por ejemplo, las becas: aunque son programas propios, como procesos de creación, son eventos que no los realizamos nosotros mismos, sino quien se gana la beca. Los realizamos cuando nos toca organizar eventos: tenemos que hacer la programación, aparte de la contratación. Hacer un trabajo con eventos implica sonido, logística, producción. Y la Gerencia se desgasta mucho en esos procesos. Ahora, es también difícil que personas ajenas, que desconozcan el proceso, se comprometan efectivamente con lo que se requiere. Siempre he dicho que una Gerencia de Arte Dramático en Bogotá, o de Danza, o de Artes Plásticas, requiere de un equipo de trabajo para hacer algo ambicioso. Si no todo se reduce sencillamente a administrar los recursos. [Entrevista a María Fernanda Veloza]

Frente a las otras disciplinas artísticas encontramos que la Gerencia de Arte Dramático ha gozado del privilegio de ser la más fuertemente apoyada económicamente. Según las estadísticas de 2000, encontramos nuevamente destacado su privilegio: a Arte Dramático se le reservó el 21,78% del presupuesto del Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

CONVOCATORIAS 2000

En el año 2000 se establecieron las siguientes becas y premios para el fomento del arte dramático: en el marco del programa Teatro para el Nuevo Milenio se entregaron premios de creación para montajes de arte dramático, para que fueran realizados en distintos espacios de la ciudad. El jurado otorgó premios por la suma de \$78.000.000. En la línea de eventos, se realizaron ciclos de conciertos y para la programación se establecieron las siguientes propuestas: Construyendo Ciudad con la Palabra (encuentro distrital de narradores con un premio de \$15.000.000) y El Silencio Tiene la Palabra (muestra distrital de teatro sin palabra con premios por un monto de \$9.000.000). Los apoyos para las salas concertadas se ofrecieron a entidades privadas sin ánimo de lucro cuyo objetivo fuera el desarrollo de la actividad cultural o artística, con un trabajo permanente en artes escénicas, que tuvieran bajo su administración, mínimo por tres años, una sala de teatro en funcionamiento con programación fundamentalmente dedicada al teatro. Se entregaron recursos por la suma de \$950.000.000.

Bogotá para Vivir Todos del Mismo Lado. Alcaldía de Antanas Mockus (2001-2003)

Una evaluación de la primera alcaldía Mockus y de la administración Peñalosa da como resultado “la ausencia de una política científica global e integral para la ciudad, así como de objetivos y estrategias específicas para fomentar el desarrollo de las industrias culturales, más allá del apoyo a la formación, creación y expresión artística” (Sáenz, 2000: 24). En una economía de mercado como la nuestra se impone desarrollar tres

líneas de acción, que ya hemos mencionado anteriormente —enfoque de mercado, enfoque de igualdad de oportunidades y enfoque de incremento del bienestar social— en forma conjunta y paralela, puesto que de otra manera la búsqueda de coherencia en políticas culturales del llamado *modelo de desarrollo sostenible* se vería comprometida en un movimiento regresivo hacia modelos periclitados que han de ser por siempre superados, como son los derivados de la denominada *política clásica* que imperó hasta entrados los años noventa. Ésta estaba basada en la improvisación, la asignación caprichosa de recursos, el sesgo paternalista y el favorecimiento a entidades o individuos según su capacidad de persuasión a nivel público o privado. El llamado “paradigma de eficiencia económica” (Roemer, 2003: 54) concibe la cultura como un bien socialmente deseable y contempla la posibilidad de que el bien artístico o cultural presente fallas de mercado, o sea un desfase entre el valor de producción del bien cultural o artístico y la recuperación del capital invertido en él, lo cual pone a la administración pública al abrigo de una sobredeterminación de políticas, por llamarlas así, neoliberales. Cuando Roemer (2003) escribe: “Los mercados orientados por las necesidades y los deseos de los consumidores individuales toman en cuenta los beneficios privados y no los sociales”, nos hace ver que cuando los beneficios sociales son mayores que los privados, aquéllos entran en una relación inversa con la cantidad óptima de bienes producidos, y es aquí donde debe aparecer la acción de las políticas públicas. Así éstas, más que financiar programas, estarían llamadas a restituir un equilibrio entre lo socialmente deseable y el enfoque de mercado.

Hay que destacar que en el cambio de la administración de Enrique Peñalosa a la segunda administración de Antanas Mockus se elevó la participación de la partida para Arte Dramático. El porcentaje de participación durante el año 2001 para esta área fue del 25,36%. No obstante, estos porcentajes pueden resultar engañosos, puesto que en ellos la participación del presupuesto del Festival Iberoamericano de Teatro aumenta considerablemente las cifras. Se estima que el porcentaje reservado a este festival puede corresponder al 50% del general.

“El presupuesto de Arte Dramático siempre se ve afectado y limitado por el apoyo que se les da a los grandes proyectos. En Salas Concertadas y el Festival, está la mayor inversión de la Gerencia de Arte Dramático”, asegura María Fernanda Veloza. Esto ha generado conflictos no sólo entre los destinatarios de estas dos grandes líneas presupuestales, sino también entre ellos y otros representantes del sector.

Por su parte Adriana Urrea, ex subdirectora de Fomento y Desarrollo, afirma:

El Instituto Distrital de Cultura y Turismo empieza a pensarse como un instituto con un perfil propio al final del periodo de la primera administración de Antanas Mockus. El Distrito, con Mockus, adquiere una gran fuerza económica, cuando Mockus genera

su proyecto de Cultura Ciudadana y decide ejecutarlo desde el Instituto Distrital de Cultura y Turismo. El énfasis más fuerte se puso sobre la *cultura ciudadana*, mucho más de lo que podríamos llamar *cultura artística*. Eso significó para el presupuesto del Instituto un avance del cual ya no puede echarse atrás. El histórico del presupuesto del Instituto hasta 1995 era más o menos 3.500 o 4.000 millones de pesos, cuando al proyecto de Cultura Ciudadana se le otorgó un presupuesto de 30.000 millones de pesos; fue un gran incremento de presupuesto. Eso ha hecho que el histórico del Instituto, en promedio, sea por lo menos de 20.000 millones de pesos. [Entrevista a Adriana Urrea]

El hecho de que el Instituto tenga recursos lo hace, por lo menos a nivel presupuestal, muy importante, y el elemento presupuestal hace una diferencia. El Instituto Distrital de Cultura y Turismo tiene mucho más presupuesto para la ciudad que el mismo Ministerio de Cultura.

Dentro del panorama global de las actividades desarrolladas, primero por la asesoría de artes escénicas y después por la ya constituida Gerencia de Arte Dramático, a juicio de la señora Veloza, aún no es posible hablar de políticas culturales: “Sí, yo diría que son acciones más que políticas”. Por ejemplo el apoyo a las Salas Concertadas ¿puede definirse como política o como simple acción?

En lo de las salas concertadas, ¿cuál es la política a nivel teatral? La política consiste en la ayuda, en fomentar la creación, en sostener una infraestructura cultural. En este caso, la manera de desarrollar esa política, que sería una cosa muy diferente, tendría que estar ligada a una inversión en infraestructura, que no existe, porque la inversión ¿en qué se va? En el sostenimiento de unos grupos. ¿Y de cuáles grupos? Eso, si fuera una política de apoyo al fortalecimiento de grupos de teatro, tendría que ver con los grupos existentes y los que se están formando, los que están por venir, los nuevos. Pero las salas concertadas están muy ligadas al sostenimiento de una infraestructura para que los grupos tradicionales puedan sostenerse. Entonces no hay política; qué pena, lo que hay es un compromiso con el sector. [Entrevista a María Fernanda Veloza]

Aquí surge una figura recurrente, la de los apoyos, que aparece bajo diferentes formas y cuya definición o redefinición corre a cargo de la coyuntura y del gerente que la utiliza. Al respecto dice la señora Veloza en la entrevista que venimos citando:

La otra línea es el apoyo a proyectos particulares, llamémoslo así. Como política puede ser apoyo a proyectos particulares, pero resulta que así no figura. Figura en el mismo presupuesto del Festival Iberoamericano de Teatro como si fuera una acción propia del Instituto. Ahí tampoco hay política, porque sería política si fuera fomento,

proyectos o concertación de eventos. Y al hablar de *concertación de eventos* se supone que se abre una convocatoria. [Convocatorias que quedan desplazadas, pues ese presupuesto ya está asignado a los grandes proyectos, como el Festival Iberoamericano de Teatro]. Porque lo necesita, porque es un proyecto grande, porque necesita inversión y porque es un proyecto muy bueno e importante. Pero uno no puede pensar que un área artística es un evento, así sea de esa magnitud, que se queda con todo el resto. Lo que llamo *yo eventos propios* son, entre otros, el fomento a la creación, que es algo diferente. Por ejemplo, las becas de creación, y como política también podría considerarse fomento el apoyo a los diferentes géneros del arte dramático, algo diferente a las becas de creación. Las becas de creación son fomento para los creadores. Lo otro tiene que ver con la organización, con el desarrollo de un lenguaje específico, que es más una política artística, porque tiene que ver con los que están trabajando en el área de la narración oral, por ejemplo. Eso es hacer una política por géneros del arte dramático.

En la concepción de las líneas que María Fernanda Veloza propuso se encuentra también el teatro callejero. Pero el desarrollo de las líneas de acción no está determinado por el impulso dado a la actividad sino más bien por el concedido a formas de organización. Éstas pueden ir desde

[...] minifestivales por géneros, que los puede hacer directamente el Instituto o que pueden realizarlos organizaciones privadas. [...] Pero como política deben existir, y naturalmente con un presupuesto asignado para que se hagan. Y sería mucho mejor que los hagan las organizaciones privadas para que los problemas administrativos no se alcen como un impedimento. El problema administrativo no impide que la política exista. El problema es que por zafarse de lo administrativo se pierda la política. [Igualmente esas políticas comprendían espacios para el teatro para niños, para los títeres, un teatro que] requiere una dramaturgia, una producción y un público específicos, el público del futuro. Eso le compete como política al Instituto. Y su financiación corre por cuenta de su presupuesto y se hace a través de Ático. Ésa es una de las cosas que han ido evolucionando. Con el mismo teatro callejero lo logramos: dejamos concertado un evento de teatro callejero. [Entrevista a María Fernanda Veloza]

En estos años se han creado nuevas reglas del juego. Se puso límites a las prácticas informales de la asignación de recursos, sujetas a criterios difícilmente argumentables. Se ha tratado de superar la época que derivaba sus prácticas de los modelos que se habían puesto en entredicho y que favorecían a unos cuantos contra la idea de equidad e igualdad de oportunidades. El espíritu de estas reformas, y sobre todo el cambio de mentalidad, quedó plasmado en el Plan Nacional de Cultura 2001-2010 del Ministerio

de Cultura, con el cual el Distrito se hizo solidario. Este plan invoca la Ley General de la Cultura, basada en la Constitución de 1991, cuando concibe

[...] el papel de la cultura como fundamento de la nacionalidad, como una dimensión especial de desarrollo, como un derecho de la sociedad y como una instancia que identifica a Colombia como un país multiétnico y pluricultural. La Carta Política garantiza los derechos culturales y proporciona los marcos normativos para el desarrollo del sector. [Documentos Nacionales de Políticas Culturales, 2002: 54]

En el Plan Nacional de Cultura 2001-2010 se habla del

[...] propósito de consolidar las políticas culturales como políticas públicas. Esto significa políticas construidas colectivamente. Políticas asociadas a procesos de participación comprometidas con la construcción de ciudadanía democrática cultural. [...] Políticas que tengan en cuenta las necesidades, aspiraciones y demandas de la gente y que respondan a ellas de manera efectiva y equitativa. Políticas fuertes, claramente definidas y de impacto social. [Documentos Nacionales de Políticas Culturales, 2002]

Con la expedición de la Ley General de la Cultura (Ley 397 del 7 de agosto de 1997), las prácticas habituales de asignación de recursos quedaron por fuera de toda formulación establecida. Ante esta reglamentación definida desde los procesos de constitución de las políticas culturales emanadas de las más altas instancias oficiales, resultaba claro para la Gerencia de Arte Dramático que se había entrado en una nueva etapa de ordenamiento jurídico y administrativo. De ahí que formas de producción de bienes culturales que habían sido posibles bajo las reglas hasta entonces dominantes tocaran a su fin. La mecánica era simple: por lo general los creadores llegaban al despacho del responsable de la administración del presupuesto (asesor primero, luego gerente), presentaba su proyecto en busca de financiación y éste podía o no ser aprobado según el criterio particular (o el grado de influencia) del encargado.

En la entrevista que le realizamos, María Fernanda Veloza recuerda así estos trámites:

Entonces ¿usted qué hace con 15 proyectos de teatro callejero, por ejemplo, cada uno diferente del otro? Eso sucede cuando no existe una política: los grupos van a presentar su proyecto de una manera independiente, todos de acuerdo a sus propias necesidades. ¿Hasta qué punto el Estado puede satisfacer las necesidades de los grupos? Pero puede tener unas políticas que a los grupos les permitan organizarse y trabajar, en términos de producción, de creación, de comercialización y de organización. Eso sí lo puede hacer el Instituto.

Para la puesta en marcha de este programa, la Gerencia de Arte Dramático desarrolló hacia finales de 2001 una estrategia dirigida a la organización del teatro al aire libre. En palabras de María Fernanda Veloza:

Hicimos concertación con los grupos de teatro callejero y un presupuesto para los festivales de teatro callejero. Inmediatamente empezaron a pasar sus proyectos y sus propuestas, y también para títeres y teatro infantil. Obviamente se hacía con una convocatoria, una selección de las obras, con un buen jurado, una evaluación de lo que se proponía, y eso llevaba un poco a la confrontación de los diferentes grupos con su trabajo final. Claro que entraban en juego todos los derechos de petición que uno se puede imaginar.

Aunque cierta forma de representación escénica está relacionada con el Carnaval, éste, por su carácter festivo, espontáneo y folclórico, escapa a las definiciones clásicas de teatro, incluso a las más próximas a él, como son las de teatro callejero; se relaciona con formas de representación al aire libre, quizá justamente por su vecindad al teatro de calle. De ahí que en los años 2000 y 2001 las actividades relacionadas con las comparsas, las fiestas populares y los carnavales se identificaran como hechos culturales que debían ser tenidas en cuenta dentro de los programas que impulsaba el Distrito y de los cuales la Gerencia de Arte dramático tenía cierta responsabilidad. Al respecto dice María Fernanda Veloza:

[Aunque] el carnaval tiene su origen en las comparsas de Bogotá [y] era un programa que se venía haciendo desde Fomento, dentro del Programa de Fomento al Arte y la Cultura era financiado con un presupuesto que tenía que ver con proyectos comunitarios, pero estaba hecho por gestores locales, por personas del área social.

No obstante, la inclusión de los carnavales y fiestas populares, con todo su valor comunitario y social, creaba ciertos problemas dentro del área de Arte Dramático, ya que desdibujaba sus propias definiciones de lo teatral, algo que fácilmente podía llevar a conflictos antes que a definiciones de pertinencia y fronteras. Ante el carnaval cualquiera podía preguntarse: entonces ¿esto es teatro? Si la configuración del desfile o del carnaval era artísticamente del todo cuestionable, ¿con qué criterio un gerente podía establecer estándares de calidad artística en su área? Esta convergencia entre carnaval y artes escénicas generó más problemas de los que resolvía.

De ahí surgió la necesidad de redefinir el lugar del Carnaval dentro de la organización del Instituto o de sus políticas de fomento al arte y la cultura.

En mi época me di cuenta de que eso era un desorden total, pero también me di cuenta de la importancia que tenía. En ese entonces Arte Dramático estuvo al frente

de las comparsas, y con un presupuesto significativo, importante. De ahí a pensar lo que pasa con ese teatro un poco informal, de las localidades, cuestionar para qué sirve y cómo se debe hacer, sólo hay un paso. Creo que eso es algo que conviene pensar seriamente. [Entrevista a María Fernanda Veloza]

Para la celebración del aniversario de la fundación de Bogotá, los actos públicos conmemorativos en las calles, con comparsas y demás, representaban al Instituto Distrital de Cultura y Turismo y sus gerencias. Todo esto, entre lo cual se encuentra la música y la diversidad de expresiones, es parte de nuestra cultura, de ahí que el Instituto considere que el elemento artístico haya que cuidarlo. Por eso la Gerencia de Arte Dramático de pronto se ve comprometida a participar en algo cuya definición resulta problemática en cuanto a responsabilidades y resultados.

La organización de las comparsas en principio estuvo a cargo de la Gerencia de arte Dramático, aunque la financiación provenía de otras instancias:

La política la diseñamos acá, pusimos asesores, hicimos todo un proceso de seguimiento, de planeación. Tenían que presentar un proyecto, había una selección de los mejores. Era también un proceso de formación, había temas y seguimiento. Empezamos a darles un poco de independencia a esos eventos, tratando de posicionarlos a nivel distrital. Siempre creí que esos eventos merecían su propia gerencia, como la tienen ahora. [Entrevista a María Fernanda Veloza]

Finalmente carnaval y teatro fueron separados con la creación de una nueva gerencia, que hoy se llama Carnaval.

Pero las cosas tuvieron un camino. Hay que ver cómo esas cosas empiezan a integrarse a los diferentes procesos. [...] Fue también un proceso de formación: cómo hacerle entender a la gente que, tratándose de comparsas, si quieren subir de nivel tienen que hacer un camino profesional.

La Gerencia de Arte Dramático fue perfilando las primeras indicaciones para una política de fomento teatral concreta, pues quería saberse inscrita dentro del arte y la cultura. De ahí que ciertas acciones basadas en decisiones tomadas con ligereza, sin tener en cuenta su proyección, su base y su futuro, sean cuestionadas por Veloza:

Para mí es fatal eso de los mimos, la actitud de la gente de montar en zancos. Esto se va asimilando al teatro o a acciones teatrales que para los profesionales resultan ser una degradación del oficio profesional. Pero es entendible en un momento en que el Teatro Taller de Colombia lo sacaron de la ASAB, de la escuela formal, para ponerlo a dictar talleres en todos los barrios. Se pusieron a enseñarle a todo el mundo

a montar en zancos. ¿Y usted qué hace con esa cantidad de gente montada en zancos, y todos formando grupos de teatro? Y todos estaban legalmente instituidos. Es un problema que hay que enfrentar.

Aunque pertenece al área de formación, es de considerar como parte de una política de fomento el convenio que el Instituto Distrital de Cultura y Turismo celebró con la Universidad Central para mejorar la calidad de los servicios de formación académica y artística de la Academia Superior de Artes de Bogotá, ASAB, mediante la dotación y adecuación de espacios académicos apropiados, tales como talleres, salones de clase, salones para prácticas, salones de muestras y salas de lectura, necesarios para el mejor desempeño y rendimiento de las labores tanto de los docentes como de los estudiantes. Es posible ver en este convenio una simple acción aislada, pero es una de las acciones con que el Instituto hace un aporte al desarrollo de las artes escénicas de la ciudad.

Para este proyecto el Instituto Distrital de Cultura y Turismo destinó en 1995 la suma de 200 millones de pesos, de los cuales se ejecutaron \$157.915.000.

Es de anotar que la ASAB congrega estudiantes de artes plásticas, música y artes escénicas. Estos últimos fueron los que mayor presencia tuvieron en las inscripciones generales del primer semestre de ese año, y ocuparon el segundo lugar en el segundo semestre. El siguiente cuadro muestra en detalle el comportamiento de las inscripciones en cada una de las carreras que imparte dicha institución:

Inscripciones en la ASAB, año 1995

| | | |
|------------------|-----------------|-----------------|
| Primer semestre | Artes plásticas | 111 estudiantes |
| | Música | 80 estudiantes |
| | Artes escénicas | 125 estudiantes |
| Segundo semestre | Artes plásticas | 199 estudiantes |
| | Música | 117 estudiantes |
| | Artes escénicas | 134 estudiantes |

En esa época se empieza a darse el perfil de lo que era fomento al arte. Luego salen todos esos directores y llega Peñalosa con unas ideas totalmente gerenciales, de mercado, y se cambia todo lo que se venía haciendo en el Instituto, cambia todo el concepto. Sin embargo, la política que se había iniciado se mantiene, no de la mejor manera, pero se mantiene la política de educación y de fomento.

Tenemos que mirar cuáles eran las necesidades reales. Primero faltaban espacios, segundo faltaba formación, recursos, infraestructura, organización. Eso nos dio las líneas para acercarnos a la gente, para hablar con los actores, los creadores en todas las

artes, a ver por dónde podíamos empezar. Y ellos no sabían cuántos eran ni dónde estaban ni qué necesitaban. Había que hacer una pequeña investigación sobre cuántas salas, cuántos músicos, poetas, bailarines en baile tradicional había.

Había políticas de divulgación, de educación, de fomento; de acuerdo al tipo de cosas que se hacían, había espacios para eventos, había festivales, encuentros, talleres; de acuerdo a las políticas, había unos recursos, y ateniéndose a esos recursos la gente presentaba sus propuestas. Había comités de evaluación con criterios establecidos. La idea era fomentar la creatividad, auspiciar el montaje de obras. El fomento se entendía como un recurso para montar, pero también se buscaba realizar talleres con gente de afuera. Eso era lo que había que hacer. Pero siempre hay que empezar desde cero, ni siquiera se miran las investigaciones anteriores, no hay memoria institucional. Entonces es muy difícil encontrar historia, rastros de lo que ya se ha hecho. [Entrevista a Berta Quintero]

En 2001 Rocío Londoño, por entonces directora del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, contrata un estudio para evaluar la marcha del Distrito Capital en toda su extensión. Dicho estudio sobre el Instituto y el desarrollo de la cultura se titula *Misión de Reforma Institucional de Bogotá*, tomo 5: *Instituciones y recursos para la ciudad*, cuya edición estuvo a cargo de Israel Foinboirn, Miguel Gandour y María Cristina Uribe, y cuyo autor fue Javier Sáenz Obregón. La importancia de esta investigación es que hace un diagnóstico técnico de los propósitos y logros del Instituto y propone una serie de reformas que a juicio del autor darían al Instituto Distrital de Cultura y Turismo mayor coherencia y solidez institucional y social. Los datos que se citan en el siguiente cuadro resultan pertinentes, ya que comprometen directamente la comprensión del fenómeno del desarrollo del arte dramático en Bogotá. En lo referente al tipo de cultura que el Instituto fomenta, pueden observarse las siguientes cifras:

| Tipos de cultura que fomenta el Instituto Distrital de Cultura y Turismo | Porcentaje |
|---|-------------------|
| Fomento de la "alta" cultura | 44% |
| Fomento de la cultura ciudadana | 33% |
| Fomento de la cultura popular | 23% |

| Fomento al acceso a la producción | Porcentaje |
|--|-------------------|
| Fomento al acceso o consumo | 65% |
| Fomento a la producción de bienes culturales | 35% |

| Propósito de la acción cultural | Porcentaje |
|---|-------------------|
| Recursos para las actividades comunicativas | 62% |
| Recursos para actividades educativas | 29% |
| Recursos para actividades organizativas | 8% |
| Recursos para actividades investigativas | 1% |

| Fomento a formas de producción | Porcentaje |
|---|-------------------|
| Actividades en que el Estado es ejecutor | 50% |
| Actividades en que el agente es productor profesional | 17% |
| Actividades en que los agentes son asociaciones voluntarias | 17% |
| Actividades en que el agente es empresa privada | 16% |

| Destino de recursos ejecutados en cuanto a tecnologías y canales de comunicación | Porcentaje |
|---|-------------------|
| Recursos que hacen uso de tecnologías modernas | 47% |
| Recursos que utilizan tecnologías clásicas | 53% |

De estos datos pueden deducirse no pocas consecuencias en el marco del paso de una sociedad a otra, de una sociedad con índices de atraso cultural a una que busca renovarse en todos los campos de la cultura, la tecnología y la civilización. El teatro no escapa a estos determinantes.

Por su parte, en el Informe de Gestión de 1999 se hace el balance numérico de las funciones de representación escénica que se llevaron a cabo durante ese año: 3.563 funciones para un total de 1.197.195 asistentes. La actividad teatral se destaca muy por encima del resto de los sectores considerados, tales como conciertos (815), conferencias (65), exposiciones (41) o proyecciones (2.976).

En el año 2000, con la experiencia que dejó el programa Bogotá en el Umbral, se dio renovado impulso a las acciones culturales y se continuó con los programas de mayor éxito, cobertura e impacto social. Se creó la Fiesta en el Nuevo Milenio para promover las artes. El Plan de Acción 1998-2000 reseña como las actividades más destacadas relacionadas con el teatro, las siguientes:

- Construyendo Ciudad con la Palabra 2000, un encuentro nacional de narradores a cuyo ganador se le dio un premio de 15 millones de pesos.
- El Silencio Tiene la Palabra, muestra distrital de teatro sin palabras que entregó premios por un monto de nueve millones de pesos.

En el marco de un programa denominado Un Nuevo Milenio, Una Nueva Ciudad se crearon estímulos para fomentar el arte dramático en dos modalidades:

- Dramaturgia para el Nuevo Milenio: concurso distrital para obras de teatro con un premio único de 15 millones de pesos.
- Teatro para el Nuevo Milenio, consistente en becas de creación para teatro y premios de creación para montajes de arte dramático por un monto total de 78 millones de pesos.

En cuanto a los recursos destinados al programa de Salas Concertadas, en el año 2000 el monto se elevó por encima de las sumas que en años anteriores se habían destinado a esta actividad: esta vez fue de 950 millones de pesos.

El siguiente cuadro hace una descripción técnica de costos que implicó la realización del proyecto cultural del Instituto Distrital de Cultura y Turismo en el año 2000:

| Actividades | Costo |
|---------------------------------------|-----------------|
| Eventos artísticos y culturales | \$1.176.500.000 |
| Realización de concursos | \$472.500.000 |
| Apoyo a realización de eventos | \$4.171.000.000 |
| Coordinación Admón. y apoyo a gestión | \$50.000.000 |
| Total del proyecto | \$5.870.000.000 |

Bajo la consigna “Imaginación para el nuevo milenio”, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo adelantó su plan de actividades dentro de la concepción general de Fomento al Arte y la Cultura en el Umbral. En este programa se destacan como fin último y estrategia de fondo la “seguridad y convivencia”. El programa específico se denominó Fomento al Buen uso del Tiempo Libre y el Espacio Público, y del valor asignado para su realización, \$5.839.638.660, se ejecutaron \$5.811.859.573.

Los eventos teatrales realizados dentro de este programa fueron, según el Informe de Gestión, los siguientes:

- Teatro para el Nuevo Milenio: diseño y lanzamiento de la convocatoria, recepción de propuestas, selección y contratación de tres ganadores, presentación de 16

funciones en la localidad de La Candelaria con 960 asistentes, siete funciones en la fundación Kerigma de Kennedy con 800 asistentes, funciones en La Victoria de San Cristóbal con 420 asistentes, y dos en el Centro Comunitario Lourdes con 250 asistentes.

- Dramaturgia del Nuevo Milenio: lanzamiento de la convocatoria, recepción y evaluación de 60 propuestas, selección del ganador (Fabián Giraldo), presentación de siete funciones en Servitá (Usaquén), El Camarín del Carmen (La Candelaria) y Lourdes (Chapinero), para un total de 1.735 asistentes; se tramita la publicación de la obra ganadora.
- Pasos para el Nuevo Milenio: diseño y lanzamiento de la convocatoria, recepción de propuestas, selección del ganador (la unión temporal Cuerpo en Escena representado por Leyla Castillo, con la obra *El Principito y el piloto*), montaje de la obra.

En la Fiesta en el Nuevo Milenio se dio importancia a los artistas “sin sala”. Así encontramos una nutrida programación de narración oral con siete funciones para cerca de 5.412 asistentes, realizadas en espacios no convencionales. También se cuenta la programación de El Silencio Tiene la Palabra, para el cual se convoca un concurso cuyo ganador realiza seis funciones en la localidad de Bosa. Por último, dentro de esta modalidad de teatro sin palabras se hacen muestras en el parque de la iglesia de Lourdes y en el teatro La Mama. En 2000 se apoyan también las siguientes iniciativas:

- Festival Intercolegiado de Teatro.
- Corporación Colombiana de Teatro para la realización del VIII Festival Juvenil de Cultura por la Paz.
- Encuentro estudiantil de narración oral Empalábrate.
- Fundación Ático, que realiza un homenaje a los 20 años de actividad escénica de Jaime Manzur.

En 2001 desaparece el Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y el Arte de Bogotá debido a que en ese año se declara en quiebra por malos manejos administrativos.

REFORMA AL SISTEMA DISTRITAL DE CULTURA

Con el fin de lograr una mayor participación por parte de actores sociales, una mayor injerencia de las localidades en la gestión cultural del Distrito, se inició en 2001 una consulta para modificar la normativa, que culminó con la reforma del Sistema Distrital de Cultura mediante el Decreto 221 de 2002. A partir de la nueva normativa se realizó un proceso electoral para el cual se inscribieron en las 20 localidades 11.626 representantes del sector cultural y participaron como electores 6.256 personas, con un aumento del 297% respecto de la elección de 1999. El resultado más importante en el fortalecimiento del Sistema Distrital de Cultura fue la discusión del presupuesto de

inversión del Instituto Distrital de Cultura y Turismo para los años 2003 y 2004 con los consejos locales y Distrital de Cultura y los consejos del área artística.

En el año 2001, con el regreso de Antanas Mockus a la Alcaldía Mayor de Bogotá, las políticas culturales siguieron centradas en los grandes marcos institucionales en los que han venido inscritas: la Ley General de Cultura, el Sistema Distrital de Cultura, los consejos locales y los consejos de las áreas artísticas. El Instituto Distrital de Cultura y Turismo coordina el Sistema Distrital de Cultura, acuerda políticas generales y dicta normas técnicas, administrativas y reglamentarias. Esto “permite a sus sectores culturales trabajar conjuntamente, articular acciones, encontrar beneficios comunes y proponer modelos urbanos que se nutran de diversos aportes y que propendan por construir una ciudad que garantice una mejor calidad de vida para sus habitantes (página web del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2003).

El texto de la publicación “Bogotá para vivir. Políticas culturales para Bogotá 2001-2004”, editado por la Alcaldía Mayor de Bogotá en 2001, “propone una nueva visión de sus funciones”, plantea un nuevo esquema de organización administrativa, busca elevar los estándares de eficiencia y sobre todo potenciar las políticas culturales del Distrito a un nuevo estado de realización. A esta etapa se la llama “última reestructuración del Instituto Distrital de Cultura y Turismo (2001)”. Dadas las nuevas metas, fue, pues, necesario reajustar la estructura organizacional del Instituto, donde, entre otras cosas, se hace un ajuste de funciones específicas que recaen sobre las seis dependencias del nivel de las subdirecciones, que serán las ejecutoras de toda política cultural. De otra parte se lee en la Reseña Histórica del Instituto Distrital de Cultura y Turismo:

[...] a nivel asesor, de las siete dependencias establecidas con la reestructuración anterior, la dirección contará a partir de ahora con cuatro oficinas asesoras. Se conservan las oficinas asesoras de Planeación, Comunicaciones y Publicaciones, y Ejecutiva de Localidades. [...] La subdirección de Fomento a las Artes y las Expresiones Culturales asume las funciones de la antigua Oficina Asesora de Proyectos Especiales.

En esta misma reestructuración se le da una mayor importancia al Observatorio de Cultura Urbana. Desde esta dependencia se promoverá en adelante un esquema pluridisciplinario de observación, investigación y sistematización rigurosa, y se elaborará información sociocultural sobre la ciudad. De las siete dependencias que funcionan como asesorías (Artes Escénicas está entre ellas), se conservan cuatro.

El texto de la publicación “Bogotá para vivir” hay que tomarlo como una carta de navegación con la cual se darán los lineamientos teóricos necesarios para implementar acciones que sean la traducción de políticas culturales elaboradas para Bogotá. Estas

políticas se desprenden —según afirma explícitamente el texto— de lo planteado en la Ley General de la Cultura, de las recomendaciones de la UNESCO y de la realidad proyectada

[...] por múltiples actores y recogida por el Consejo Distrital de Cultura [...].

Los preceptos sobre los cuales se deben poner en práctica las decisiones planteadas en las líneas de acción son las siguientes:

- Reconocimiento de la cultura como valor universal y de nuestras culturas como parte integral de dicho valor.
- Reconocimiento y legitimación de la pluralidad y diversidad cultural.
- Estímulo a la producción, gestión y creación cultural y apoyo a través de la educación, la difusión y la investigación.
- Afirmación de la identidad nacional y protección a las tradiciones de las comunidades negras, indígenas, personas con limitaciones y pueblo rom.
- Democratización del acceso a bienes y servicios culturales.
- Difusión y apoyo a las distintas manifestaciones artísticas y culturales teniendo en cuenta las expresiones de las comunidades afrocolombianas, indígena, rom y de personas con limitaciones y sus cultores en los medios de comunicación.

Estos preceptos son la aplicación de las recomendaciones sobre la salvaguarda de la cultura tradicional y popular de la UNESCO. [“Bogotá para vivir. Políticas culturales para Bogotá 2001-2004”]

En cuanto al desarrollo de programas específicos relacionados con el Fomento al Arte y la Cultura, esta administración busca promover los hábitos de consumo y recepción de las producciones artísticas y culturales que se ofrecen en la ciudad, mediante una política de democratización que haga posible el acceso de esas producciones a una población amplia y sin diferencias de cultura, clase o rango. En cuanto a la producción artística, se aplican todos los mecanismos existentes para la promoción del trabajo de los artistas y creadores; se busca estimular un espacio de concertación entre la esfera pública y la privada como lugar de encuentro fecundo para el desarrollo de iniciativas y planes de acción cultural, así como para generar intercambios culturales a través de ferias, encuentros, congresos, foros y festivales. Se tendrá en cuenta también la promoción de la investigación para elevar el conocimiento del estado del arte y así perfeccionar la política cultural bajo las nuevas perspectivas que siempre la investigación abre. La descentralización, la participación ciudadana se citan como componentes centrales en la concepción de un desarrollo cultural acorde con los planes generales de la Administración.

Los recursos estimados por Planeación Distrital para el proyecto Bogotá para Vivir Todos del Mismo Lado para los años comprendidos entre 2001 y 2004 son los siguientes:

| Año | Recursos en miles de pesos |
|-------|----------------------------|
| 2001 | \$6.047.786,5 |
| 2002 | \$9.500.000,0 |
| 2003 | \$9.500.000,0 |
| 2004 | \$7.500.000,0 |
| Total | \$32.547.786,5 |

Entre los objetivos específicos del programa se destacan:

- Estimular directamente la creación artística mediante estímulos como premios y becas para los artistas.
- Atender las demandas del público capitalino mediante el ofrecimiento y apoyo a una programación permanente de actividades en diversas manifestaciones artísticas.
- Apoyar algunas iniciativas públicas y privadas tendientes al ofrecimiento de proyectos, espacios y manifestaciones artístico-culturales en la ciudad.
- Contribuir a la formación y sensibilización estética de un mayor número de ciudadanos.
- Explorar, diagnosticar, identificar y fortalecer los sectores artísticos de la danza, la música las artes plásticas y visuales, el arte dramático y la literatura presentes en la ciudad.

En el Informe de Gestión de 2001 se resaltan, bajo el lema “Para vivir todos del mismo lado”, las siguientes realizaciones, entre otras:

- Desconcentración de la programación cultural y aumento del acceso de los bogotanos a los eventos programados por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Se consolidó el proyecto Cultura en Común en las localidades donde reside la población de menores recursos económicos y se extendió a las bibliotecas de El Tunal y El Tintal.
- Se programó La Esquina del Movimiento, los Asaltos de Danza y los eventos Al Parque en diferentes lugares y escenarios de la ciudad.
- Se superó la meta de ingresos propios en un 30%, a pesar de la reducción del presupuesto.
- Se realizaron concursos artísticos y se apoyó a más de 50 organizaciones y proyectos culturales.

- Se impulsó la elaboración de un documento institucional de propuesta de reforma del Sistema Distrital de Cultura.
- Se desarrollaron tres programas de formación en artes plásticas, artes musicales y arte dramático.

Cuantitativamente se muestran las siguientes cifras:

| Año | Número de eventos | Número de asistentes |
|------|-------------------|----------------------|
| 2001 | 4.764 | 1.592.202 |
| 2002 | 10.174 | 2.190.690 |

Entre las acciones adelantadas y relacionadas con las metas propuestas para fomentar el arte dramático en 2001, encontramos:

- Montaje de la Tienda del Teatro en el teatro Jorge Eliécer Gaitán.
- Proyectos culturales locales: apertura de convocatoria para comparsas, recepción de 93 propuestas de diferentes localidades, selección de las ganadoras, reunión con los talleristas y asesores y exposición del proyecto al grupo de seleccionados.
- Lanzamiento de las convocatorias de teatro y dramaturgia.
- Lanzamiento de la convocatoria para la realización de jornadas de arte dramático.
- Coordinación y seguimiento a los talleres de asesoría para las 20 comparsas locales y la de la Cárcel Distrital.
- Liquidación de los contratos suscritos de Salas Concertadas 2000, programa a través del cual se realizaron 2.539 funciones con una asistencia de 287.753 personas.
- Recibo de propuestas para apoyos de salas concertadas.
- Festival Universitario de Teatro.
- Festival Intercolegiado de Teatro.
- Festival Aire Puro.

La inversión destinada al área de Arte Dramático en 2001 se discriminó así:

| | |
|-----------------------------|-----------------|
| Concurso arte dramático | \$11.600.000 |
| Presentación arte dramático | \$4.852.00 |
| Concursos arte dramático | \$75.000.000 |
| Presentación arte dramático | \$13.000.000 |
| Apoyos arte dramático | \$1.136.000.000 |
| Total | \$1.235.600.000 |

Dentro de esta cifra se incluye el presupuesto para el programa Salas Concertadas que en 2001 no tuvo variación en relación con 2000, es decir, fue de \$950.000.000.

En la demanda de cupos culturales las cifras presentadas están basadas en mediciones efectuadas por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, donde se mide la demanda de cupos por la asistencia a los eventos. Para arte dramático se registra un número de asistentes de 2.558, que corresponde a un 74% de ocupación.

Los programas de arte dramático figuran en el primer renglón de asistencia a eventos culturales, excluyendo los eventos Al Parque, según estos porcentajes:

| | |
|-----------------|-------|
| Arte Dramático | 45,9% |
| Danza | 29,6% |
| Música | 28,0% |
| Artes Plásticas | 18,7% |
| Literatura | 12,1% |

En esa administración, consultados los ciudadanos sobre los eventos que deberían tener mayor frecuencia de oferta, respondieron situando el teatro en un cuarto lugar, con el 26,4%, y privilegiando los eventos deportivos con el primer lugar (37,1%).

Sobre la administración de Peñalosa, dice Adriana Urrea en la entrevista que nos concedió:

Yo entré en 2001. Peñalosa recibió un Instituto que ya tenía un presupuesto muy favorable y que le permitía consolidarlo en el papel que tiene de promotor de una cultura artística. Se fortalecieron todas las artes musicales. La visibilidad de la música permitió muchas cosas a nivel político, como Rock al Parque, que se agrandó, y aparecieron las otras actividades “Al Parque”.

En ese periodo se siguió el tema un poco intuitivamente. Las primeras manifestaciones de Rocío Londoño, que había trabajado muy fuerte en el proyecto Cultura Ciudadana, en la primera Administración Mockus, se hicieron en torno a que en realidad no había unas políticas culturales establecidas en la ciudad. En mayo de 2001 se pensó que había que construirlas. Había unas intuiciones, unos criterios, pero no unas políticas como tales. ¿Qué significaría la inversión en cultura para una ciudad? ¿Y qué vamos a entender por *cultura* en el ámbito de la administración Mockus? Digamos que se amplió el concepto de *cultura* a partir de la aparición de la Ley Nacional de Cultura, donde se aplica el concepto de cultura en su sentido amplio y arqueológico, más que cultural.

Quedó muy claro que había que desarrollar políticas a largo plazo y que había que hacerlo colectivamente, es decir, que las políticas públicas dejaban atrás las épocas

en las que se hacían desde unos estamentos jerárquicos y se imponían a un sector y que terminaban siendo no legitimadas. Eso por un lado, ya que la pregunta que se hizo era si el papel del Instituto era el de ejecutor, que había venido desarrollando, o si efectivamente había que mermarle a la ejecución y, digamos, generar líneas de políticas, que es un poco el papel que tiene el Ministerio.

En cuanto al presupuesto que Arte Dramático, tradicionalmente ha aportado para la realización del Festival Iberoamericano de Teatro, Adriana Urrea afirma en la misma entrevista:

Hablar del Festival Iberoamericano de Teatro es como hablar del carnaval, de las fiestas: se rompe una rutina, nunca se va tener la misma cantidad de gente en un espacio convencional, es un espacio festivo que rompe con la lógica de la vida cotidiana... Cuando la gente dice *fiesta* rompe la rutina; eso ya está. ¿Quién más tiene esa visibilidad? Hay una estrategia de marketing, hay que tener esa lógica de la circulación capitalista y de la circulación lógica. El problema del presupuesto para el Festival Iberoamericano es éste: de los 900 ó 700 millones que daba Peñalosa, hoy en día reciben, creo, 200 millones. Es una disminución muy grande para el Festival, pero el hecho es que ya se redujo eso y ahora está más equilibrado.

CONVOCATORIAS 2001

Bajo el título general de “Becas y premios para las artes 2001”, Arte Dramático convocó a los concursantes bajo dos modalidades: becas de creación para jóvenes directores y becas de creación para directores mayores de 30 años. En la primera se ofrecían dos becas de creación para poner en escena obras de arte dramático dirigidas por jóvenes directores, para realizarlas y presentarlas en espacios de Bogotá. Los concursantes debían presentar el texto dramático, las propuestas o planteamiento de diseño (vestuario y escenografía), reparto y ficha técnica. Los jurados considerarían la concepción artística e interés formal de los proyectos, la trayectoria de los concursantes y las posibilidades de la realización conforme a los recursos artísticos, técnicos y económicos planteados por el proyecto. También se tenía en cuenta el aporte que hiciera el proyecto a las artes escénicas de la ciudad. El premio consistía en un apoyo en efectivo de 15 millones de pesos para cada proyecto ganador.

En las becas de creación para directores mayores de 30 años se otorgaba una beca de creación para una puesta en escena de una obra de arte dramático realizada por un director que no se ubicara en la categoría de jóvenes directores, para ser realizada y presentada en espacios de Bogotá. Podían participar directores nacidos antes de 1971, residentes en Bogotá. Los concursantes debían presentar un texto dramático, las propuestas o planteamientos de diseño (vestuario y escenografía), reparto y ficha técnica.

El jurado tenía en cuenta la concepción artística, el interés formal del proyecto, la trayectoria de los concursantes y la posibilidad de realización conforme a los recursos artísticos, técnicos y económicos presentados en el proyecto; se evaluaba el aporte que hicieran los proyectos a las artes escénicas bogotanas. El Instituto Distrital de Cultura y Turismo entregaba una beca por 35 millones de pesos.

La modalidad de fomento al arte a través de las convocatorias, aunque discutida en ciertos sectores, ha sido aceptada comúnmente como una forma democrática, dinámica, transparente y fecunda en el estímulo a la creación.

FORMULACIÓN DE UNA POLÍTICA CULTURAL PARA LA CIUDAD

En cumplimiento de su función de secretaria técnica del Consejo Distrital de Cultura y de coordinador del Comité Sectorial de Cultura, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo ha coordinado la realización de actividades de consultoría, convocatoria y concertación para garantizar los procesos necesarios para la formulación de las políticas culturales. El Observatorio de Cultura Urbana realiza la secretaria técnica del grupo de Políticas Culturales del Instituto Distrital de Cultura y Turismo que, para efectos de coordinación y planeación del proceso en su conjunto, fue creado en 2002. Por la disminución del presupuesto del Instituto y el énfasis de aquella administración en la inclusión social y la igualdad de oportunidades, fue preciso distribuir más equitativamente los recursos destinados a apoyar proyectos de las organizaciones culturales privadas sin ánimo de lucro que operan en la ciudad. Así, mientras que en 2001 se otorgaron 63 apoyos por valor de \$3.912.771.750 y en 2002, 66 apoyos por \$3.019.511.400, el número de proyectos apoyados en 2003 ascendió a 96, por un monto de \$3.804.995.036.

Si se hace una revisión de los resultados de las convocatorias abiertas durante esa administración, se encuentra que en 2001 se presentaron 1.406 propuestas a 33 convocatorias abiertas, mientras que en 2002 fueron 1.566 las propuestas presentadas para 44 concursos, y en 2003, 2.156 propuestas para 44 concursos. Este aumento puede explicarse, entre otras razones, por la publicación temprana de las convocatorias, la ampliación de los términos para la presentación de las propuestas, la visibilidad de los resultados de los concursos y una mayor transparencia en los procesos de selección de las obras ganadoras. Adicionalmente se han abierto varias categorías en los concursos, con el fin de reconocer las diferencias que existen en la trayectoria artística de las generaciones.

En ese periodo se reorganizaron las áreas artísticas en las gerencias, las nuevas gerencias. Ya empezaba a tener un perfil cada una y lo que se sembró a nivel musical con Gloria Triana y Berta Quintero, desde Jaime Castro, en la época de Mockus se

convirtió en un proyecto de ciudad [...] El Instituto ofreció una programación cultural permanente y de muy buena calidad en escenarios públicos abiertos (parques, plazas y calles) y cerrados (teatro Jorge Eliécer Gaitán, Planetario, Cinemateca, Media Torta, ASAB, ALAC), a la cual concurrieron anualmente casi dos millones de personas. Los Festivales al Parque organizados por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo desde 1995 fueron renovados en su formato y continuaron siendo un ejemplo de comunicación y convivencia. Para propiciar la participación del sector cultural en la definición de políticas, la asignación de recursos y el control social sobre los mismos, reformamos la reglamentación del Sistema Distrital de Cultura con el concurso de numerosos artistas y gestores culturales. Fruto de ello fue la concertación del anteproyecto de presupuesto en los años 2002 y 2003. [Entrevista a Adriana Urrea]

INDICADORES DE GESTIÓN DE LA ACTIVIDAD TEATRAL: SALAS CONCERTADAS 2002

- Funciones realizadas y reportadas: 3.918.
- Promedio: 32,6 diarias por 3 días a la semana, durante 40 semanas.
- Porcentajes de ocupación de aforo: 54,9% en promedio.
- Incidencia de los aportes del Instituto Distrital de Cultura y Turismo en la gestión, sobre estimativo de costos de las salas: 28,8% en promedio.
- Ingresos por taquilla: \$3.234.231.
- Descontando ingresos de dos grandes teatros comerciales, que suman \$2.320.000, son \$914.000.
- Incidencia de aportes de gestión con empresa privada y comercialización: no se reporta.

El presupuesto para la Gerencia de Arte Dramático en 2002 se estableció de la siguiente manera:

| | |
|----------------------------------|---------------|
| Presentaciones de arte dramático | \$10.000.000 |
| Apoyos arte dramático | \$927.000.000 |
| Coordinación y apoyo gestión | \$33.960.000 |
| Total | \$970.960.000 |

CONVOCATORIAS 2002

Continuando con la política de las convocatorias, se abre una nueva de becas y premios en arte dramático para 2002. Esta vez se dio un vuelco significativo: se convocó a los narradores orales al concurso Construyendo Ciudad con la Palabra. También se citó a la beca de creación distrital Comparsas para Bogotá, para premiar 20 comparsas, una por localidad.

A éstas se les solicitaba diseñar, montar y presentar una comparsa que representara una localidad del Distrito en la conmemoración del aniversario de la fundación de Bogotá, con características tales como el tema, que se debía circunscribir al lema “Bogotá, la ciudad de la esperanza”, estar diseñada para desplazarse por la carrera séptima, desde la plaza de toros a la plaza de Bolívar y para realizar paradas a lo largo del desfile, ser funcional para presentarse en las diferentes localidades del Distrito, no incluir vehículos motorizados, estar acompañada de música y/o sonido ejecutados en vivo. Entre otros requisitos figuraban la descripción de las propuestas dramatúrgicas y la estrategia para formar el elenco, que debía contar con al menos 15 participantes. El jurado tenía en cuenta la justificación, conceptualización y descripción del proyecto, la puesta en escena y la dramaturgia, la trayectoria del proponente y el plan de proyección. A cada una de las 20 comparsas seleccionadas se le otorgó ocho millones de pesos.

A la beca Construyendo Ciudad con la Palabra el concursante debía enviar la descripción del proyecto y el plan de proyección, explicar la propuesta pedagógica y realizar una audición para el jurado; los seleccionados debían presentar funciones eliminatorias. El jurado evaluó el plano expresivo, la oralidad y la dicción, la estructura narrativa y los recursos escénicos. Entre sus funciones figuraba recomendar la forma como debían distribuirse los 10 millones de pesos del premio entre los ganadores.

SISTEMAS DE PARTICIPACIÓN

En esa administración se notó el afán por replantear las políticas culturales, fijar nuevas metas y objetivos, y buscar nuevas formas de resonancia en los intereses de los ciudadanos.

Tal tarea planteada, pero apenas esbozada, encontró no pocas resistencias. En la entrevista que le hicéramos comenta Adriana Urrea sobre el particular:

Ahora bien, la práctica hace muy difícil desmontar la ejecución. Desmontar los eventos Al Parque era un imposible, desmontar las salas concertadas, que fue creación de Ramiro Osorio, era imposible. Pero por lo menos había que repensar eso, para qué, por qué y cómo había salido. En mi caso concreto, me centré en la situación de la danza, un arte absolutamente abandonado en nuestro país, en revisar lo que pasaba en literatura y artes plásticas, áreas que están más fortalecidas, en el proceso de pensar las políticas de cultura que venían funcionando desde 1995, donde la ley reglamenta el Sistema Nacional de Cultura. Teníamos un sistema que venía funcionando bastante bien si se compara con los sistemas nacional o departamentales, pero quisimos fortalecer el sistema de participación real, que tiene 20 sistemas locales de cultura y seis consejos de áreas. Entonces se hizo una reforma del Sistema de Cultura un poco en la línea del presupuesto participativo. Esto ocurrió en 2002, y sigue

siendo un paradigma para el resto de la gente del sistema. Es un punto de referencia importante. Ese sistema se amplió. Lo importante de esto es que en el interior ya había una comisión de políticas culturales. Cuando nosotros llegamos, el Sistema entregó un documento en el cual ellos habían generado una propuesta de políticas para entregarle a la nueva administración, o sea la de Mockus. Lo que hicimos entonces —ese sistema, las cinco gerencias artísticas, estaba a mi cargo—, fue recibir las políticas culturales que nos habían dejado los delegados, el Sistema Distrital de Cultura, y las cotejamos con el nuevo plan de desarrollo. Es decir, buscamos afinidades y coincidencias entre lo que el sector cultural pedía y el nuevo plan de desarrollo. El Sistema Distrital de Cultura venía, más o menos, desde 1995 ó 1996. Entonces hicimos la reforma para el Decreto de mayo de 2002, pero lo que me interesa es resaltar el cotejo que hicimos con ese documento que nos dejó el Sistema Distrital de Cultura. La Comisión de Políticas había dejado un documento para empalmar con la nueva administración, para que hubiera algo sobre qué empalmar; entonces hicimos una matriz muy interesante donde miramos qué estaba proponiendo el Sistema y qué proponía el plan de desarrollo.

En el Artículo 2 del Sistema Distrital de Cultura del Distrito Capital, se define su nueva composición, así:

- El Consejo Distrital de Cultura del Distrito Capital.
- El Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Los consejos de áreas artísticas del Distrito Capital.
- Los sistemas locales de cultura del Distrito Capital.
- El Fondo Mixto de Promoción de la Cultura y las Artes del Distrito Capital, si lo hubiere, o la entidad que haga sus veces.
- Las entidades u organizaciones públicas y privadas que desarrollen, financien, fomenten, ejecuten y controlen actividades culturales y artísticas, cuyo domicilio se encuentre en el Distrito Capital.

Continúa comentando Adriana Urrea:

Vimos que el Sistema Distrital de Cultura proponía algo demasiado amplio y confundía un poco las políticas con cosas técnicas, con minucias, y que se había ejecutado sin presupuesto y sin plazos. Había que apuntar a aterrizar un poco todas esas políticas, ponerlas en una perspectiva real, no en una cantidad de listados de deseos. El sector cultural, además de no ser atendido, tiene todos los deseos del mundo. Pero el problema también es que ante la falta de reconocimiento, ante la falta de voz, queremos todo y jamás pensamos que eso hay que aterrizarlo. Había que ver qué significaba eso en términos reales y cómo podía ser distribuido en áreas de trabajo, en unas líneas concretas. El tema de la participación era importante. Había que cambiar la

noción de política pública de algo impuesto a algo construido colectivamente, pues necesitábamos del marco legal. Entonces empezamos a trabajar en la producción de un Sistema de Cultura. Víctor Manuel Rodríguez, del Observatorio, y Marta Bustos, que trabajaba como mi asesora, consolidarían eso. La idea era fortalecer esto en el ejercicio del día a día del Instituto. Teníamos que saber cómo tomar decisiones para invertir los 30.000 millones, o saber qué hacer con los miles de apoyos que se pedían año a año; había privilegios de apoyos, por las razones históricas que se han dado. Pero es claro que los problemas particulares eran el del Museo de Arte Moderno de Bogotá, el del Camarín del Carmen, el del Festival Iberoamericano de Teatro, el de Batuta, el de la Casa Silva, o sea, los apoyos que tradicionalmente venían dándose. Ahí teníamos mucha presión. Las personas al frente de estas instituciones vienen de una clase privilegiada y podían hacer presión de una manera indebida, sin lugar a dudas, influyendo en otros sectores importantes. Otro de los sectores de presión, uno de los más fuertes, era el de las salas concertadas. Cuando empezó el problema de las salas concertadas, la crisis quedó materializada. Éste es el sector del teatro que más ejerce presión, y como sector más que como individuos, puesto que está bien organizado, porque la misma práctica los obliga a trabajar en equipo. No se encuentra algo parecido entre los artistas plásticos o entre la gente de cine. La crisis empezó cuando nosotros llegamos, pues hubo un recorte del presupuesto. Es que cuando se tiene una sala, se tiene que funcionar todos los días de la vida. El problema es que para que funcione una sala se le facilita la creación, pero algunos grupos estaban acostumbrados, quizás por los auxilios parlamentarios, a que el Estado los mantuviera. Sí, hay unas normas tributarias que no son justas, y eso hay que arreglarlo. Pero la pregunta es: ¿qué hacer con una sala, que es un espacio físico, que no se usa todo el día? En eso insistía yo: ¿por qué no se inventan otras cosas? Cuando estuve en la Subdirección de Eventos y Escenarios, mi proyecto se llamaba Circulación Cultural en Espacios Habitados. Se trataba de pensar cómo los espacios del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, y en general los espacios culturales, debían ser espacios literalmente habitados, no espacios fantasmales, cerrados. Que se abrieran las puertas, así fuera para que los desempleados tuvieran donde sentarse. ¿Por qué no se hacen, por ejemplo, estrategias de mercadeo, o de compras, y se hace un fondo donde todos compran como en una cooperativa? Hay que pensar en soluciones de economía solidaria. El teatro, que es un sector radical, tiene que pensarse también en ese sentido: hay que administrar, pero ellos no administran ni dejan administrar. [...]

Cuando finalmente empezó a subir el presupuesto se abrieron unas líneas muy precisas para teatro infantil y títeres, para teatro callejero, para grupos de sala y también para investigación en cultura; empezamos a invertir mucho dinero en investigación, pero fuimos muy claros en que en las líneas de distribución de los recursos del plan de acción debía consignarse que los aportes se dirigían a esos géneros del teatro. Al sector teatral le faltan varias cosas, entre ellas hacerse una pregunta fundamental:

qué significa crear y hacer teatro en el siglo XXI, dadas las condiciones estéticas y de sensibilidad que genera un público.

Para hacer un balance sintético de los logros del Instituto Distrital de Cultura y Turismo durante el año 2003 en cuanto a desarrollo de políticas y estrategias culturales, se exponen aquí algunos de los resultados:

- Lanzamiento de 44 convocatorias para la asignación de premios y becas en artes plásticas, arte dramático, música, literatura, danza, cinematografía, y la programación de escenarios culturales.
- Continuación del programa de Artes Escénicas en la ASAB, con 213 estudiantes.
- Consolidación del Sistema Distrital de Cultura.
- Realización del seminario internacional Políticas Culturales: Experiencias Americanas y Europeas.
- Realización de 20 talleres de artes plásticas, teatro, danza y música dirigidos a 490 integrantes de comparsas de las 20 localidades. Selección de 20 grupos ganadores de entre los 54 que se presentaron.
- Entrega de las investigaciones sobre cultura política, cultura ciudadana y cultura artística.

Una de las líneas de acción de la Gerencia de Arte Dramático en 2002 fue buscar convergencias entre todas las modalidades de teatro, dar mejor definición a las políticas que las promovían y encauzar en los consejos locales las inquietudes del sector (si dentro del Instituto a esto puede llamársele *política* en un sentido muy general). Por ejemplo, las comparsas de las 20 localidades de Bogotá que debían desfilar por la carrera séptima, desde la plaza de toros hasta la plaza de Bolívar, fue consecuencia de lo que se preludió en 1997, cuando se realizó el primer Festival de Verano, organizado por el Instituto Distrital de Recreación y Deportes.

Según relata Marcos González Pérez,

En 1998 la pregunta ¿quién dijo que Bogotá no era una ciudad carnavalesca?, ronda las festividades de agosto. Así, tanto en 1997 como en 1998, durante seis días en diversos escenarios de Bogotá, se presentan danza folclóricas, modernas y contemporáneas de 100 grupos musicales organizados, 20 grupos de teatro hacen sus puestas en escena, 80 escritores y poetas, 20 narradores y 16 comunidades indígenas, actores diversos que provienen de 90 municipios, 32 departamentos y 6 regiones. [González, 2005: 155]

NUEVA GERENCIA, NUEVAS ACCIONES

En 2003, después de cinco años, hay un relevo en la dependencia de Arte Dramático. Entre las primeras actividades del nuevo gerente, José Domingo Garzón, están, como señala él mismo, las de

[...] acercar posiciones, establecer ambientes de trabajo productivos, reinstalar el Consejo Distrital de Arte Dramático y crear confianza entre el sector teatral y la administración del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, habida cuenta de la crisis desatada a finales de 2002, cuando desde el Instituto se intentó promover la reestructuración del programa Salas Concertadas, tratando de volcar el sentido del programa a la promoción de la creación artística, su calidad, la renovación de sus estéticas y el impulso a nuevos talentos. [Entrevista a José Domingo Garzón]

El programa Salas Concertadas, beneficiario principal de los presupuestos y la atención para el sector teatral en los últimos años, estático en sus posibilidades de acción para muchos, excluyente ante nuevas vinculaciones, para otros, fue duramente cuestionado, al punto de ser objeto de una revisión a fondo, propuesta en las postrimerías del año 2002 por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Sin embargo, debido a la presión de las salas, el programa volvió a su cauce tradicional, hasta el año 2003, cuando después de un largo proceso de concertación alrededor de una mesa de trabajo se consiguió iniciar el replanteamiento de los propósitos esenciales del programa.

Parte sustancial de la estrategia de la nueva gerencia consistió en redefinir las relaciones con el sector teatral de la ciudad. Dicha estrategia está determinada en dos acciones distintas pero a la larga convergentes: a) acatar de lleno las normas expresadas en el Decreto 221 del 31 de mayo de 2002, que reglamenta el Sistema Distrital de Cultura, dando plena representatividad al Consejo Distrital de Arte Dramático, organismo que apenas si se había establecido con menos de 30 votos hacía menos de un año, y al cual, por iniciativa del mismo, hubo que refrendarle el respaldo en la asamblea de mayo de 2003, donde participó un número histórico de representantes del teatro bogotano: más de 250. b) Generar espacios de participación que incluyeran o vincularan a otros sectores de la actividad teatral de la ciudad. Anota Garzón:

[...] mediante la generación de planes o líneas de acción que equilibraran las oportunidades para ellos, teniendo en cuenta que el histórico de los apoyos y acciones de fomento al arte dramático habían estado orientados esencialmente a las salas concertadas, las cuales acapararon en su momento hasta un 80% de los presupuestos distritales destinados al Arte Dramático, mientras que los demás sectores apenas se hacían visibles o representables en acciones episódicas y de coyuntura, lo cual, como es natural, siempre había generado tensiones dentro del “movimiento” teatral bogotano.

En la ya referida Asamblea General de Arte Dramático, realizada en mayo de 2003, se presentó un plan de acción que funcionaría como carta de navegación a futuro inmediato, ya concertado y estructurado con el Consejo Distrital de Arte Dramático, lo que demuestra no sólo la rapidez con la que se produjo un entendimiento y cruce de voluntades, sino, y por sobre todo, la eficacia de los mecanismos de participación pública, que han marcado hasta la fecha la relación entre el Instituto Distrital de Cultura y Turismo y el sector teatral de la ciudad, al punto de que en la elección de nuevos representantes al Consejo Distrital de Arte Dramático, en 2005, fue elegido un representante por cada uno de los sectores teatrales definidos en aquel plan de acción, a saber: un representante del sector de teatros sin sala, uno de teatro callejero, uno de las salas concertadas, uno de teatro infantil, uno de teatro comunitario, uno de teatro joven, uno de narración oral, uno de teatro gestual (mimo y pantomima), además de los representantes de los sectores de formación y producción de bienes y servicios.

Resulta interesante detenerse un poco en la operatividad del proceso de concertación entre el Instituto Distrital de Cultura y Turismo y el sector teatral de Bogotá ocurrido en el año 2003. Allí participaron:

- El Consejo de Distrital de Arte Dramático, que fue elegido en octubre de 2002 para representar por tres años a la base artística, académica, de productores, gestores y demás participantes activos del proceso. Conformado por 12 miembros, sesiona ordinariamente una vez al mes y, de acuerdo con la reglamentación del Sistema Distrital de Cultura, se encarga de debatir los puntos de interés para el sector y de formular recomendaciones.
- Instituto Distrital de Cultura y Turismo a través de la Subdirección de Fomento a las Artes y Tradiciones Culturales, la Gerencia de Arte Dramático, Gerencia de Descentralización y el Sistema Distrital de Cultura.
- Ministerio de Cultura, a través de la Oficina de Artes Escénicas.

Si alguna modificación se introdujo en las sesiones de trabajo y concertación denominadas “Metodología y acuerdos” fue porque se buscó concentrarse en

[...] delimitar el problema de cada sector que tomaba asiento allí, para explorar estrategias y salidas, siempre con dos premisas como base: primero, hacer un ejercicio de corresponsabilidad en el cual las instituciones públicas y las organizaciones privadas exploraran con una perspectiva objetiva los alcances de las propuestas que podrían dar salida a los problemas presentados. [...] La segunda premisa fue la de despresupuestar la discusión, pues son las políticas las que determinan finalmente los presupuestos. Además, mientras no estuviese claro el horizonte que estábamos construyendo, difícilmente podía aspirarse a un incremento de los aportes institucionales. [González, 2005]

Los principales acuerdos logrados con las mesas de trabajo se enunciaron en un documento expedido por la Gerencia de Arte Dramático, y son los que a continuación se exponen.

Acuerdos con Salas Concertadas

- Sobre cumplimiento de indicadores mínimos de ocupación de aforo y funciones en un periodo de 12 meses.
- Definición del carácter de los proyectos de salas, según intereses o vocación, entre proyectos artísticos, de infraestructura y de proyección.
- Conformación de una comisión mixta, conformada por tres representantes de salas concertadas, uno del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, uno del Ministerio de Cultura y uno más elegido por los anteriores, para el seguimiento y la evaluación del programa.
- Desmonte de obligaciones accesorias. Instaurar la categoría de grupos asociados para favorecer acuerdos con grupos profesionales sin sede, para programar ensayos o temporadas.
- Trabajo mancomunado con el Ministerio de Cultura para desarrollar una agenda común respecto a salas.
- Edición mensual de un periódico con la programación de las salas (tiraje de mil ejemplares).
- Supervisión del diagnóstico que permita no sólo vigilar el cumplimiento de las obligaciones contractuales, sino realizar una suerte de recopilación de información de los grupos, con relación a su trayectoria dentro del programa, pero también como inventario documental de la hoja de vida de los grupos, sus esquemas administrativos y de gestión, todo ello para nutrir las deliberaciones de la Comisión Mixta y la Mesa de Acompañamiento Administrativo.
- Conformación de una Mesa de Acompañamiento Administrativo que en principio aborde la problemática real de las salas y se convierta en un modelo para explorar la situación de los otros sectores de la actividad teatral de la ciudad. Previsión de un fondo con recursos para ejecutar las estrategias acordadas.

Para la Gerencia de Arte Dramático, una de las acciones más significativas en aquel momento fue un proceso que desembocó en los referidos acuerdos con el programa de salas concertadas. Y quizá lo fue porque el diagnóstico que realizó la Gerencia determinó las modificaciones que en su criterio eran necesarias para dar mayor coherencia, solidez y estabilidad a sus políticas de fomento al arte dramático, ya que según José Domingo Garzón, “Los recursos orientados hacia las salas, siendo casi los únicos que la Gerencia de Arte Dramático dispensaba, no tenían una función clara en cuanto a su utilización para apoyar el mantenimiento de la mencionada infraestructura”. De común acuerdo con el Ministerio de Cultura, socio en esta inversión, se establecieron nuevas reglas

del juego para que las salas presentaran proyectos en tres direcciones: a) proyectos artísticos; b) proyectos de difusión, y c) proyectos de infraestructura. Esto permitió que cada sala definiera su vocación, si era artística, asociada con un conjunto teatral; si era simple espacio para programación de eventos artísticos o si la sala deseaba el uso de los recursos para mejoras o dotación. También se discutió y se llegó a acuerdos sobre “indicadores mínimos de acción y de gestión que tenían que ver con la regularidad promedio anual de la programación, así como con la ocupación de aforo”.

Acuerdos y acciones con grupos profesionales² sin sede

- Apertura de una convocatoria para la selección de entre 10 y 12 apoyos para proyectos artísticos, de circulación y administrativos. Este programa se abrió reorientando los recursos destinados a los premios de creación.
- Levantamiento de un censo distrital sobre grupos teatrales que se consideran profesionales, pero que no cuentan con sala. Información sobre su conformación, nivel de producción, repertorio, sostenimiento, rotación de elencos, etc.
- Avance para la celebración de acuerdos con salas para realizar temporadas o ensayos.
- Previsión de un fondo para acompañamiento administrativo.
- Realización de diagnóstico de campo para la implementación de estrategias de acción a corto plazo.
- Proyecto para subsidio de temporadas en salas concertadas o espacios de representación.

Acuerdos y acciones con el sector de teatro infantil y juvenil

- Realización de diagnóstico técnico del sector sobre espacios, profesionales, eventos congregantes, programas de formación, etc.
- Presupuesto para la realización de un festival local o nacional de títeres.
- Previsión para actividades artísticas y de teatro infantil y juvenil por adecuación de los sótanos de la avenida Jiménez, en coordinación con otras instancias y gerencias del Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Realización de un festival de teatro infantil y juvenil.
- Realización de un festival de teatro universitario.

² Para efectos de esta presentación, *profesional* es quien deriva sus ingresos o se dedica principalmente al ejercicio de un oficio teatral aprendido por la práctica o por formación académica; quien ha desarrollado su actividad creadora o investigativa de manera ininterrumpida, por un espacio de tiempo significativo, quien ha obtenido reconocimientos públicos y críticos por su labor; quien ha hecho aportes destacados al desarrollo del teatro de la ciudad, en cualquiera de sus modalidades.

Acuerdos y acciones sobre formación, investigación y crítica teatral

- Investigación de campo global sobre el estado del teatro en la ciudad y sus relaciones con estamentos culturales, educativos y productivos, públicos, hábitos de consumo, percepción de la actividad, fuentes recurrentes de financiamiento, etc.
- Investigación sobre debilidades en la formación del sector (teatro callejero, comunitario e infantil) y recomendación de programas de capacitación en áreas técnicas (escenotecnia, maquillaje, iluminación, gestión de proyectos, etc.) a instituciones educativas de nivel superior.
- Realización de un foro académico local sobre formación de educadores teatrales.
- Apertura de una convocatoria para un concurso de crítica teatral sobre espectáculos teatrales actuales.
- Apoyo a la publicación de una revista de teatro.

Acuerdos y acciones con el sector de teatro callejero y popular

- Apoyo a un festival local o nacional de teatro callejero.
- Apoyo a una temporada de teatro callejero, durante todo el año.
- Planeación y realización de un encuentro académico sobre teatro callejero y popular.
- Previsión para la realización de encuentros de organizaciones teatrales de perfil comunitario.

Muchos de estos acuerdos dieron piso a las líneas de acción ejecutadas desde entonces. Otros no han podido implementarse por diversas razones, no sólo económicas, pero permanecen en la agenda. Por otro lado, la Gerencia encontró que el volumen de solicitudes regulares al Instituto Distrital de Cultura y Turismo relativas a la circulación nacional e internacional de obras producidas por agrupaciones de la ciudad eran cada vez más numerosas, y en función de esta necesidad, y para atender un porcentaje de invitaciones internacionales a foros temáticos competentes para el sector, acordó reservar para 2004 una bolsa de 60 millones de pesos para apoyar en parte estas necesidades. Se contempló también la instalación de nuevas mesas de trabajo con sectores con los que aún no se habían iniciado procesos de reconocimiento sobre sus problemáticas, específicamente con localidades, mimos, narradores orales, teatro comunitario, teatro joven, dramaturgia, etc.

Para desarrollar sus líneas de acción, la Gerencia de Arte Dramático, junto con el consejo del área organizó durante el año 2003 las siguientes mesas de trabajo:

- Salas Concertadas.
- Teatros profesionales sin sala.
- Formación y crítica.
- Teatro callejero y popular.

- Teatro infantil y juvenil.
- Comparsas 2004.
- Mesa de apoyo administrativo.
- Comisión mixta.
- Mesa con delegados de arte dramático en consejos locales de cultura.

Estas mesas de trabajo, más que instancias operativas, se pensaron como mediadoras de propuestas y alternativas con el fin de que en ellas se encontrara el lugar apropiado para que las distintas voces y propuestas tuviesen eco en la formulación de políticas adecuadas para el desarrollo de la actividad teatral.

Fue prioritario establecer para el Instituto Distrital de Cultura y Turismo que, “en el marco de los procesos de concertación a que obliga el Sistema Distrital de Cultura, las mesas de trabajo se mantengan como escenarios adecuados para formular alternativas de acción inmediata” (González, 2005).

Como “concertación de líneas de acción”, el documento que venimos citando establece cómo “las mesas de trabajo produjeron documentos de acuerdo que sirvieron de base para el proyecto de presupuesto 2004”. Allí se determina la presencia de “rubros que permiten una distribución más abierta de recursos hacia las actividades de creación, formación y circulación” (González, 2005).

PRESUPUESTO 2003

- Presupuesto destinado a fomento del arte dramático: \$1.143.780.000 (es de señalar que este presupuesto, para ejecutar en 2003, fue establecido en 2002, por lo que las acciones y líneas de acción concertadas durante 2003 solamente tuvieron plena aplicación desde 2004). El detalle de inversión de este presupuesto se presenta en el siguiente cuadro:

| | |
|---|---------------|
| Salas concertadas | \$800.000.000 |
| Teatro callejero (Aire Puro, festival callejero) | \$100.000.000 |
| Festival Iberoamericano de Teatro (preproducción) | \$100.000.000 |
| Convocatorias | \$124.000.000 |
| Construyendo Ciudad con la Palabra | \$19.780.000 |

- Rubros adicionales del Instituto Distrital de Cultura y Turismo que apoyan el arte escénico en la ciudad:

| | |
|-------------------------------------|------------|
| Cultura en común, componente teatro | 80.000.000 |
| Jóvenes Tejedores de Sociedad | 50.000.000 |

CONVOCATORIAS 2003

Las Convocatorias de Arte Dramático 2003 dieron continuidad al programa de becas entregadas por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, pero simultáneamente se abrieron las modalidades de “creación para jóvenes directores”, para “directores adultos” y Construyendo Ciudad con la Palabra, para el sector de narradores orales o cuenteros.

La beca para jóvenes directores entregó dos estímulos económicos por un valor de 20 millones cada uno, y los ganadores realizaron un montaje y una temporada de estreno. Fueron beneficiarios de estas becas Mónica Mojica y Álvaro Hernández.

En la modalidad de directores adultos también se entregaron dos becas por 42 millones cada una, con las mismas obligaciones previstas en el caso anterior. Los beneficiarios fueron los maestros Santiago García, del Teatro La Candelaria, y Ciro Gómez, del Teatro Hilos Mágicos.

Para Construyendo Ciudad con la Palabra se exigieron las mismas condiciones de ediciones anteriores y se eligieron cinco proyectos ganadores que recibieron un premio de 2,8 millones cada uno.

INFORME DE LA GERENCIA DE ARTE DRAMÁTICO 2003

En documento presentado a la Asamblea de Arte Dramático 2004, al cual nos referiremos en detalle más adelante, la Gerencia de Arte Dramático presentó un informe que resulta revelador, por el volumen de acciones referidas, muchas de las cuales son rutas de acción que apenas de insinúan. El informe cita:

1. *Apertura al apoyo de otras manifestaciones del arte dramático en la ciudad.* En los últimos años, los apoyos a otras manifestaciones se dieron casi que exclusivamente a través de becas y convocatorias, de las cuales también eran beneficiarias las propias salas concertadas, pero dada la magnitud de la actividad teatral en la ciudad, se estima que más del 50% de la misma se hallaba sin un apoyo institucional representativo.
2. *Memoria de los apoyos, estímulos y fomento a la actividad de arte dramático en la ciudad.* Durante este periodo se ha procedido a iniciar una labor de recopilación de información sobre los aportes, apoyos y líneas de fomento dados por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo al sector de arte dramático de la ciudad en los últimos años, en especial los referidos al programa Salas Concertadas, con el fin de determinar su impacto en la sostenibilidad y vigencia de la actividad. Para ello se contrató una asesoría que recopilara en principio la memoria del

programa de Salas Concertadas, al tiempo que se procedió a llevar a cabo un proceso de supervisión técnico de la contratación, a fin de mantener actualizada la información de los grupos, sus hábitos de producción, etc.

3. *Implementación de la concertación con el sector.* Durante el presente año se ha logrado construir un clima de concertación con el sector teatral de la ciudad a través del Consejo Distrital de Arte Dramático, que ha servido para definir las líneas de acción de la Gerencia en los siguientes frentes: a) salas concertadas, b) teatro profesional sin sala, c) teatro infantil y juvenil, d) formación, investigación y crítica, e) teatro callejero y popular, f) circulación local, nacional e internacional, g) relación con los sistemas locales de cultura, área arte dramático.
4. *Definición del carácter del programa Tejedores de Sociedad, componente arte dramático.* En el marco del programa Jóvenes Tejedores de Sociedad se ha realizado un seguimiento cercano al proceso de trabajo, concentrando la acción en un enfoque pedagógico que apunte los propósitos de educación informal y de acción conducente a la reconstitución de tejido social con que opera este programa sobre las localidades en las que tiene área de influencia. Se ha logrado constituir comunidad académica con los docentes adscritos al programa con el objeto de elaborar el nuevo documento curricular que lo oriente a futuro.

Acerca del estado del teatro en Bogotá, el Informe destaca los siguientes puntos:³

1. Actividad teatral en la ciudad. Los siguientes son los indicadores básicos:
 - a) *Grupos.* Número de grupos de los distintos géneros y prácticas, según informe de la gerencia anterior: 160.
 - b) *Artistas.* Número aproximado de actores, principalmente con ocupación teatral y con alguna formación y experiencia: 800.
 - c) *Infraestructura física.* Número de salas con vocación teatral: 36.
 - d) *Aforos.* Se detallan en el siguiente cuadro:

| | |
|---|--------|
| Salas con 100 sillas o menos | 12 |
| Salas desde 101 y hasta 200 sillas | 9 |
| Salas desde 201 y hasta 300 sillas | 3 |
| Salas con más de 300 sillas | 12 |
| Promedio estadístico de oferta de sillas en la ciudad | 12.000 |

- e) *Número de salas potencialmente utilizables para teatro, sin infraestructura técnica básica (universidades, colegios, galpones, centros comunitarios, auditorios múltiples): 40.*

³ Puntos derivados de análisis tangenciales sobre los que se detiene la presente investigación en los capítulos pertinentes.

2. Indicadores artísticos

- a) Grupos estables con producción e investigación continua: aproximadamente 40.
- b) Grupos esporádicos, compañías, consorcios, uniones temporales y demás: aproximadamente 25 (sin comparsas).
- c) Estrenos anuales: aproximadamente 40.
- d) Circulación promedio de los espectáculos: 50 funciones.
- e) Repertorio disponible: aproximadamente 80 espectáculos.

3. Formación teatral y actoral.

- a) Instituciones de nivel superior: 5.
- b) Academias-estudios: 10.
- c) Talleres permanentes: 10.
- d) Eventos congregantes de la oferta teatral (festivales, encuentros): 5 (no consistentes ni regulares).
- e) Publicaciones de textos y revistas especializadas: 5 (no consistentes ni regulares).

Bogotá sin Indiferencia. Alcaldía de Luis Eduardo Garzón (2004-2007)

El plan de desarrollo de la nueva administración, denominado Bogotá sin Indiferencia, un Compromiso Social contra la Pobreza, encuentra en la nueva relación del Instituto Distrital de Cultura y Turismo con el sector teatral un espacio de convergencias y coincidencias, toda vez que a la larga el plan se compromete con la búsqueda de la inclusión y la simetría de las oportunidades para los ciudadanos.

MESAS DE TRABAJO, OPERATIVIDAD

Así las cosas, lo concertado en el final de la administración Mockus para el año 2004 se vio respaldado y fortalecido por la nueva administración, se refrendó el incremento de presupuesto en alrededor del 35% para Arte Dramático y se dio mayor vigor y continuidad a la política teatral a través de la propuesta de acción concertada: se conformaron las mesas de trabajo para el desarrollo del programa de Salas Concertadas con una nutrida representación de los responsables de las salas, así como de los grupos sin sede, los representantes del teatro infantil, del teatro callejero y popular, delegados de las instancias de la formación, investigación y crítica, comparsas y una mesa de acompañamiento administrativo, cada mesa de trabajo integrada por cerca de ocho representantes de las diferentes áreas del arte dramático. O sea que fueron

más de 40 los delegados del sector teatral que participaron de manera activa en la materialización de una gestión que arrojó importantes resultados, entre los que cabe destacar, como se señala desde la Gerencia Arte Dramático:

- Trabajo mancomunado entre el Instituto Distrital de Cultura y Turismo y el sector teatral, basado en la corresponsabilidad y la intención de proyectar acciones favorables para la actividad teatral de la ciudad.
- Constitución de una base consultiva y propositiva del sector teatral para el estudio de problemáticas propias de cada segmento de la actividad y para la formulación de las propuestas de solución a las mismas.
- Construcción de líneas de acción definidas para planeación y asignación de presupuestos.
- Incremento de alrededor del 35% en el presupuesto asignado a la Gerencia de Arte Dramático, para atender las líneas de acción concertadas con el sector (de 1.143.780.000 en 2003 a 1.566.377.220 para 2004).
- Determinación de una agenda para definir estrategias a corto y mediano plazo con miras al fortalecimiento de la actividad teatral en la ciudad.

PRESUPUESTO 2004

| | |
|-----------------------------------|-----------------|
| Apoyos arte dramático | \$214.657.500 |
| Coordinación y apoyo a la gestión | \$13.165.200 |
| Presentaciones arte dramático | \$55.662.520 |
| Concursos arte dramático | \$10.000.000 |
| Investigación teatro | \$38.400.000 |
| Apoyos arte dramático | \$1.234.492.000 |
| Total | \$1.566.377.220 |

CONVOCATORIAS 2004

Según lo dicho por José Domingo Garzón en la entrevista que le hicimos,

Si se compara con años anteriores, las convocatorias de Arte Dramático prácticamente desaparecen desde este año, toda vez que las lógicas de concertación propugnan más por el apoyo a procesos de sector que a la “lotería” de las convocatorias, ya que según algunos de los artistas, las becas y los premios terminan siempre beneficiando a “especialistas en proyectos”, mientras que con la definición de apoyos a sectores, ellos quedan representados, sobre la base de proyectos que no solamente se conciertan con el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, sino, lo que es más importante, entre los sectores mismos, propiciando de esta manera que, por lo menos en parte,

esos sectores comiencen a pensarse como gremio de intereses colectivos, un paso extraordinariamente significativo en la dimensión de pensar de nuevo, de resignificar el sentido del término *sector teatral*.

En estas circunstancias las convocatorias de Arte Dramático 2004 se circunscribieron a los premios de creación *Comparsas para Bogotá 2004*, que no obstante no estaban dentro del presupuesto de la Gerencia de Arte Dramático, sino de la Gerencia de Descentralización, y el Premio para la Crítica Teatral, modalidad que por primera vez se presentaba en las políticas de fomento al arte en Bogotá. La presencia de este premio significó otra determinación política de la Gerencia, ya que de esta manera se dio un paso para delegar al propio sector la posibilidad de ejercer la “veeduría” en cuanto a la calidad del teatro realizado en la ciudad, lo cual significó un avance mucho más decidido y significativo para ese año, cuando la Gerencia de Arte Dramático contrató a tres críticos teatrales para que cada uno de ellos analizara 30 obras de compañías o grupos bogotanos que circularon en la ciudad durante el segundo semestre de 2005.

RESPONSABILIDADES COMPARTIDAS

En la Asamblea Distrital de Arte Dramático del 20 de noviembre de 2004, la Gerencia de Arte Dramático presentó un documento interno de trabajo que en palabras del señor Garzón

[...] se estructura como un diagnóstico preliminar de campo, en el que se consigna la crudeza de la situación del teatro en la ciudad, con sus diversas problemáticas y sus urgencias, así como el acercamiento a las oportunidades que se presentan de mantenerse la tendencia de trabajo mancomunado y con propósitos afines entre el Instituto Distrital de Cultura y Turismo y el sector. Allí también se reclama la necesidad de contar con estudios e investigaciones técnicas que señalen indicadores tales como la cantidad de grupos teatrales con actividad regular en la ciudad, la asistencia de público a los teatros, el impacto social y económico de la actividad, la migración de tendencias, etc., todo ello para acercarse a los escenarios que determinan inversiones y presupuestos, tales como Planeación Distrital o la Secretaría de Hacienda, con el ánimo de presentar cifras cercanas a los costos reales de la actividad teatral en la ciudad, entre otros los costos de las producciones, la divulgación, los derechos de autor, los sueldos —que rara vez cobran los actores y artistas, quienes se convierten en los principales subsidiadores de la práctica teatral—, del personal asociado al teatro, y también sus recaudos por taquillas, por gestión; todo ello para responder a la pregunta que las entidades de inversión se hacen a menudo en sus estudios sobre el tema, y que también formulan a las entidades del sector cultura: siempre parece poca la inversión, entonces ¿cuál debe ser el recurso destinado a la actividad artística?

El documento señala la búsqueda de un compromiso para “lograr unos niveles básicos de responsabilidades compartidas”, cosa que encuentra no pocas resistencias, ya que en el diagnóstico del citado documento se hace ver que en este proceso de construcción de las políticas públicas frente al teatro muchos artistas y creadores del sector teatral de Bogotá “aún consideran como deber del Estado el sostenimiento integral de su actividad”. Desde este punto de vista la Gerencia prefiere hablar de una

[...] cogestión y una dinámica de apertura que no se concentre solamente en la labor creadora, sino en el encuentro de mecanismos de gestión y administración adecuados a la ampliación de una demanda que es cada vez más escasa en el consumo de repertorios o producciones teatrales. [González, 2005]

Ello significa que el Instituto Distrital de Cultura y Turismo quiere explorar nuevos caminos con el fin de que los beneficiados con los apoyos encuentren con éstos “capital semilla para la producción de repertorios, la renovación de procesos de experimentación, la inclusión de actores formados, la promoción de encuentros, entre otros”.

En esta perspectiva hay que recordar que la Gerencia de Arte Dramático, bajo la dirección de José Domingo Garzón, desde el inicio se ha trazado como objetivos centrales los siguientes:

- La implementación real de mecanismos de participación del sector teatral en las decisiones de la Gerencia, en cuanto a líneas de acción y prioridades.
- La toma de conciencia sobre las responsabilidades compartidas en cuanto al desarrollo de iniciativas y acciones.
- La necesidad de realizar y actualizar permanentemente diagnósticos técnicos con el fin de fundamentar políticas de interés colectivo para el sector.
- La necesidad de plantear una visión de horizonte que permita pensar a corto, mediano y largo plazo la trascendencia del sector teatral en y para la ciudad.
- Ampliar el universo de apoyos y estímulos al arte dramático, no sólo a proyectos particulares y puntuales, sino a través de líneas de acción que operen como contenedores de prácticas teatrales diversas, según géneros y especialidades.

En perspectiva, debe anotarse que es a partir de 2003 —con clara determinación y visibilidad desde 2004— cuando se ponen en marcha las iniciativas que dieron especial impulso a diversas manifestaciones o sectores del teatro, como los denominados “teatros sin sala” (aquellas organizaciones, grupos o entidades de creadores profesionales con trayectoria destacada, en muchos casos superior a la de los beneficiarios ya mencionados como salas concertadas, pero cuyos proyectos y procesos, por no contar con salas, no se incluían en las directrices de apoyo), los grupos de títeres, de narración oral, de mimos o teatro gestual, y al teatro callejero, apoyo que por la intermitencia en sus

presentaciones “no alcanzaba a constituirse como política sostenida”, según se afirma en el Documento de trabajo del Instituto Distrital de Cultura y Turismo correspondiente a la Asamblea de Arte Dramático realizada el 20 de noviembre de 2004.

La Gerencia de José Domingo Garzón se caracteriza por el afán de establecer antes que nada un marco de referencia y un discurso teórico que dé fundamento a las políticas que se desarrollarán en acciones concretas. Pero también parece tener muy claro que, como dice André Noël Roth,

No es posible separar la formulación de una política pública —definida como un programa de acción gubernamental en el seno de la sociedad— sin tener en cuenta las estructuras de decisión y de implementación y, sobre todo, del contexto en el cual se interviene. [Roth, 2002]

Al establecer la concertación con los representantes de los diversos sectores teatrales, ya sea por medio de las mesas de trabajo o en las sesiones del Consejo Distrital de Arte Dramático, el gerente está estableciendo el vínculo que según Roth es fundamental para alcanzar metas propuestas en el enunciado de las políticas de fomento:

La primera pregunta que es necesario hacerse es: ¿con quién puedo o debo contar para poner en marcha una política determinada y hacia quién la dirijo? En este sentido la estructura político administrativa diseñada para un campo de intervención en particular generalmente preexiste a la política pública. [...] El éxito de una política depende de su implementación. El mejor diseño no garantiza el éxito en la obtención de los resultados e impactos esperados. La clave del éxito de las políticas públicas está en la capacidad de coincidir con una estructura político administrativa de implementación congruente con los medios y los objetivos de lo que ellos formulan. [Roth, 2002]

En el documento que citamos se afirma:

Ya no es posible pensar una dependencia como la Gerencia de Arte Dramático sin una mecánica de inclusión, deliberación y decisión [porque su punto de vista establece la necesidad de ir] consolidando un panorama más completo de las diferencias que caracterizan los modos de producción, las lecturas diversas de las estéticas, la suerte de proyectos creativos que están en crisis, la preocupación común sobre públicos, la necesidad de reconocer fenómenos de ciudad, pero también que la ciudad reconozca la infraestructura cultural, los espacios de iniciativa privada provistos por las agrupaciones teatrales. [Documento de trabajo, Asamblea de Arte Dramático, 2004]

Se podría concluir esta primera parte señalando que una de las premisas que Roth enuncia está relacionada con el hecho de que “las políticas públicas no cambian nada por sí solas”, pues lo propio de su enunciación es que ellas redefinen un problema ofreciendo “herramientas nuevas a los actores involucrados en sus procesos”. Muchas veces este proceso diseña el camino más conveniente para los estamentos que orientan esas políticas, pues hace “que ellas [las políticas] sean utilizables en función de sus propias interpretaciones e intereses”. Lo que vamos a ver en el despliegue de las actividades de la Gerencia de Arte Dramático para aplicar políticas de fomento al teatro en los años 2003, 2004 y 2005 es el esfuerzo de plantear de forma concertada los problemas y las soluciones que vive el sector. Este esfuerzo coincide con la implementación de las políticas públicas que, según Roth, “se constituye en un espacio de lucha para una nueva formulación, de hecho después de la formulación ‘oficial’ [se trata de] establecer un marco para la definición de sus condiciones” (Roth, 2005). La creación de estas condiciones, pues, ha conducido a un trabajo de estructuración minuciosa de los complejos factores que inciden en la enunciación de una política sólida, amplia, satisfactoria y que abarca un importante campo de la práctica teatral de la ciudad. Por esto glosamos ampliamente los documentos producidos por esta Gerencia.



Segunda parte
Dimensión de la creación en
el teatro actual de Bogotá



En el presente capítulo nos proponemos determinar el número de grupos existentes en la ciudad en los diferentes géneros escénicos y modalidades. Así mismo nos interesa mostrar cuáles han sido los principales cambios cuantitativos que ha experimentado la actividad teatral en la ciudad a lo largo de la década 1995-2005.

Las principales fuentes utilizadas para recabar la información fueron:

- El *Bianuario escénico colombiano 1994-1995* editado por la revista *Gestus* de la Escuela Nacional de Arte Dramático a partir de una investigación desarrollada por Jorge Manuel Pardo en 1996.
- El *Directorio escénico colombiano* editado por el Centro de Documentación de la ENAD, Ministerio de Cultura, en 1994 y 1998.
- Los diversos listados y publicaciones de los festivales o muestras para el Festival de Teatro de Bogotá, así como la apelación a fuentes primarias (grupos, instituciones, asociaciones, etc.).

Según el *Bianuario escénico colombiano 1994-1995*, en Bogotá aparecían registradas en dicha época 193 agrupaciones, distribuidas de la siguiente manera:

| | |
|------------------------------|-----|
| Agrupaciones teatrales | 70 |
| Grupos universitarios | 13 |
| Grupos municipales y barrios | 21 |
| Títeres y marionetas | 23 |
| Pantomima | 11 |
| Narración oral | 41 |
| Danza teatro contemporáneo | 11 |
| Género lírico | 3 |
| Total | 193 |

Según el *Directorio escénico colombiano* publicado en 1998, la distribución es la siguiente:

| | |
|---------------------------------------|-----|
| Agrupaciones teatrales | 61 |
| Grupos universitarios y estudiantiles | 91 |
| Grupos municipales y barriales | 60 |
| Títeres y marionetas | 34 |
| Pantomima | 22 |
| Narración oral | 37 |
| Danza teatro contemporáneo | 33 |
| Género lírico | 1 |
| Total | 339 |

De acuerdo con la información suministrada por los listados de Festival de Bogotá 2005, por la Gerencia de Arte Dramático del Instituto Distrital de Cultura y Turismo y la confrontación con fuentes primarias, en ese año encontramos la siguiente distribución.

| | |
|--------------------------------------|-----------------|
| Agrupaciones teatrales | 72 ¹ |
| Títeres y marionetas | 40 |
| Pantomima y teatro gestual | 9 |
| Narración oral | 40 |
| Danza teatro y danza contemporánea | 11 |
| Género lírico | 3 |
| Grupos de localidades y comunitarios | 78 |
| Total | 253 |

En 2005 encontramos la distribución que se describe a continuación.

Agrupaciones teatrales

En Bogotá existen aproximadamente 150 grupos teatrales, de los cuales cerca de 78 pertenecen al sector comunitario, de manera que los grupos que mantienen una actividad “profesional” o “semiprofesional” son alrededor de 72.

En la muestra del Festival de Teatro de Bogotá 2005 participaron cerca de 140 grupos, pero de ellos solamente 39 corresponden a los que mantienen una actividad continua

¹ De las cuales aproximadamente 40 tienen reconocimiento de sus pares, por su permanencia o aportes significativos.

en la ciudad (a los que llamamos *agrupaciones teatrales*, adoptando la clasificación del *Directorio escénico colombiano* en sus versiones 1994-1998).

Por otra parte, cabe señalar que entre 1995 y 2005 muchos grupos que hicieron presencia regular y a veces significativa en la escena de la ciudad, han desaparecido, minimizado sus presentaciones o se han refugiado en sectores marginales. Entre estos grupos se encuentran: Compañía Fernando Arévalo, Imágenes Teatro, Cañamomo, Candilejas, Kombokatoria, Cometa Teatro, Corporación Estudio Teatro, Corporación La Cuadra, Corporación Teatral la Baina, Teatro del Arca, De Fu, Dramactores, Fundación Artes Escénicas, Fundación Gente de Teatro, La Gira Teatro, Mascaró Teatro, Taller de Investigación de la Imagen Dramática, Teatro Sueños Dorados, Teatrodos. Es decir, cerca de 18 grupos teatrales bogotanos que finalizando la década de los noventa mostraban una condición relativamente estable y una presencia importante en el teatro bogotano, han desaparecido, han minimizado su presencia en la ciudad, o bien sus integrantes han organizado nuevos grupos. Sin embargo, en contraparte, en el mismo periodo han aparecido otros grupos, tales como Carlota Llano, Bataklán Teatro, Corporación La Pesquisa Teatro, Teatro Vreve, Índice Teatro, Pirámide, Alejandro Rodríguez, Ringlete Teatro y Títeres, Candela Teatro, Corporación Arte Escénico, Polymmia, Escena Colombia, Grupo Casa Latina, Juan Manuel Ospina (Stand Up / narrador), La Gorda y la Flaca, La Rosa de los Esfuerzos, Pierrot Teatro, Skena Teatro, Corporación Luna, Teatro R101, Itorio 4 Producción, Acto Reflejo, Teatro Zarcillos, entre otros.

Es decir, han aparecido más de 25 grupos nuevos en la ciudad, algunos de los cuales naturalmente sólo se configuran de manera temporal para participar en la muestra del festival, y otros, como es el caso de Juan Manuel Ospina, no son realmente grupos teatrales sino *stand up*, grupos dedicados a la narración o cuenta chistes.

En resumen, encontramos la siguiente distribución:

| Año | Agrupaciones teatrales | Grupos de localidades o sector comunitario | Total |
|------|------------------------|--|-------|
| 1995 | 70 | 21 | 91 |
| 1998 | 61 | 60 | 121 |
| 2005 | 72 | 78 | 150 |

Ahora bien, entre las agrupaciones teatrales que permanecen a lo largo de la década estudiada encontramos las siguientes: Viento Teatro, Kábala Teatro, Bogotá Escena Teatro, Centro García Márquez, Cica, Acto Latino, Chiminigagua, Varasanta, Barajas, Teatro Actores de Colombia, Quimera, Rapsoda, Mapa Teatro, Teatro de la Memoria,

El Local, Tecal, La Mama, La Baranda, La Candelaria, Teatro Libre, Teatro Nacional, Teatro Taller de Colombia, Teatro Tierra, Umbral Teatro, Vendimia Teatro.

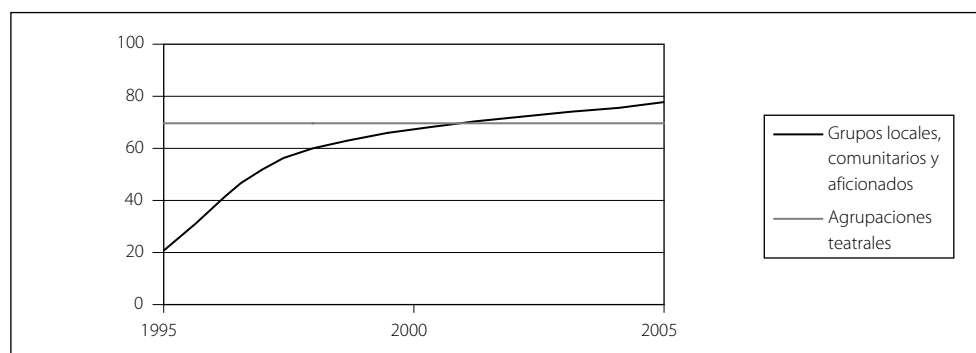
Es decir, un total de 25 agrupaciones han permanecido a lo largo del periodo, lo que equivale al 34,73% de los grupos. Sin embargo no todas ellas han mantenido una productividad constante y relevante, lo que quiere decir que si en números globales se mantiene la misma cantidad aproximada de agrupaciones teatrales (cerca de 70), solamente un 30% de ellas mantienen una actividad verdaderamente estable. Así mismo se puede decir que un 70% de la actividad teatral de la ciudad corresponde a grupos nuevos, aparecidos a lo largo de la década. Es decir, el porcentaje de renovación de los grupos teatrales de la ciudad durante la década estudiada (1995-2005) asciende a un 70%. Entre las agrupaciones que más han aportado en esta renovación encontramos: Carlota Llano, Índice Teatro, Proyecto Pirámide, Polymmia, R 101.

Esto significa que aproximadamente en 25 grupos recae la actividad escénica profesional del teatro, a los que se debería agregar un número relativamente pequeño de grupos de títeres, narración y danza.

Grupos de localidades, barrios y vocacionales

A diferencia de las agrupaciones teatrales, que se mantienen en un número global prácticamente estable (alrededor de 70) a lo largo de la década, la cantidad de grupos teatrales de localidades y barrios, así como los *vocacionales*, se ha incrementado. Así, lo que se podría llamar *teatro aficionado* o *amateur* (si el primero se pudiera catalogar, aunque sin todo el rigor necesario, como *profesional*) ha experimentado un aumento notable al pasar de 21 en 1995 a 60 en 1998 y luego a 78 en 2005.

El siguiente gráfico muestra la variación en la década del número de, por un lado, las agrupaciones teatrales, y por otro de los grupos de localidades y barrios, así como de los vocacionales:



El crecimiento cuantitativo del teatro en el sector comunitario tiene una explicación parcial en el impacto generado por programas como Tejedores de Sociedad y Cultura en Común, así como en el aporte que hacen los estudiantes de artes escénicas de las distintas universidades. También es impulsado por programas como las ferias teatrales concertadas por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo en las localidades, entre otras actividades que van generando una apropiación de las prácticas teatrales por las comunidades y un mayor impacto en la ciudad, incluso por encima de los aspectos puramente estéticos.

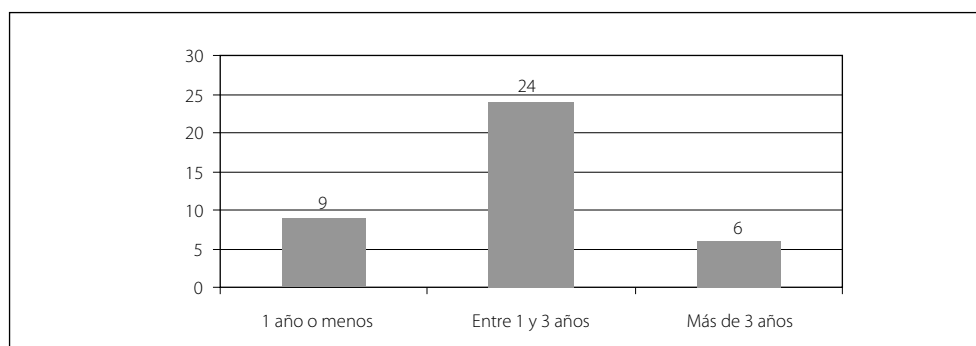
Renovación de repertorio de las agrupaciones teatrales

De las 39 agrupaciones teatrales que se presentaron en las muestras de sala del Festival de Teatro, solamente nueve llevaron una obra estrenada en el año 2005 (entre ellas se encuentran *Demonios de mediodía* de Índice Teatro, *Clown cabaret* de Mónica Mojica, *Bartleby el escribiente* de Teatro Quimera, *Las estaciones* de la Corporación Arte Escénico, *El doctor Faustroll y su títere de guiñol* y *El hombre de los ojos tristes* del Teatro Vreve).

La mayor parte de las obras presentadas había sido estrenada dos o tres años atrás; otras llevaban entre tres y diez años en escena. Algunas incluso llevan más de 10 años, como *Tribulaciones de un abogado que quiso ser actor* de Guillermo Castañeda, *Un noviazgo en 1920* del Teatro Actores, *Hombres plásticos* de Teatro Seda y *La siempreviva* de El Local. En síntesis, sobre la antigüedad del repertorio, y tomando como base la participación en la muestra del Festival de 2005, encontramos la siguiente distribución según el tiempo de estreno:

| Tiempo de estreno | Número de obras | Porcentaje |
|-------------------|-----------------|------------|
| Un año o menos | 9 | 23,0% |
| Entre 1 y 3 años | 24 | 61,5% |
| Más de 3 años | 6 | 15,5% |
| Total | 39 | 100,0% |

Al graficar estos datos encontramos la siguiente relación:



Lo anterior nos indica que el nivel de renovación del repertorio de las agrupaciones teatrales bogotanas es medio (el porcentaje mayoritario está entre uno y tres años). Pero no se puede olvidar que existe un número significativo de grupos que renuevan muy lentamente su repertorio, manteniendo una producción durante más de tres años, con el agravante de no realizar nuevas producciones. Por el contrario, se encontraron grupos como el Teatro La Candelaria, Teatro Nacional, Teatro Libre o el Tecal, que mantienen varias obras en repertorio y una producción continua y en general de notable calidad.

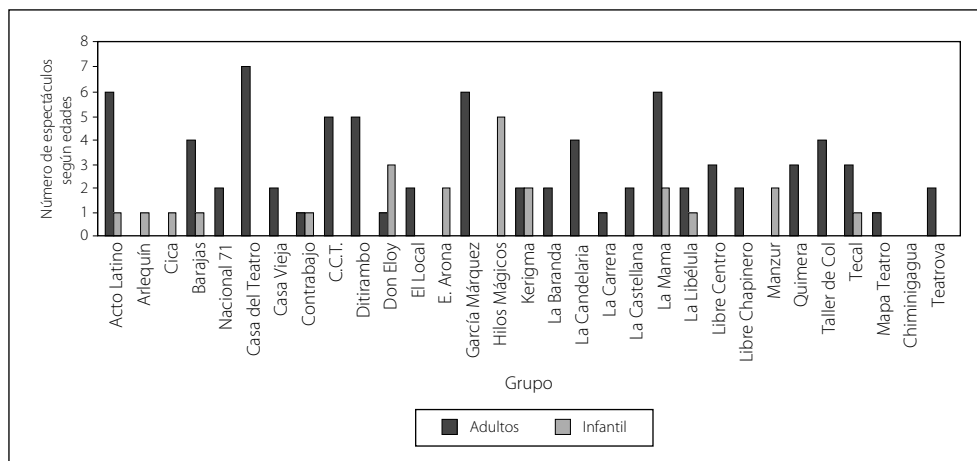
Teatro de sala

Este sector naturalmente constituye el núcleo fundamental del teatro bogotano, y es el que tiene más tradición y solidez. Recibe el apoyo del programa Salas Concertadas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, una ayuda esencial para su sostenimiento. Veamos algunas de sus características fundamentales.

POBLACIÓN A LA QUE VA DIRIGIDA SU PRODUCCIÓN

Cerca del 78% de las obras ofrecidas están concebidas para público adulto y cerca del 22% para niños. Naturalmente, las salas tradicionales para títeres y las de teatro infantil son las que concentran este tipo de repertorio. Entre ellas se encuentran Arlequín, Hilos Mágicos, Arona, Don Eloy y Manzur, que dedican el 100% de sus obras al público infantil; Contrabajo y Kerigma, que le dedican el 50%, y La Libélula Dorada, que destina a este sector el 33,3% de su producción.

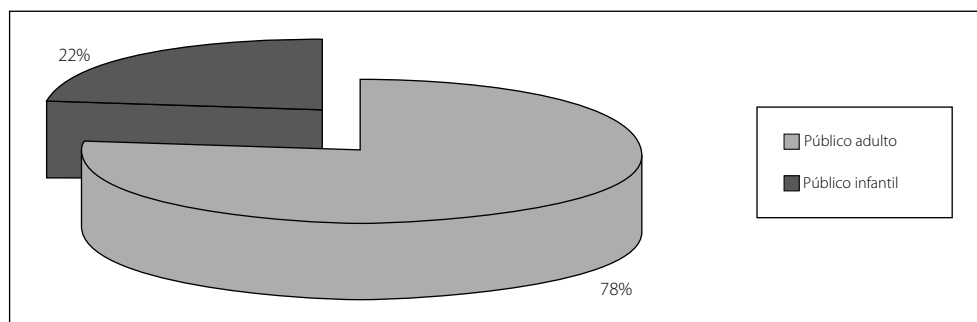
Distribución etaria. Comparación niños-adultos



Otras salas ofrecen una composición de repertorio mixta. Entre ellas encontramos al Teatro Acto Latino, que programa una obra para niños por cada seis que realiza para adultos; Barajas, con una para niños por cada cuatro para adultos; La Mama, con una para niños por cada tres para adultos. Las demás salas se concentran totalmente en la programación para adultos.

En el siguiente gráfico puede verse la distribución de las obras ofrecidas en las Salas Concertadas en 2004, de acuerdo con el público al que están dirigidas.

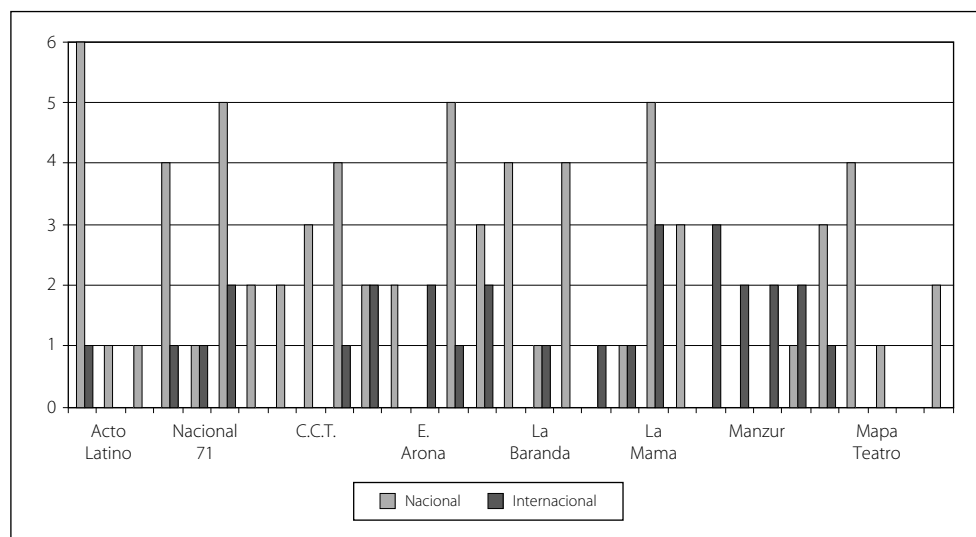
Población a la que va dirigida la producción teatral



ORIGEN DE SU REPERTORIO

El 70% del repertorio programado en las Salas Concertadas en 2004 es colombiano y solamente el 30% tiene origen internacional

Distribución de los espectáculos en el programa de Salas Concertadas según origen del texto de la obra representada



En 2005, durante el Festival de Teatro de Bogotá, en la fase de muestra se encontró que en el teatro de sala, de las 39 obras programadas, 28 eran colombianas, lo que equivale al 71%, cifra coincidente con la del año anterior. Los otros autores representados eran de Rusia, Italia, Inglaterra, Francia, España, Estados Unidos, Dinamarca. Se resiente la ausencia de teatro latinoamericano.

TENDENCIAS

Si bien el teatro colombiano actual presenta un panorama notablemente variado en cuanto a matices y líneas de tendencias, es posible reconocer cuatro corrientes principales. La primera de ellas a grandes rasgos podríamos denominarla *experimental*. En su ámbito se agrupa, sin embargo, una multitud de subcorrientes, entre las que sobresalen dos fundamentales: una que mira hacia el pasado y la premodernidad, en donde encontramos el llamado *tercer teatro*, el *teatro marginal*, la *vanguardia contestataria*, el *teatro antropológico*, y otra, más reciente, que se acerca a las distintas formas de la posmodernidad en la escena, en las cuales se percibe la interrelación del teatro con otras artes, en especial con las artes plásticas, estableciendo distintas formas de performance; o bien con la danza, para producir distintas expresiones ligadas a la danza contemporánea o a la danza-teatro; o también con el video y las nuevas tecnologías, cuando no transformando y subvirtiendo las formas canónicas, clásicas y modernas de la dramática, para manifestarse, a partir de la fragmentación, la ambigüedad, la yuxtaposición, la ironía y la parodia, como la expresión de un mundo descentrado y fragmentario.

Privada de método y tradición, esta corriente se apropia de segmentos de diferentes escuelas y concepciones teatrales, que van desde el noh japonés y el katakali, hasta las propuestas de vanguardia del Odin Teatret y del Bread and Puppet, pasando por la *commedia dell'arte* y el teatro clásico occidental, hasta las manifestaciones de Robert Wilson, Pina Bausch, o Heiner Muller, las cuales, como en un ejercicio de bricolage, son articuladas muchas veces en el interior de un mismo espectáculo.

Sus exponentes (grupos o individuos) trabajan generalmente aislados de los circuitos comunes de difusión y consumo del teatro, con recursos escasos y sin un público específico.

El común denominador de esta corriente, en apariencia tan heterogénea, es que realza el diálogo con la materia misma de la creación, ya sea enfatizando la búsqueda de nuevas posibilidades expresivas en el cuerpo y en la voz del actor, ya sea deificando —o fetichizando— los instrumentos simbólicos que éste utiliza, o asumiendo el escenario teatral bien como un espacio sagrado o bien como un espacio profano que (en ambos casos) acerca el teatro a la fiesta o al carnaval.

En la segunda corriente —el teatro de repertorio clásico— se privilegia un diálogo ya no con la materia sino con el género o el modelo. Asumiendo que la obra clásica tiene —o tuvo— una forma suprema y ejemplarizante en la mente del autor, el trabajo de los actores se encamina hacia la reproducción de ese molde inicial de la manera más fidedigna posible. La partitura dramática y escenográfica, y aun aspectos tales como el género, la época y la caracterización, tienden a ser esencialmente respetados.

Por ser éste un teatro en donde lo estructural subordina lo accidental, muchas veces se caracteriza por un formalismo rígido en el cual el acto creativo se asocia con el virtuosismo mimético. La deificación del modelo, siendo una exaltación del orden y de la jerarquía, se desplaza además del plano estético (contenido-forma de las obras) hacia el plano mismo de la estructuración social del conjunto humano productor de la obra artística. El grupo teatral es entonces reemplazado por la compañía, forma organizativa paradigmática que, con su estratificación precisa (autor, director, actores principales, actores secundarios, etc.) busca hacer posible la asimilación, o incluso *restitución*, de la obra *actual* a su modelo ideal e intemporal.

La tercera corriente, en orden expositivo, es la representada por el llamado *nuevo teatro colombiano* o *teatro político*. En ella se privilegia un diálogo no con la materia, ni con el modelo, sino con el público. Asimilándose en su forma más radical con las masas populares oprimidas por la sociedad capitalista. Las temáticas de sus obras giran en torno a los enunciados de la lucha de clases.

Así mismo, como el auditorio se circunscribe a una existencia concreta localizada espacial y temporalmente —un aquí y un ahora—, los grandes temas y las grandes obras de la dramaturgia universal, en cuanto genéricas, son proscritas (o libremente adaptadas) en favor de la búsqueda de una dramaturgia nacional que, en relación con el contexto social y cultural del público, ofrezca respuestas teatrales originales e inéditas.

Durante la década de los setenta esta corriente, por entonces hegemónica en el contexto del teatro colombiano y latinoamericano, con el lema de desarrollar un teatro nuevo para un nuevo público, ocasionó no solamente una especificidad en el nivel temático y formal de las obras sino —para decirlo en el lenguaje de la respectiva corriente filosófica— un cambio profundo tanto en el sistema productivo (se reemplazó la creación individual por distintos métodos de creación colectiva) como en el aparato productor (la tradicional compañía teatral fue sustituida por una nueva instancia: el grupo).

Creación colectiva y grupo son, entonces, dos variaciones sobre un mismo tema: el grupo es, en el ámbito de la organización social, una creación colectiva, tanto como ésta es, en el nivel de la producción artística, una creación de la grupalidad. Y ambos, grupo y creación colectiva, son manifestaciones complementarias de un mismo discurso anómico (es decir, contrario al orden social existente) que totaliza el *nuevo teatro colombiano*. Sin embargo, como ya hemos planteado, el grupo, como estructura de producción teatral, entra en crisis desde mediados de los años ochenta y es reemplazado por otras formas de producción que en épocas recientes adquieren altos grados de versatilidad y originalidad.

Sin embargo, en los últimos años los procesos de agudización de la violencia, con el escalonamiento de la guerra, determinan que el teatro —que según Duvignon es el arte más sensible a los cambios del contexto social— no pueda dejar de llevar a escena las nuevas problemáticas desatadas en nuestra realidad.

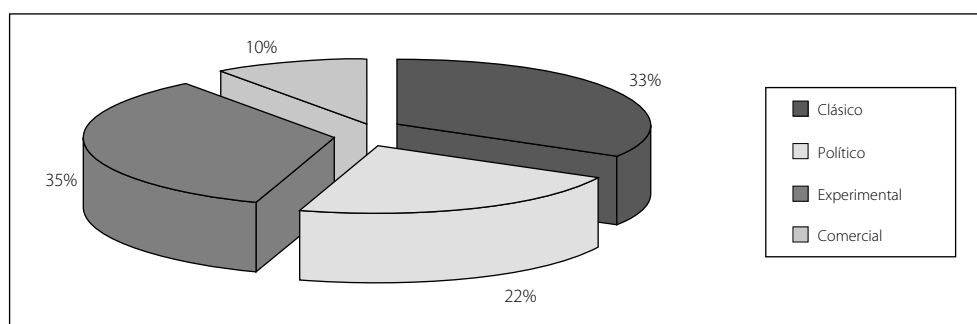
Tres líneas fundamentales de este desarrollo se pueden percibir: la que se asocia a los procesos de sicariato y narcotráfico, en obras como *Ruleta rusa* de V. Viviescas o *La sangre más transparente* de Henry Díaz Vargas. La realidad urbana de exclusión, marginalidad o desplazamiento, en obras como *El revendedor shakespereano* de Carlos Sánchez, *La gallera de todos los santos* de Rodrigo Rodríguez, *En la raya* de La Candelaria (sobre los indigentes), *Se necesita gente con deseos de progresar* de José Domingo Garzón (alude al problema del desempleo), y *Ornitórrincos: cada vez ladran los perros* de Fabio Rubiano (donde se plantea el tema de la fragmentación e hibridación del hombre contemporáneo). Los acontecimientos vinculados con la guerra y el desplazamiento, que se convierte en uno de los temas más sensibles de la escena colombiana de los últimos tiempos; entre las obras producidas en torno a este tema podemos mencionar: *Mujeres en la guerra* de Carlota Llano, sobre textos de Patricia

Lara; *Desplazados* de Ensamblaje Teatro, *Gallina y el otro* de Umbral Teatro, *¿Quién dijo miedo?* de José Domingo Garzón, y *Mujeres desplazándose* de Rapsoda Teatro, entre muchas otras que nos dejan presentir que a pesar de las corrientes formalistas del teatro internacional de la era de la globalización, así como de la superficialidad del teatro comercial, nuestro conflicto social y político se introduce de nuevo, como ocurrió en los años setenta, por todos los intersticios de la escena.

La cuarta corriente privilegia el aspecto comercial sobre las otras variables de la producción espectacular. En este sentido su repertorio, que en general está conformado por comedias ligeras en las que se otorga preeminencia al aspecto sexual, busca adecuarse al gusto de un público con la suficiente capacidad económica para pagar entradas cuatro a diez veces más costosas que las de los otros tipos de teatro. Como características básicas de este modelo se pueden mencionar sus sedes ubicadas en entornos sociales de gente acomodada y el hecho de que se constituyen no en grupos o compañías, sino en una estructura empresarial que contrata sus elencos para proyectos específicos. En 2005 esta tendencia buscaba emular el éxito de taquilla de *La pelota de letras* de Andrés López, y se presentaron espectáculos de *stand up comedy*, como el *Fregadero* o la comedia *Que viva mi marido, pero bien lejos* en el Teatro La Baranda, espectáculos ambos de deplorable calidad.

A partir de las definiciones precedentes podemos percibir la distribución de la producción escénica por año ofrecida en las Salas Concertadas de Bogotá, de la siguiente manera:

Tendencias del teatro bogotano



Fuente: Salas Concertadas segundo semestre de 2004.

A las formas experimentales y clásicas les corresponde el mayor porcentaje (35% y 33%, respectivamente), seguidas por las formas en las que se enfatizan aspectos políticos (22%); en un renglón final se encuentran las propuestas comerciales, que alcanzan el 10%. Como conclusión inicial de la situación expuesta se percibe el descenso del teatro directamente político, que fuera prácticamente hegemónico en épocas anteriores, especialmente durante la década de los setenta.

Las expresiones comerciales son menores en cuanto al número de obras, y tienden a concentrarse en algunos teatros específicos, como las dos salas del Teatro Nacional, el Teatro La Baranda y el Teatro La Carrera. De manera no exclusiva también es representado en el Teatro Barajas, Teatro Libre de Chapinero, Casa del Teatro y excepcionalmente en otras salas, como La Libélula Dorada.

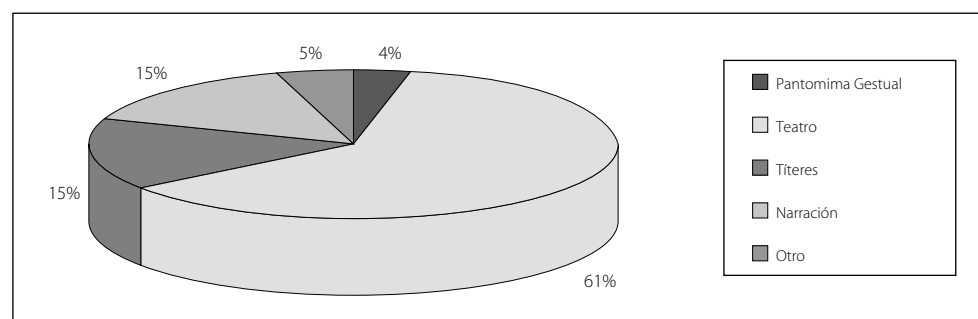
GÉNERO ESCÉNICO

Siguiendo a Hjelmeslev, entendemos el género escénico como un cambio en la forma de la expresión de una obra. En este sentido podemos decir que una obra puede transvasarse del teatro a los títeres o al ballet o a la danza, o ser convertida en una pantomima, una narración escénica o incluso una performance.

Desde este punto de vista, durante el segundo semestre de 2004 en las Salas Concertadas de Bogotá el teatro obtuvo el mayor número de funciones (78), seguidas muy de lejos por las de títeres (15). Luego, y con una representación mínima, se encuentran la narración oral, la danza y otras expresiones novedosas, tales como el *stand up comedy*.

En 2005 se presenta la siguiente distribución, en la cual se observa un crecimiento significativo de los grupos de títeres y de teatro infantil.

Distribución de espectáculos según género escénico 2005



GÉNEROS DRAMÁTICOS

Dada el modo ambiguo como generalmente son denominados los distintos géneros dramáticos, buscamos precisar su sentido de manera más rigurosa a partir de las definiciones y características que les asignan autores como Aristóteles en *La poética*, Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro*, y especialmente Virgilio Ariel Rivera en su texto *La composición dramática*, así:

1. *Tragedia*. Aristóteles define la tragedia como

La imitación de una acción elevada y completa, de cierta amplitud, realizada por medio de un lenguaje enriquecido con todos los recursos ornamentales, cada uno usado separadamente en las distintas partes de las obra; imitación que se efectúa con personajes que obran y no narrativamente, y que, con recursos a la piedad y el terror, logra la expurgación de tales pasiones. [Aristóteles, 1985: 232]

A esta definición básica podemos agregar, siguiendo a Virgilio Ariel Rivera, que entre las funciones de la tragedia está sublimar el espíritu (dignificarlo, elevarlo, encumbrarlo, exaltarlo, enaltecerlo). Por otra parte, según este mismo autor la tragedia se puede desarrollar bajo uno de los siguientes esquemas: el protagonista sucumbe por agredir los valores absolutos (como es el caso de *Electra*); el protagonista sucumbe por defender los valores absolutos (como es el caso de *Antígona*).

De otro lado, este autor define al protagonista como

[...] un personaje complejo, en uso de todas sus facultades que, en un afán de exaltación de sí mismo, transgrede o defiende un valor absoluto transponiendo, en cualquiera de las dos formas, todas las leyes sociales. De esa manera, hace sobrevivir su propia destrucción y expía irremediablemente su osadía [como es el caso de *Edipo rey* de Sófocles]. [Rivera, 1989: 61]

Esta concepción se puede complementar con la idea aristotélica de *Amarthia*, según la cual el protagonista de la tragedia cae en desgracia por culpa de un error involuntario.

2. *Comedia*. Aristóteles dice textualmente:

La comedia es la imitación de personas de inferior calidad, que poseen un defecto pero no de cualquier clase, sino sólo de lo que resulta risible, que es una variante de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni perjuicio, y así por ejemplo, la máscara cómica es algo feo y deforme pero sin dolor. [Aristóteles, 1985: 235]

Según Ariel Rivera, la función de la comedia es aleccionar, reprender, amonestar, corregir, reconvenir. Así mismo, este autor señala que la comedia se desarrolla a partir de uno de los dos siguientes esquemas: el protagonista queda en ridículo ante la sociedad (como es el caso de *La fierecilla domada*); la sociedad queda en ridículo ante sí misma (como es el caso de *Lisístrata*).

Por otra parte, anota que el final de la comedia es siempre afortunado, porque el protagonista y su medio terminan reconciliándose entre sí. El tono de la comedia es divertido, alegre, jocosos, festivo, gracioso, vivaz, etc. La conducta técnica de los personajes de la comedia muestra que, aparte de lo propio o impropio de sus actos, actúan para ser tomados en cuenta, en el momento preciso, por su mundo exterior, como si, vanidosos, esperaran que el vecino inmediato estuviera ahí observándolos por la ventana abierta, como si se encontraran siempre satisfechos de sí mismos y se supieran agradables para los demás.

Frente a los estilos de la comedia, Ariel Rivera señala que en ella priman elementos neoclásicos, romanos y franceses. A éstos habría que agregar seguramente los propios de la comedia latinoamericana y colombiana.

Finalmente, habría que anotar las constantes básicas de la comedia, así: a) un personaje, en función de intereses puramente personales, arremete en forma incongruente o congruente contra su círculo social inmediato; b) ese personaje es descubierto —denunciado— por la sociedad, o la sociedad es denunciada por él, en cuanto alberga una o varias lacras que afectan la individualidad de muchos; c) el resultado final es que el ridículo se hace manifiesto, ya sea en el protagonista, en la sociedad o en ambos; tras este ridículo se restaura circunstancialmente la comunión incierta entre el protagonista y su círculo social —en el cual se encuentra evidentemente el antagonista—, provocando siempre una sensación de bienestar entre los personajes, incluyendo al público.

3. *Melodrama*. Una característica del melodrama es suscitar emociones encontradas, “exaltando unas y otras en el mismo texto, desde las más recónditas hasta las más manifestables” (Rivera, 1989: 177-178), para cumplir con un fin último, que es el de divertir.

El melodrama logra ese cometido a partir de uno de los esquemas siguientes: el protagonista triunfa en un conflicto gracias a sus virtudes (*Fausto*, *Áyax*, *El Cid*, *Don Juan Tenorio*, *El hombre elefante*); el protagonista sucumbe a pesar de sus virtudes (*Cyrano de Bergerac*, *Amadeus*, *Yerma*, *Julio César*).

En el primer esquema, como contraposición al triunfo del protagonista, el antagonista sale siempre derrotado. En cambio, en el segundo esquema, si el protagonista sucumbe, el antagonista no necesariamente resulta triunfador. No obstante, en todos los casos lo que conmueve los sentimientos del espectador es la derrota “injusta y dolorosa” del protagonista como resultado de características negativas ajenas que se sobreponen a sus virtudes.

Ariel Rivera anota que “en el melodrama el conflicto entre el protagonista y el antagonista es siempre un conflicto de orden personal” (1989: 178-179). Además, en este género el antagonista es casi siempre un pariente consanguíneo del protagonista, quien por otra parte tiene “intereses tan personales como los del protagonista”, y no vela por ninguna otra persona, sino por su propio beneficio.

Otra característica del melodrama es que “casi siempre referencia sucesos de poca trascendencia social y su manejo exclusivo de conflictos circunstanciales” (Rivera, 1989: 181-182). Por otra parte, el protagonista es más bien un personaje simple, y aunque podría tener algunos visos de personaje lúcido, siempre sobresale en él la defensa de intereses personales, incluso mezquinos e infantiles. Finalmente, los antagonistas o villanos también tienen, a pesar de su vileza, algún sentimiento de piedad.

La siguiente paráfrasis de la definición de *melodrama*, tomada de la *Encyclopedie Vaqn de Antieke Wereld*, posiblemente condensa la acepción del término que indica, en el teatro inglés, un género dramático de índole literario lleno de aventuras y con efectos escénicos altamente espectaculares y a menudo de tipo catastrófico. Nació a finales del siglo XVII y siguió en auge hasta 1930. Podría equipararse a la literatura de cordel y al *feuilleton*, especialmente en lo que hace a su carácter consumista.

4. *Farsa*. La función que Ariel Rivera le asigna a este género es “mostrar otra realidad (descubrir, confesar, revelar, desnudar, denunciar, fantasear)” (Rivera, 1989: 189-191), a partir de un protagonista, un personaje cualquiera que se desenvuelve en un medio donde impera un elemento imposible (Rivera, 1989: 62).

La conducta técnica de este género “sobrepasa toda conducta moral. Es la conducta febril de la imaginación, del anhelo o del impulso natural reprimido, la del sueño ideal o la del instinto primitivo” (Rivera, 1989:192).

En la farsa hay elementos de muchos estilos: clásico, simbólico, surrealista, *naïf*, expresionista, abstraccionista, etc.

Por otra parte, en este género el protagonista es generalmente un villano, con el cual se identifica el espectador. Además de los motivos antagónicos de la farsa existen los llamados *elementos imposibles*, por los cuales se puede exagerar o “sustituir” la realidad. Entre ellos se cuenta la existencia de personajes simbólicos o alegóricos, plantas o animales, seres mitológicos o fantásticos y situaciones irreales, como aquella en la que un príncipe se despierta convertido en sapo.

Dentro de este género se inscriben desde el teatro del absurdo hasta los cuentos de hadas, pasando por los autos sacramentales, por la farsa clásica de Aristófanes, la barroca de la comedia del arte, la neoclásica y la romántica.

5. *La pieza*. Ariel Rivera parte de que la función de la pieza es ubicar, situar, afirmar, llevar al individuo a un encuentro consigo mismo.

Sus autores más representativos son Ibsen, Chejov y los dramaturgos naturalistas. Su estructura muestra una parte de la vida, dada la imposibilidad de reflejarla en su totalidad. Por eso la pieza se desarrolla no solamente en un momento histórico determinado sino regularmente en aquel en que la obra ha sido escrita. Otra de sus características es que se concentra en el individuo, así como la tragedia se ocupa del espíritu universal, y la comedia de la sociedad.

Su anécdota es generalmente intrascendente, representa un suceso circunstancial, casi accidental; es un momento buscado o esperado, desde tiempo atrás, que el protagonista aprovecha para manifestar todo su descontento, toda su desadaptación, todo su conflicto interno, a punto de reventar en crisis (Rivera, 1989: 71).

El protagonista de la pieza es generalmente un sujeto corriente que analiza sus actos más vulgares mediante los conflictos más comprensibles, y dentro de un marco social perfectamente identificable por el espectador. Valiéndose de este procedimiento siempre cuestiona —en la sala— “todo tipo de individualidad” (Rivera, 1989: 124-125).

El tono de la pieza es medio, normal, mesurado. Puede definirse como *el tono de la cotidianidad*. Los esquemas básicos de la pieza son: el protagonista toma conciencia de su desajuste con el medio y se ubica consigo mismo (por ejemplo, la obra *El precio*); el protagonista no toma conciencia de su desajuste con el medio ni se ubica consigo mismo (*Doña Rosita la soltera*) (Rivera, 1989: 121).

6. *Tragicomedia*. Su función es proporcionar conocimientos (instruir, enterar, dar ejemplos al individuo y a la sociedad). Es un género “calificable como épico, relata siempre una aventura, una lucha, una conquista heroica” (Rivera, 1989: 156) que exaltan la voluntad humana. El protagonista —héroe— es un luchador constante, lo cual hace que el público se identifique de inmediato con él.

La estructura de la tragicomedia es episódica, constituida por distintos fragmentos con sus respectivos obstáculos, que el personaje intenta superar uno tras otro, hasta alcanzar —o no— la meta.

Sus esquemas principales son: el protagonista supera los obstáculos, se dirige hacia una meta y llega a ella; el antagonista va hacia una meta, pero uno de los obstáculos que enfrenta le tuerce el rumbo y lo conduce a otra meta más importante.

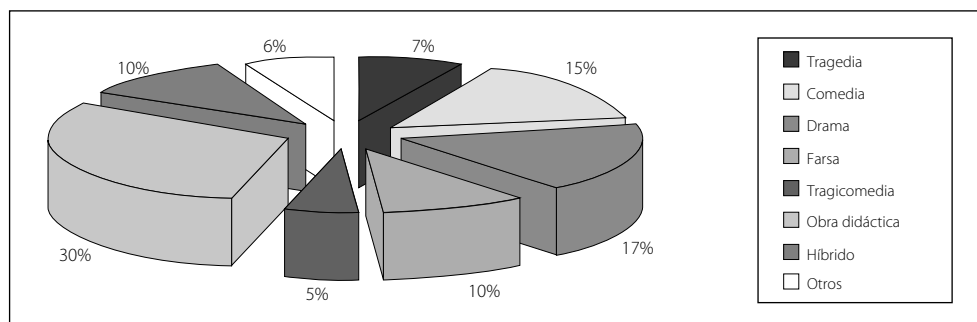
7. *Obra didáctica*. Según Ariel Rivera, la obra didáctica comprende un texto eminentemente intelectual, donde todos los elementos —temáticos, anecdóticos, estéticos,

estructurales— son puestos al servicio del autor dramático, quien se sirve de ellos para exponer una tesis orientada a dirigir o afirmar a la sociedad en una determinada corriente ideológica.

Se debe anotar que muchas obras de este género representan procesos jurídicos, dado que su tema por antonomasia es la justicia. El género didáctico ya existía en el teatro clásico, pero tiene su primera época de esplendor en la Edad Media y luego en el barroco con los autos sacramentales. En América Latina se manifiesta inicialmente en las obras doctrineras de la Colonia. En la modernidad, gran parte del drama brechtiano apunta hacia los fines didácticos utilizando su técnica de distanciamiento. También en el teatro latinoamericano de denuncia y panfleto se insistió en este género.

Ahora bien, teniendo en cuenta el marco conceptual precedente, pudimos determinar la distribución de la producción teatral ofrecida en las Salas Concertadas de Bogotá de la siguiente manera:

**Distribución de los espectáculos en las Salas Concertadas, por género dramático.
Segundo semestre de 2004**



El género dramático más profusamente representado es la obra didáctica, que corresponde al 30% del total. Este género es montado especialmente por varios grupos del teatro infantil, pero también aparece en ciertas obras de tipo político o que plantean la defensa de determinadas ideologías. En principio este dato ejemplifica la persistencia de cierto *didactismo* en gran parte de las obras del teatro bogotano. A las obras didácticas les sigue el drama con 17%, lo cual le otorga al teatro bogotano un sentido de modernidad. Sigue la comedia (15%), producida especialmente en las salas más comerciales. Posteriormente encontramos un género híbrido (10%) que en cierta medida acerca al teatro a nuevas tendencias, así como a visiones posmodernistas, en las que la práctica teatral se acerca a otras artes, sea a la plástica con la performance, o bien a la danza como danza teatro o danza contemporánea. Luego encontramos la farsa (10%) y finalmente, entre los géneros menos ofrecidos, están la tragedia (7%), la tragicomedia (5%) y el melodrama, del cual habría posiblemente una saturación por las telenovelas, que el teatro busca evitar.

ESTRUCTURAS

Distinguimos en principio tres formas estructurales de la obra teatral. La primera, denominada *convencional*, sigue de manera lineal la secuencia de inicio, nudo y desenlace, y se adapta en general al modelo aristotélico de mimesis, ilusión y verosimilitud. La segunda, que llamamos *épica*, enfatiza en las formas narrativas que incluyen muchas veces el distanciamiento brechtiano. Las nuevas tendencias, finalmente, se aproximan por lo regular a las formas posmodernistas de la fragmentación, yuxtaposición, aleatoriedad, ironía, parodia, etc.

Como plantea Alfonso de Toro, en *Semiótica y teatro latinoamericano* (1990) las formas del teatro posmoderno se pueden sintetizar así:

- El teatro restaurativo tradicionalizante.
- El teatro de deconstrucción.
- El teatro gestual y kinésico.
- El teatro pluridimensional e intraespectacular.

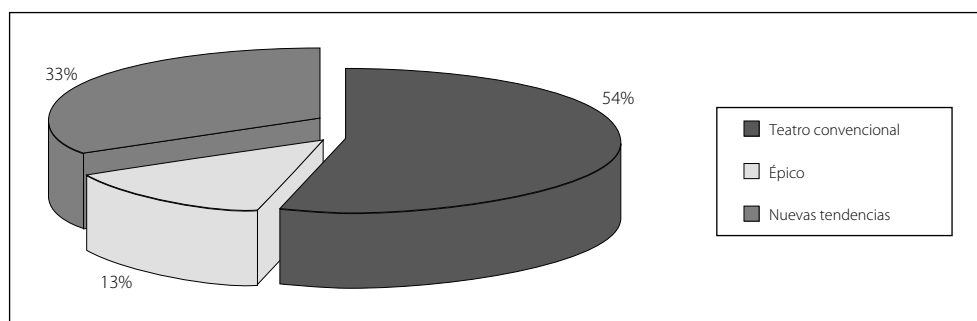
Como denominadores comunes de la escena posmodernista se pueden encontrar:

- La idea de descentramiento del sujeto como una radicalización de la crítica moderna de la identidad del sujeto. Esto conduce al siguiente punto:
- La instauración en la escena de procedimientos de fragmentación y aleatoriedad y las nociones de autorreferencialidad (por lo cual la obra es un discurso sobre sí misma) y metadiscursividad.
- Todo lo anterior es integrado —muchas veces de manera mecánica o acrítica, cuando no por los pruritos de la moda— en distintas producciones colombianas que hacen de los procedimientos de fragmentación, yuxtaposición, parodia, ironía o intertextualidad simples tics exteriores y carentes de sentido.

De esa manera, el teatro del siglo XXI, que parecía destinado a liberarse por fin de la exigencia de representar o aludir al mundo real, muchas veces termina imitando el modelo impuesto por la *forma* posmodernista.

Veamos los resultados cuantitativos que arrojó la investigación al respecto:

Espectáculos en Salas Concertadas según tipo de estructura de las obras

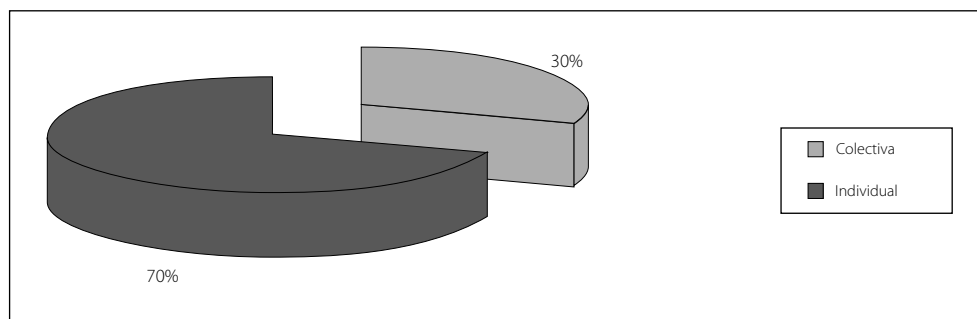


Teniendo en cuenta lo anterior encontramos que durante el segundo semestre de 2004 las formas convencionales del teatro se impusieron (54%) sobre las nuevas tendencias (33%), quedando finalmente las formas épicas con el 13%. Esta tendencia muestra cierta preeminencia de las formas tradicionales en el teatro bogotano de comienzos de siglo, lo cual puede interpretarse como la expresión de cierto conservadurismo o falta de interés en asumir un mayor riesgo estético en la mayor parte de la producción teatral bogotana. La disminución del teatro con estructuras épicas podría interpretarse también como un declive del llamado *nuevo teatro colombiano*, o por lo menos de la importancia que se le concedía a Brecht y a su modelo de teatro épico.

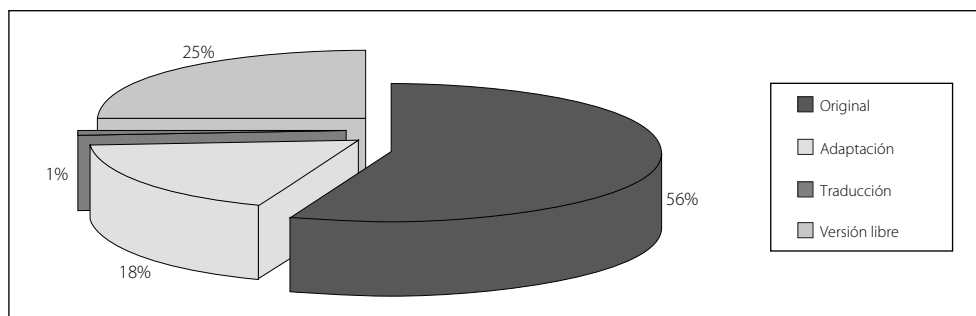
FORMAS DE CREACIÓN

La investigación nos indica que en las Salas Concertadas el 78% de las obras fueron de autores individuales, mientras el 22% fueron colectivas. Esto muestra que aunque la forma de creación colectiva no tiene la fuerza cuantitativa ni cualitativa que tuvo en épocas precedentes del teatro colombiano, aún mantiene un espacio importante. Por otra parte, la fuerza cuantitativa de la producción individual podría leerse como una tendencia de crecimiento en la actividad dramática bogotana, lo cual parecería confirmarlo el hecho de que el 70% de las obras montadas son de autor nacional, frente al 30% de autores extranjeros.

Tipo de creación



CARÁCTER DE LA PRODUCCIÓN



La mayor parte de las obras montadas en 2004 son originales (56%), lo cual podría confirmar también el aumento de la producción dramática, independientemente de su calidad; le siguen la versión libre con 25%, la adaptación con 18% y finalmente la traducción con apenas el 1%. El bajo porcentaje correspondiente a traducciones quizá implique un alejamiento del repertorio contemporáneo internacional en lenguas foráneas, lo cual ampliaría el conservadurismo y cierto carácter endogámico del teatro colombiano. Esto no quiere decir que se deba propender, desde una actitud esnobista, por el teatro que se encuentre de moda en el ámbito internacional.

En la muestra del Festival de Teatro de Bogotá 2005 se destacó una notable producción dramática con obras como *La gallera de todos los santos* de Rodrigo Rodríguez, *De dónde viene este animal* de R-101, *A dónde el camino irá* de Carlota Llano, *Preámbulo para Hamlet* de Mario Jurado y, aunque no participó en la muestra, *La procesión va por dentro* de José Domingo Garzón, considerada por la crítica nacional e internacional como la mejor obra del año (de hecho, fue Premio Nacional de Dirección a montaje teatral del Ministerio de Cultura de Colombia).

TEMAS PRINCIPALES

Las temáticas principales a que alude la producción bogotana en 2004 enfatizan en aspectos de carácter social como la guerra, los desplazados, los desaparecidos, el poder, pero también en aspectos individuales como el amor y la individualidad, así como también existenciales.

Veamos los temas recurrentes en la oferta teatral de las Salas Concertadas durante el segundo semestre de 2004:

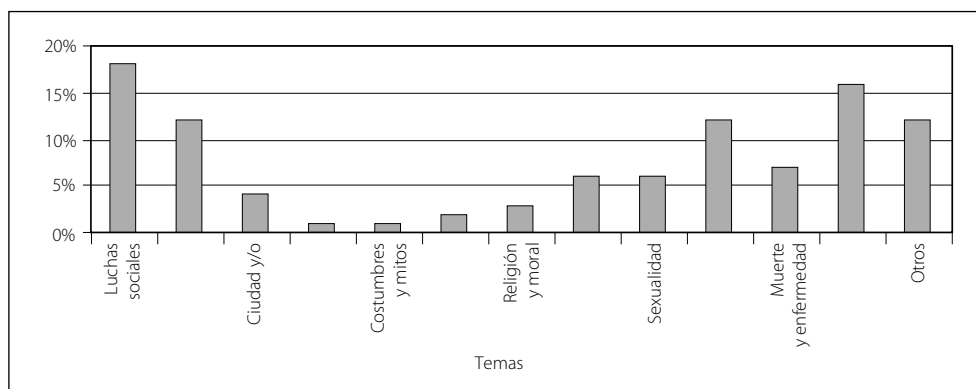
Los siguientes son los temas más frecuentes:

| Tema | Frecuencia | Porcentaje |
|----------------------|------------|------------|
| Guerra | 5 | 6% |
| Amor | 5 | 6% |
| Libertad | 4 | 5% |
| Muerte | 3 | 3% |
| Soledad | 3 | 3% |
| Pérdida de identidad | 2 | 2% |
| Desplazamiento | 2 | 2% |

Organizando los temas aparecidos en variables más generales, encontramos la siguiente correlación:

| Temáticas | Porcentaje |
|--|------------|
| Luchas sociales y violencia política | 18% |
| Poder estatal y autoridad | 12% |
| Ciudad y/o marginalidad | 4% |
| Hechos históricos anteriores al siglo XX | 1% |
| Costumbres, ritos, juegos | 1% |
| Ecología | 2% |
| Religión, moral | 3% |
| Arte, creación y ciencia | 6% |
| Sexualidad no convencional | 6% |
| Pareja y/o familia | 12% |
| Muerte, enfermedad | 7% |
| Soledad e incomunicación | 16% |
| Otros | 12% |
| Total | 100% |

Temas más frecuentes de las obras teatrales presentadas en Salas Concertadas durante 2004

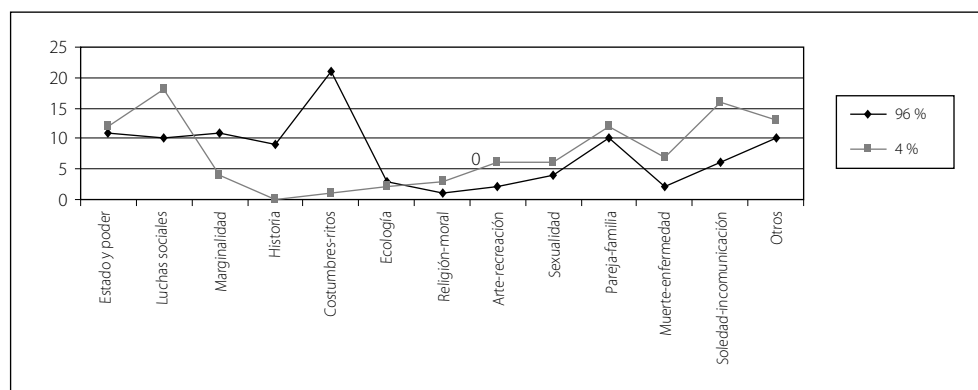


Comparando estos datos con los obtenidos en 1996 en el estudio sobre *Oferta teatral en Santa Fe de Bogotá* realizado por la Corporación Raíces, podemos encontrar la siguiente correlación:

| Tema | 1996 | 2004 |
|--------------------------|------|------|
| Estado y poder | 11% | 12% |
| Luchas sociales | 10% | 18% |
| Marginalidad | 11% | 4% |
| Historia | 9% | 1% |
| Costumbres y ritos | 21% | 1% |
| Ecología | 3% | 2% |
| Religión y moral | 1% | 3% |
| Arte y creación | 2% | 6% |
| Sexualidad | 4% | 6% |
| Pareja y familia | 10% | 12% |
| Muerte y enfermedad | 2% | 7% |
| Soledad e incomunicación | 6% | 16% |
| Otros | 10% | 12% |

Y graficando estos datos podemos observar lo siguiente:

Comparación de temas abordados por los grupos de teatro bogotano en los años 1996-2004



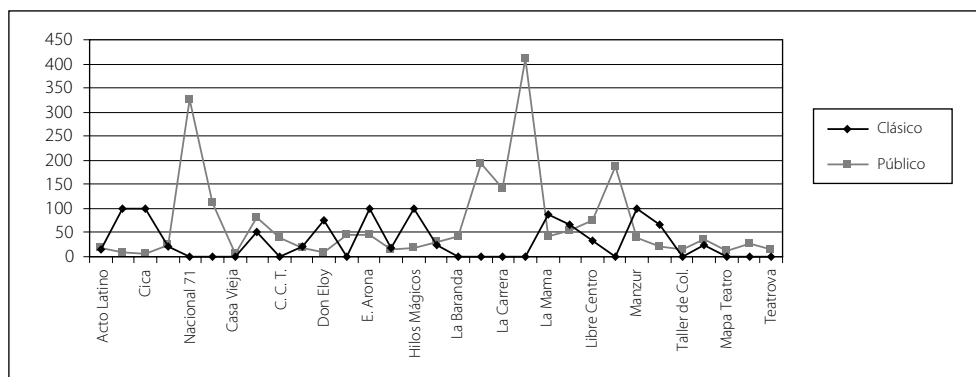
En el año 2005 encontramos el siguiente comportamiento del teatro según los temas:

| Temas | Porcentaje |
|---------------------------------|------------|
| Costumbres, tradiciones y ritos | 8,42% |
| Violencia y poder | 25,70% |
| Pareja, amor y familia | 15,40% |
| Hechos históricos | 2,06% |
| Soledad, incomunicación | 20,60% |
| Sexualidad | 3,00% |
| Ecología | 5,10% |
| Religión, ética, moral | 7,20% |
| Muerte y enfermedad | 12,30% |

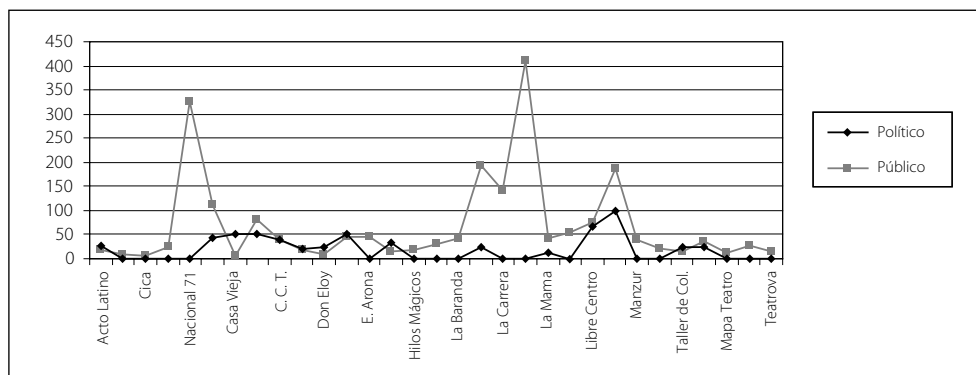
Se puede inferir que mientras en 1996 fueron más importantes los temas históricos y los referidos a las costumbres, ritos y juegos, en 2004, posiblemente debido a la situación social, aumentó el tratamiento de las temáticas relacionadas con el Estado, el poder y las luchas sociales, y en especial la guerra y el desplazamiento. De otro lado, también se percibe la preferencia, durante 2004, por los problemas relativos a la soledad, incomunicación y pérdida de identidad, tema este último que parece aumentar aún más en 2005, tal vez como un síntoma de nuestros tiempos. En términos históricos veremos una variación desde la preeminencia de las temáticas sociales de los años setenta hacia un teatro que, sin desconocer los problemas sociales producto de nuestro conflicto, deriva en un alto porcentaje hacia los conflictos del individuo.

ESTÉTICA Y PÚBLICO

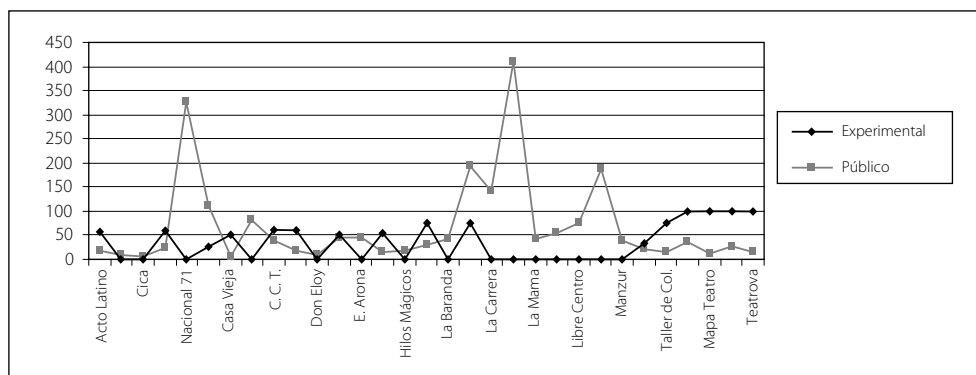
Un análisis comparativo de las tendencias estéticas de las obras teatrales y del público asistente muestra las siguientes relaciones:



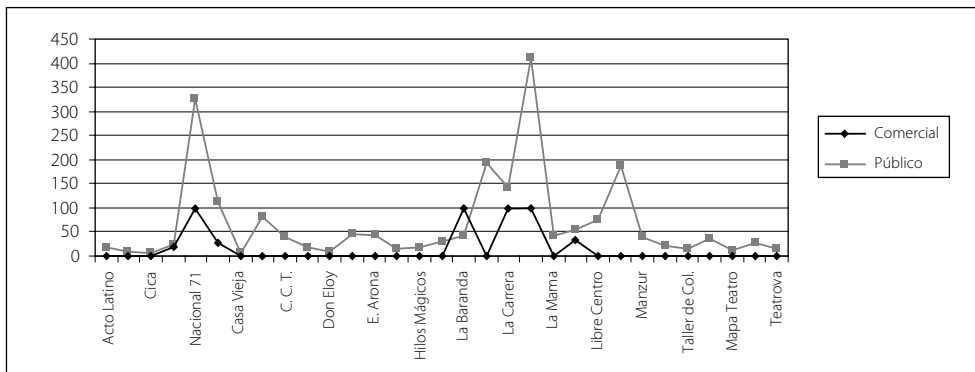
La relación entre el teatro clásico y la cantidad de público tiende a ser inversamente proporcional, ya que a una disminución de las expresiones clásicas, en términos generales corresponde un aumento del público asistente.



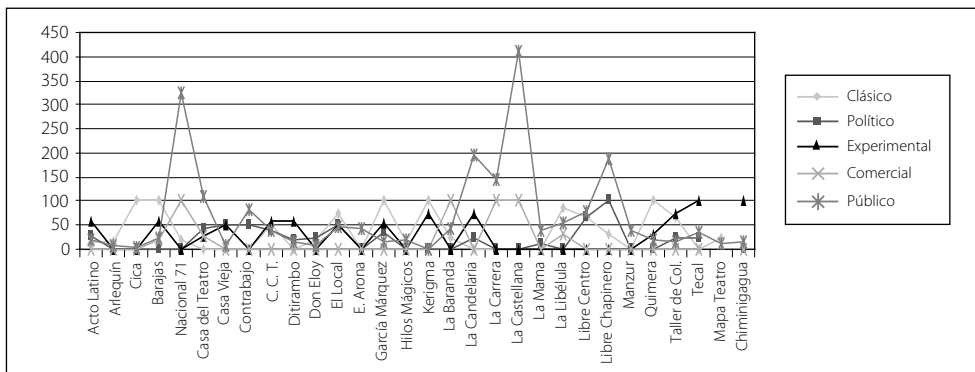
La relación entre el teatro político y la cantidad de público, en cambio, resulta coincidente en varios momentos, aunque no de manera sistemática.



La relación entre el teatro experimental y la cantidad de público tiende a ser fuertemente inversa en la mayoría de los casos.

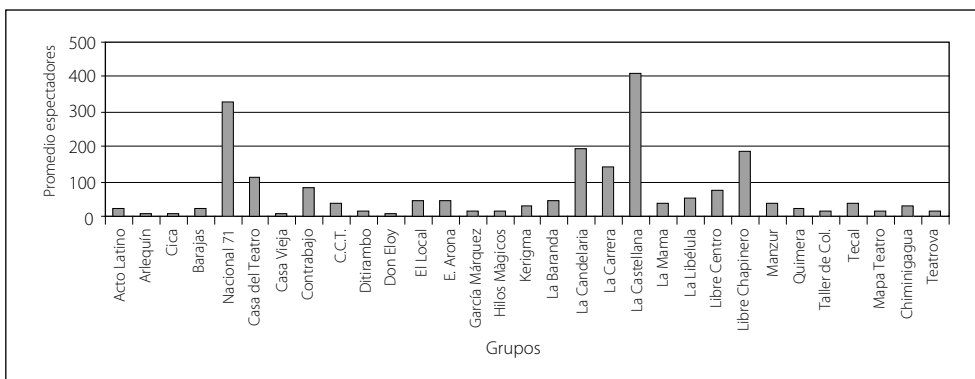


La relación entre el teatro comercial y el público tiende a ser directamente proporcional en la mayoría de los casos.

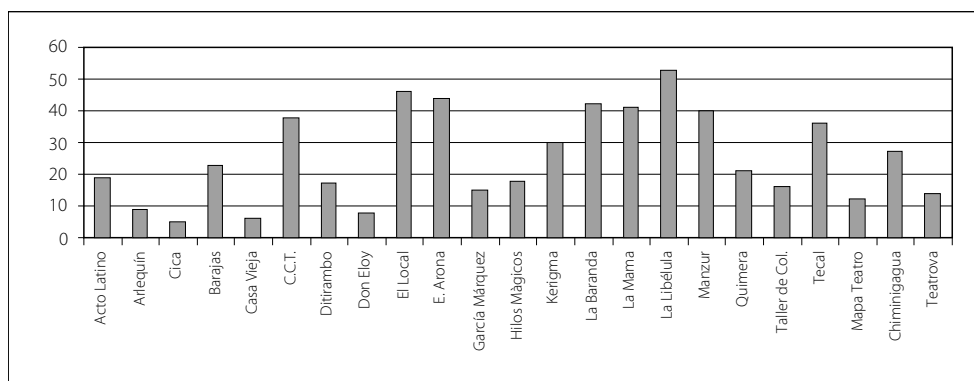


En este último gráfico se puede ver de manera comparativa el comportamiento de las distintas tendencias teatrales en relación con el público.

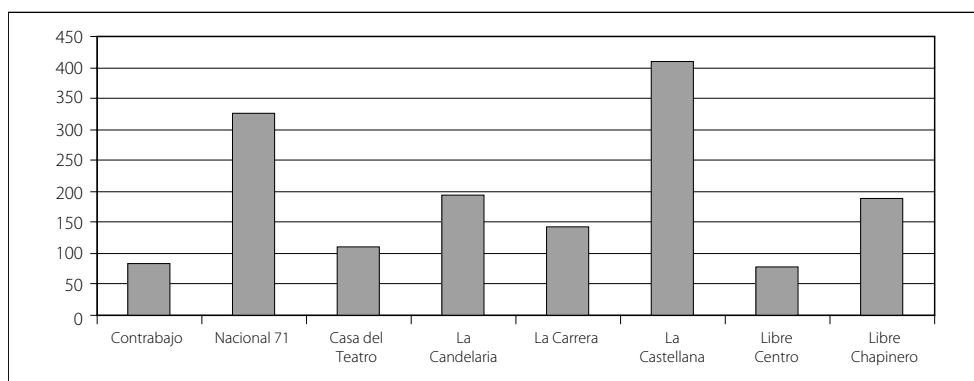
Como marco de referencia complementario podemos observar en los gráficos siguientes el comportamiento del público en las Salas Concertadas de Bogotá:



Aquí podemos ver que 23 salas se encuentran con promedios de público inferiores a 68 espectadores, cifra que representa la media de asistentes a las salas. De estas salas, cuatro no alcanzan el promedio de 10 espectadores por función, según información recolectada de manera presencial y directa por los investigadores.



Por el contrario, los ocho grupos siguientes concentran en cada función promedios de espectadores superiores a la media:²



Teatro de calle

El teatro callejero, que tuvo sus orígenes como alternativa de expresión a principios de los años setenta con el Teatro Taller de Colombia, especialmente, ha ido encontrando su espacio específico de desarrollo, al crear una red de teatro de este tipo, llamada Red Capital de Teatro Callejero, para organizar festivales y muestras de este género escénico, como las ferias de teatro callejero, las temporadas y el Festival al Aire Puro, en cuya versión 2005 participaron, entre otros, los siguientes grupos: Ensamblaje Teatro, Nemcatacoa, Teatro Experimental Fontibón, Disidencia Teatro, Luz de Luna, Vendimia Teatro, Chiminigagua, Tecal, Kerigma, Teatro Tierra y Teatro Taller de Colombia.

² Los datos fueron obtenidos a partir de los informes de supervisión de la Gerencia de Arte Dramático del Instituto Distrital de Cultura y Turismo en 2004, en los cuales participaron Carlos Sepúlveda y Jorge Manuel Pardo, entre otros. En el 2005 los investigadores aplicaron encuestas directas.

Al comparar lo anterior con el registro de programación del año 1995, encontramos que al menos tres agrupaciones fueron creadas a partir de ese año: Luz de Luna, Disidencia Teatro y Nemcatocoa, lo que equivale al 33% del total. En el año 1998 sólo figura Luz de Luna. Vale decir, desde 1995 a la fecha el teatro de calle ha experimentado un crecimiento del 33%, sin contar la multiplicidad de grupos de este género que trabajan en el sector comunitario.

Por otra parte, se puede constatar que, hasta donde muestran los registros, los grupos participantes ofrecen obras con menos de tres años de haber sido producidas.

Teatro gestual

El teatro gestual aparece en los últimos años como una expresión con fisonomía propia que ha empezado a proyectar este género, al implementar de manera específica diversas técnicas, entre ellas la de Etienne Decroux.

De los nueve grupos reconocidos actualmente, en 1995 sólo existían Producciones el Mimo (Julio Ferro), Edilberto Monje y Hernán Santiago Martínez. Después de 1998 se conformaron La Casa del Silencio de Juan Carlos Agudelo y Titirimimo Teatro. Posteriormente aparecen Helon y Jam, Velatropa y Efraín Hoyos.

La implementación en Bogotá de la política de Cultura Ciudadana y el uso de los mimos como herramienta pedagógica durante el primer gobierno de Antanas Moc-kus, hicieron que esta modalidad del arte escénico saliera del pequeño *ghetto* de sus cultores y fuera conocida por amplios sectores ciudadanos. Desafortunadamente llevó a cierta vulgarización de esta manifestación artística, que empezó a ser utilizada como una forma grosera de “rebusque” económico que ha perdurado hasta hoy con la proliferación de las llamadas “estatuas humanas”.

En el teatro gestual como expresión artística se deben distinguir los mimos y los pantomimos. El primer término hace referencia a la técnica de teatro gestual, creada por Etienne Decroux, y alude a la expresión del mimo corporal dramático moderno. El segundo término apunta a la técnica de la pantomima clásica, cuyos principales precursores son Jean Louis Barrault y Marcel Marceau.

Veamos la definición que da Jacques Lecoq:

El mimo absoluto, ejemplo límite del mimo moderno, lo propone un actor al actuar solo, sin adornos, sin vestuario, en un lugar vacío, sin objetos, sin servirse de la palabra, en el silencio, pero también sin reemplazar las palabras por gestos que los traduciría, ni hablando al interior de sí mismo como si mantuviese un “bajo-discurso. [Lecoq, 1993: 50]

El mimo moderno se apoya en el silencio como punto de partida y restituye al gesto una importancia que los discursos habían olvidado, pero arriesgándose a ser también el más hablador que la palabra. [Lecoq, 1993: 48]

En Bogotá los grupos más tradicionales de este sector se dedican a la pantomima clásica, pero recientemente han aparecido nuevas agrupaciones que se dedican al teatro gestual. Resulta difícil determinar las características del teatro gestual en la ciudad, debido a que este sector no tiene una organización que lo integre. Se encuentran diversos grupos que de una u otra forma realizan ciertas aproximaciones o indagaciones al teatro del silencio desde diferentes perspectivas. Entre la oferta teatral en este campo encontramos grupos como Producciones el Mimo, Hernán Santiago Martínez, Ludi, Mimo Clown, Ku-Klux-Clown, Luna Lunar y La Casa del Silencio.

Para impulsar este género se han realizado distintos eventos y se han creado varios estímulos, como becas y festivales organizados por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, entre los que merecen destacarse:

- 1998. El Silencio Tiene la Palabra: 16 sesiones en septiembre, con la participación de nueve artistas y un grupo en distintos teatros de la ciudad.
- 1999. Silencio en el Umbral: becas de creación para teatro sin palabras. Dos becas otorgadas por un monto de \$20.000.000.
- 2000. El Silencio Tiene la Palabra: muestra distrital de teatro sin palabras. Premios por un monto de \$9.000.000.
- 2005. Gesto Vivo: apoyo a mimos y teatro gestual en la ciudad. Nueve grupos participantes, proyectado para realizarse en diciembre de 2005.

Entre las principales fortalezas del movimiento del teatro gestual de Bogotá se encuentran:

- La permanencia en el panorama teatral colombiano durante más de 20 años.
- La oferta del teatro gestual como un nuevo lenguaje teatral, lo que posibilita la formación del público y el surgimiento de nuevos creadores.
- Los grupos jóvenes que exploran alrededor de este tipo de teatro han mostrado propuestas innovadoras que amplían el espectro de circulación en los ámbitos nacional e internacional.

Entre las principales problemáticas del teatro gestual de Bogotá, se pueden mencionar:

- Ninguno de los grupos que se inscriben en esta forma de teatro cuenta con una sede propia.

- No existe una consolidación gremial o red del teatro gestual a nivel distrital ni nacional.
- Con excepción de algunos de los grupos más representativos, el gremio en su conjunto carece de reconocimiento en el Distrito y el país.
- La mayoría de los grupos que practican el género no cuenta con una formación específica ni su trabajo implementa una técnica particular.
- La antigüedad y experiencia de los grupos tienden a determinar el reconocimiento de los mismos. Esto contribuye a que las agrupaciones con más trayectoria caigan en la repetición de una propuesta estética, negando de esta forma la innovación.
- La oferta del teatro gestual no ha logrado consolidar un público permanente en la ciudad.
- Los referentes populares como los mimos callejeros y las “estatuas vivas”, han ocasionado la pérdida de credibilidad del género como expresión artística.
- No hay continuidad en la formulación de los proyectos ofrecidos por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo y el Ministerio de Cultura.
- Hay falta de organización administrativa a nivel grupal para gestionar distintos proyectos.

Entre las oportunidades de este movimiento se percibe:

- Han surgido nuevos grupos con propuestas innovadoras y un trabajo técnico que reivindican la imagen del teatro gestual en Bogotá.
- A nivel distrital se está buscando la consolidación del gremio, convocando a los grupos para que participen y conjuntamente con ellos crear las políticas culturales que determinen la existencia del sector.
- Uno de los grupos (La Casa del Silencio) ha abierto espacios formativos a nivel profesional en universidades reconocidas en todo el país, lo cual permite una renovación del sector mediante la integración de nuevas generaciones.
- Este año se organizó el encuentro de teatro gestual con la participación de agrupaciones extranjeras.
- El Instituto Distrital de Cultura y Turismo, en colaboración con los grupos, organizó el Festival Gesto Vivo.
- Se creó, en el marco de los énfasis de profundización, un espacio dedicado al teatro gestual en la licenciatura en artes escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional.

Teatro de títeres

La oferta de teatro de títeres es cuantiosa y significativa en la ciudad. Entre los grupos más representativos se encuentra la Asociación Cultural Hilos Mágicos y La Libélula Dorada, que cuentan con tres décadas en la escena. Estas agrupaciones continúan el

legado de Ernesto Arona, Jaime Manzur y Don Eloy, pioneros en este arte. Otros grupos representativos en la ciudad son: El Guiño del Guiñol, Paciencia de Guayaba y Teatrova. Su producción está dirigida especialmente a los niños, pero también a los adultos.

PRODUCCIÓN Y ORGANIZACIÓN

Según el diagnóstico elaborado por Ático en 2004, el 70% de los grupos de títeres y marionetas de la ciudad tienen personería jurídica y producen un promedio de 100 funciones al año, lo que implicaría, sumando el trabajo de 30 grupos, unas 3.000 funciones al año, con un promedio de 100 espectadores por función, lo que da un número aproximado de 300.000 espectadores al año para el teatro de títeres.

DIFUSIÓN

Los grupos de títeres aparecen reseñados en el directorio telefónico; además, difunden sus actividades mediante la prensa, carteles, afiches y folletos. La Libélula Dorada, Hilos Mágicos, Paciencia de Guayaba y Lagarto Azul tienen página web.

SEDES

Cuentan con sede propia La Libélula Dorada, Hilos Mágicos y Teatrova, grupos que están inscritos en el programa de Salas Concertadas. Existen además las salas de Jaime Manzur y Ernesto Arona. Cuentan con lugar de ensayo alquilado el Guiño del Guiñol, Teatro Comunidad, Paciencia de Guayaba, Dedos Teatro de Animación, Lagarto Azul y La Triada.

FORMACIÓN DEL SECTOR

Casi en su totalidad los titiriteros bogotanos se han formado de manera empírica, ya que no existe en la ciudad ninguna escuela o facultad que imparta educación de manera formal en esta área. Algunos de los espacios de formación que han funcionado en diferentes épocas en el Distrito han sido:

- Teatro Cultural Parque Nacional. Durante la década de los setenta existió una escuela de títeres de Colcultura en la que participaron Beatriz Caballero, Carlos Bernardo González, El Biombo Latino y la Libélula Dorada.
- Escuelas del Distrito. Durante los años setenta y ochenta existieron talleres de títeres en el teatro de los sótanos de la Jiménez y en el teatrino del teatro Jorge Eliécer Gaitán.
- Universidad Nacional. Enrique Vargas dictó un taller de máscaras con Jean Maria Binoche en el que participaron, entre otros, Los Matachos y El Guiño del Guiñol.

- Ático. Talleres de dramaturgia impartidos por Carlos Converso, Freddy Artilles y Kartum; talleres de dirección a cargo de Fernando Moncayo y Sonia González; taller de iluminación con Théâtre le Fous; taller de teatro negro en el parque Nacional; taller de dramaturgia con Carlos José Reyes y de actuación con Javier Montoya.
- En la Universidad Pedagógica, en la licenciatura en artes escénicas existe un énfasis en titeres denominado *teatro de objetos*, en el cual los estudiantes profundizan en el conocimiento, desarrollo y dominio de las técnicas particulares de este tipo de teatro.

La oferta de los grupos durante 2005, según la cantidad de obras, fue la siguiente:

| Agrupaciones | Presentaciones |
|---------------------------|----------------|
| La Libélula Dorada | 3 |
| Hilos Mágicos | 12 |
| Paciencia de Guayaba | 3 |
| Teatrova | 3 |
| Lagarto Azul | 2 |
| Intillapa | 2 |
| La Triada | 2 |
| Ringlete | 3 |
| Teatro Comunidad | 4 |
| Dedos Teatro de Animación | 3 |
| El Guiño del Guiñol | 4 |

POTENCIALIDADES

El movimiento de titeres de la ciudad cuenta con alrededor de 30 grupos, con un repertorio promedio de dos o tres obras cada uno, y realiza un estimado ponderado de 50 funciones al año por grupo. En consecuencia, se efectúan al año aproximadamente 1.500 funciones, con un promedio de 100 espectadores, para un estimado de 150.000 espectadores.

Se ofrece una programación continua en las salas de titeres Manzur, Arona, La Libélula Dorada, Hilos Mágicos y Teatrova. Al año se imparten cerca de 120 talleres de titeres en la ciudad (en promedio, tres o cuatro por grupo). Los talleres abordan desde la construcción y la manipulación hasta la puesta en escena. Además se realizan proyectos específicos con el Instituto Distrital de Cultura y Turismo. En 2004 se presentaron 42 propuestas, de las cuales se escogieron 30 para realizar 45 presentaciones, con una asistencia total de 22.500 espectadores, constituidos en un 80% por niños y 20% por adultos. Con estos espectáculos se llegó a 50 colegios IED, logrando cubrir 10 locali-

dades. En 2005 se presentaron y eligieron 36 propuestas y se realizaron 54 presentaciones, que sumadas a seis tertulias dieron un total de 60 puestas en escena, con una cifra cercana a 29.070 espectadores (30% adultos) y una cobertura de 16 localidades. Se realizaron actividades en 40 colegios IED o con convenios y además se hicieron presentaciones en tres casas de la cultura (Fontibón, Engativá, Ciudad Hunza) y se impartieron dos talleres de dramaturgia y animación.

Entre los principales problemas y necesidades del movimiento se encuentran:

- Superar la forma artesanal de producción.
- Posibilitar espacios adecuados de formación que permitan superar el empirismo.
- Contar con una escuela como espacio pedagógico y de formación para poder proyectar el movimiento titiritero en el contexto nacional e internacional.
- Conformar un centro de documentación que permita recuperar y difundir la memoria y las realizaciones de los grupos existentes.

Entre las fortalezas de los grupos más representativos del teatro de títeres bogotano, como La Libélula Dorada e Hilos Mágicos, se pueden mencionar su excelente trabajo dramaturgico, plástico y escénico, la limpieza en los espectáculos, el reconocimiento logrado en el medio teatral, la conformación de un público y la existencia de una estructura física (sedes), así como administrativa y logística. Finalmente, la conformación de una estructura organizativa gremial (Ático) le otorga mayor cohesión y fuerza a este sector.

Entre las debilidades del teatro de títeres se encuentran la escasa renovación del repertorio, especialmente en uno de los grupos más representativos: La Libélula Dorada. Así mismo es notoria la necesidad de promover una nueva generación de titiriteros que pueda renovar el sector, ya que no se percibe con claridad la existencia de una generación de relevo. También falta una mayor difusión, a nivel masivo, de los espectáculos.

Análisis de la encuesta realizada a grupos escénicos

Esta parte de la investigación, efectuada durante el segundo semestre de 2005, se realizó aplicando las siguientes muestras:

| Tipo de agrupación | Muestra | Universo | Porcentaje de muestra |
|---------------------------|----------------|-----------------|------------------------------|
| Grupos escénicos con sala | 15 | 42 | 35,71% |
| Grupos escénicos de calle | 2 | 8 | 25,00% |
| Títeres y marionetas | 5 | 46 | 10,87% |

| Tipo de agrupación | Muestra | Universo | Porcentaje de muestra |
|--------------------|---------|----------|-----------------------|
| Teatro gestual | 6 | 9 | 66,67% |
| Teatro joven | 1 | 9 | 11,11% |
| Total | 29 | 114 | 25,44% |

Los datos consignados en el cuadro precedente quieren decir que el instrumento se aplicó directamente a 29 grupos de los 114 existentes en Bogotá, obteniéndose una muestra representativa que corresponde aproximadamente al 25% del total de agrupaciones.

A la muestra anterior faltaría agregar el grupo de los narradores, estimados en 42, y de danza-teatro (cerca de 32), para un total de 188 agrupaciones bogotanas, sin contar los grupos estudiantiles y de localidades.

1. *Número histórico de montajes según tipo de teatro.* La tabla que sigue muestra que el mayor número de montajes realizados en la ciudad, con un nivel relativamente profesional, corresponde al teatro de sala. Sin embargo, existen algunos grupos de teatro gestual (como el de Julio Ferro) y de teatro callejero (el Teatro Taller de Colombia, fundado como el anterior en la década de los setenta) que han elaborado más de 30 montajes a lo largo de su trayectoria. Esto significaría que tiende a existir una relación directa entre productividad y la existencia de sede propia.

Número de montajes realizados por los grupos a través de su historia

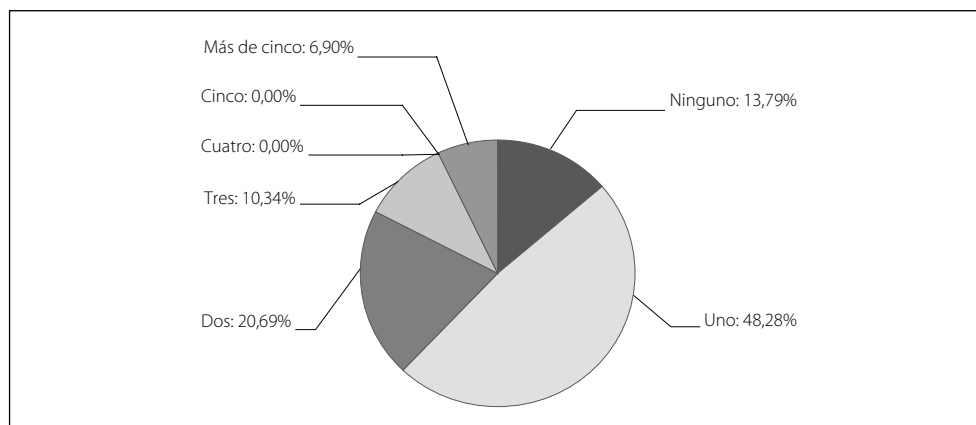
| Número de montajes | Gestual | Joven | Títeres | Calle | Sala | Total |
|--------------------|---------|-------|---------|-------|------|-------|
| 1 a 5 | 3 | 1 | 1 | 0 | 1 | 6 |
| 6 a 10 | 2 | 0 | 2 | 0 | 2 | 6 |
| 11 a 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 |
| 16 a 20 | 0 | 0 | 0 | 0 | 3 | 3 |
| 21 a 25 | 0 | 0 | 2 | 1 | 1 | 4 |
| 26 a 30 | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 | 2 |
| Más de 30 | 1 | 0 | 0 | 1 | 5 | 7 |
| Totales | 6 | 1 | 5 | 2 | 15 | 29 |

2. *Número de montajes durante 2004 y 2005, según tipo de teatro.* El número de montajes realizado durante 2004 muestra que el 48,27% de los grupos realizó un montaje, el 20,68 de los grupos realizó dos montajes; un 10,34% realizó tres montajes e incluso un 6,94% de los grupos realizó cinco montajes, mientras un 13,79% no realizó montajes. La tabla y el gráfico siguientes detallan e ilustran dicha situación.

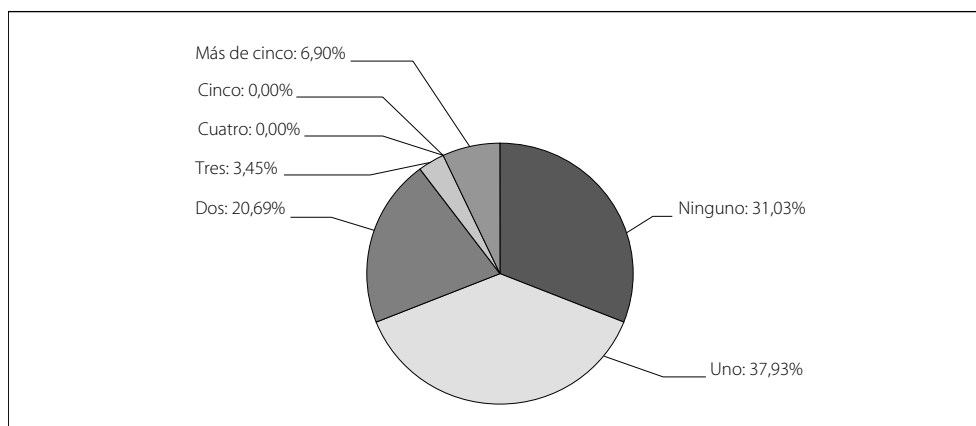
**Número de montajes realizados por los grupos durante 2004 y 2005,
teniendo en cuenta el total de grupos de Bogotá**

| Número de montajes | 2004 | | | | | | | 2005 | | | | | | |
|-----------------------------------|----------|-----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|-----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | +5 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | +5 |
| Gestual | 1 | 4 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 3 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 |
| Joven | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Títeres | 2 | 2 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Calle | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Sala | 1 | 7 | 4 | 2 | 0 | 0 | 1 | 3 | 5 | 5 | 1 | 0 | 0 | 1 |
| Total | 4 | 14 | 6 | 3 | 0 | 0 | 2 | 9 | 11 | 6 | 1 | 0 | 0 | 2 |
| Porcentaje respecto a total anual | 13,79 | 48,27 | 20,68 | 10,34 | 0 | 0 | 6,89 | 31,03 | 37,93 | 20,68 | 3,44 | 0 | 0 | 6,89 |
| Número total de grupos por año | 29 | | | | | | | 29 | | | | | | |

Porcentajes de número de montajes en 2004



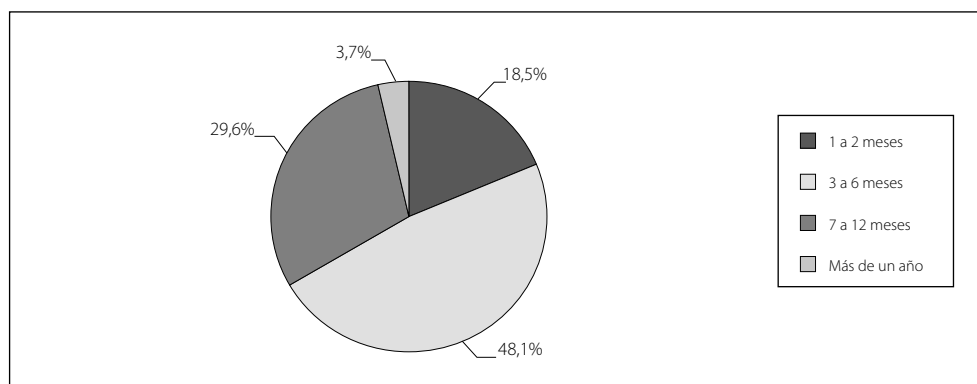
Porcentajes de número de montajes en 2005



En el año 2005, el 37,9% de los grupos entrevistados realizó un montaje, pero casi el 31% de los grupos no realizó ningún montaje (frente a casi el 14% del año anterior). Esto muestra la existencia de variaciones fuertes en la productividad de los grupos teatrales a través del tiempo. En general parece no existir un ritmo constante de producción año tras año. Sin embargo, los datos compilados tienden a mostrar una productividad relativamente alta de los grupos bogotanos, muchos de los cuales realizan un montaje o más al año.

3. *Tiempo invertido por montaje.* Según los datos obtenidos por la encuesta, casi el 50% de los grupos se demora entre tres y seis meses para realizar un montaje escénico, mientras que aproximadamente un 30% se demora entre siete meses y un año. Un 4,2% tarda más de 12 meses, pero en compensación un 18,5% gasta menos de dos meses. Esto parece indicar que el tiempo invertido en los montajes teatrales por parte de los grupos bogotanos tiende, con los años, a disminuir, tal vez por la presión que imponen los factores económicos.

Tiempo invertido en los montajes



Entre los grupos que gastan más tiempo en los montajes se encuentra La Candelaria y El Local, es decir, agrupaciones que se acercan a la producción de un teatro que enfatiza los aspectos sociales y políticos. En agrupaciones que asumen en profundidad una modalidad de teatro experimental, como Proyecto Pirámide y Varasanta, los tiempos de montaje también se extienden por más de un año, llegando incluso a dos o más años de dedicación para finalizar un trabajo, con lo cual se logra muchas veces un contundente nivel de calidad. Por el contrario, los trabajos del teatro comercial tienden a estandarizar el tiempo de montaje en tres meses; un tiempo semejante se emplea en el montaje de teatro comunitario, pero también en el denominado *teatro clásico* (sea antiguo o moderno).

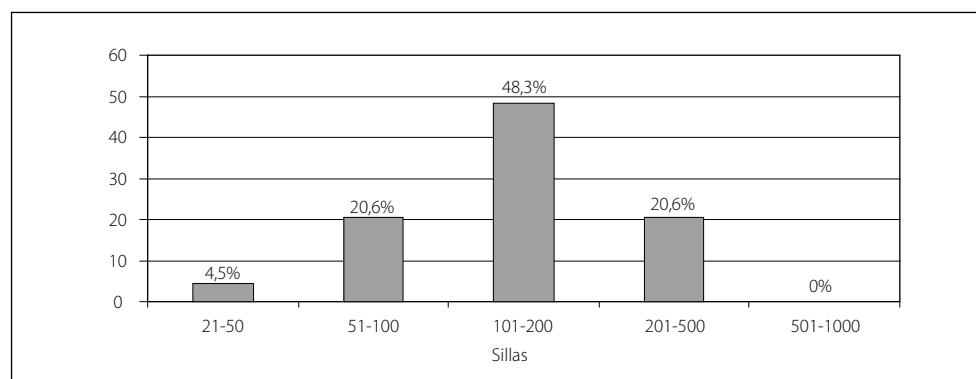
En el extremo opuesto se encuentran grupos como La Libélula Dorada o El Local que, independientemente de la notable calidad de sus producciones, tardan mucho tiempo, incluso más de tres años, antes de emprender un nuevo montaje.

Tiempo invertido en montaje

| Tiempo | Gestual | Joven | Títeres | Calle | Sala | Total | Porcentaje |
|--------------------|---------|-------|---------|-------|------|-------|------------|
| Menos de 1 mes | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,0% |
| Entre 1 y 2 meses | 1 | 0 | 2 | 1 | 1 | 5 | 18,5% |
| Entre 2 y 3 meses | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,0% |
| Entre 3 y 6 meses | 2 | 1 | 1 | 0 | 9 | 13 | 48,1% |
| Entre 7 y 12 meses | 3 | 0 | 0 | 1 | 4 | 8 | 29,6% |
| Más de 12 meses | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 3,7% |

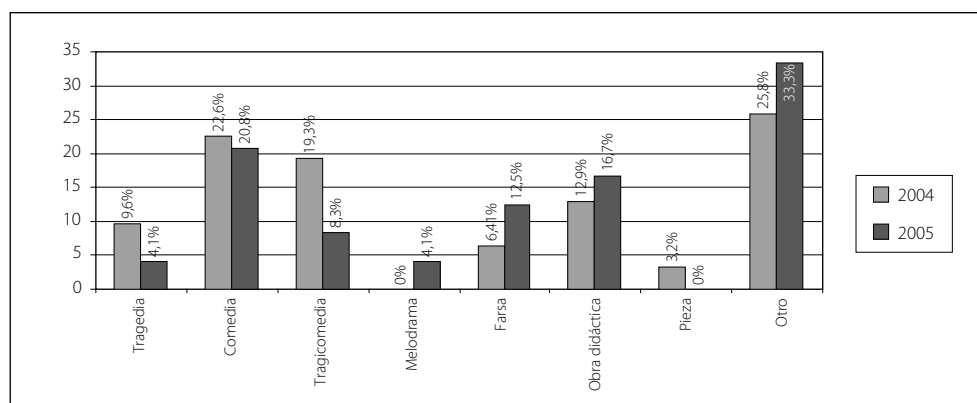
4. *Aforo en donde usualmente se presenta el grupo.* El siguiente gráfico muestra que generalmente las obras se presentan en salas con un aforo menor de 200 sillas, y sólo excepcionalmente en recintos con aforo cercano a 500, pero en ningún caso con un aforo mayor a esta última cifra.

Aforo en salas



5. *Crecimiento del número de grupos por géneros escénicos.* Frente a un relativo estancamiento o un crecimiento moderado del número de grupos de teatro de sala, encontramos en 2005 un crecimiento inusitado de grupos de títeres y de narración oral. Así mismo aparece una nueva modalidad (que se diferencia del teatro de pantomima), el teatro gestual, que aparece con una fisonomía bien precisa; otro tanto ocurre con el *stand up comedy* que, por influencia norteamericana, cobra notable importancia en los últimos años, especialmente a raíz del éxito de *La pelota de letras*.

6. *Crecimiento de la actividad por géneros dramáticos.* La variación en los años 2004-2005 se ilustra en el siguiente gráfico:



En ambos años el género más señalado fue el “indeterminado u otro”. Le sigue la comedia y posteriormente la obra didáctica. Este resultado parcialmente coincide con el estudio desarrollado en las Salas Concertadas, en donde aparece en primer lugar la obra didáctica con 30%, seguida del drama con 17% y la comedia con 15%. Computando los datos precedentes se encuentra en conclusión que la comedia y la obra didáctica son los géneros dramáticos más representados en Bogotá durante los últimos años.

Se debe tener en cuenta, sin embargo, que una cuantía considerable, cercana al 30%, no se ve representada en los géneros que se consideraron en la elaboración del formulario de la encuesta, así que al preguntárseles al respecto han marcado la opción “otro”, lo que puede indicar, en principio, cierta tendencia a buscar la superación de los géneros canónicos, posiblemente a partir de la articulación de intergéneros a la manera posmodernista, como sería el caso de la obra *La procesión va por dentro*, entre otras.

En el gráfico precedente se puede notar un crecimiento notable del género “otro”, una relativa estabilización de la comedia y un crecimiento de la obra didáctica. Por otra parte, algunos de los géneros menos cultivados, como la tragicomedia, tragedia y pieza, muestran descenso en el periodo. Otros, como la farsa y el melodrama, un ascenso con relación al año anterior.

7. *Correlación entre género dramático y género escénico.* En principio se debe precisar que los géneros escénicos son divisiones dentro de las artes escénicas, mientras que los géneros dramáticos corresponden a diversas formas del teatro. Aunque la correlación no resulta absoluta, durante el periodo analizado el teatro gestual privilegió el montaje de tragicomedias (62%), los títeres y las obras didácticas (50%); el teatro de sala, la comedia (22%) y las obras didácticas (6,45%), además de “otros géneros” (51%).

Géneros dramáticos en 2004 y 2005

| Género dramático | 2004 | Porcentaje | 2005 | Porcentaje | Total 2004-2005 | Porcentaje |
|------------------|------|------------|------|------------|-----------------|------------|
| Tragedia | 3 | 8,82% | 1 | 4,17% | 4 | 7,27% |
| Comedia | 7 | 20,59% | 5 | 20,83% | 12 | 21,82% |
| Tragicomedia | 6 | 17,65% | 2 | 8,33% | 8 | 14,55% |
| Melodrama | 0 | 0,00% | 1 | 4,17% | 1 | 1,82% |
| Farsa | 2 | 5,88% | 3 | 12,50% | 5 | 9,09% |
| Obra didáctica | 7 | 20,59% | 4 | 16,67% | 8 | 14,55% |
| Pieza | 1 | 2,94% | 0 | 0,00% | 1 | 1,82% |
| Otro | 8 | 23,53% | 8 | 33,33% | 16 | 29,09% |
| Total | 34 | 100,00% | 24 | 100,00% | 55 | 100,00% |

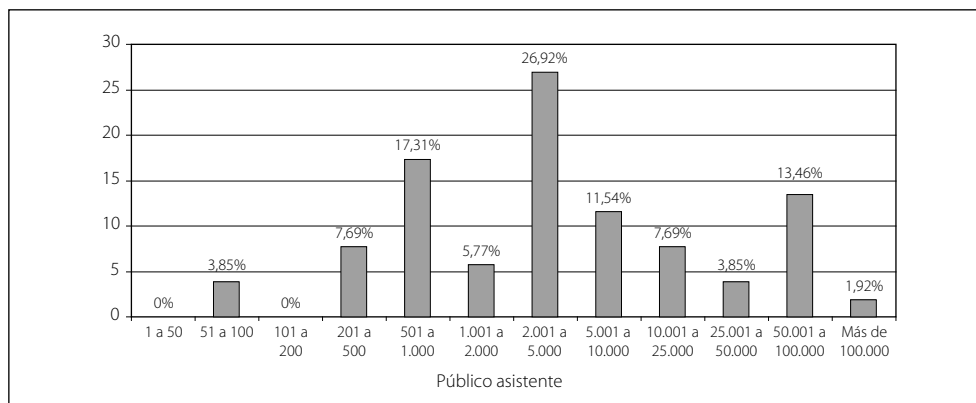
Géneros dramáticos practicados por los diversos tipos de agrupaciones en 2004 y 2005

| Año | Gestual | | Joven | | Tigres | | Calle | | Sala | | Total | | Total general |
|----------------|---------|------|-------|------|--------|------|-------|------|------|------|-------|------|---------------|
| | 2004 | 2005 | 2004 | 2005 | 2004 | 2005 | 2004 | 2005 | 2004 | 2005 | 2004 | 2005 | |
| Tragedia | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 2 | 0 | 3 | 1 | 4 |
| Comedia | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 | 1 | 1 | 1 | 4 | 3 | 7 | 5 | 12 |
| Tragicomedia | 4 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 6 | 2 | 8 |
| Melodrama | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 1 |
| Farsa | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 2 | 2 | 3 | 5 |
| Obra didáctica | 1 | 0 | 0 | 0 | 2 | 3 | 0 | 0 | 1 | 1 | 4 | 4 | 8 |
| Pieza | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 |
| Otra | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 8 | 6 | 8 | 8 | 16 |
| Total | 6 | 2 | 1 | 0 | 5 | 5 | 2 | 3 | 17 | 14 | 31 | 24 | |

8. *Número de funciones al año.* La siguiente tabla muestra en detalle la cantidad de presentaciones que en los años 2004 y 2005 se hicieron en Bogotá en las diversas modalidades de teatro.

| Rango | Gestual | | Joven | | Títeres | | Calle | | Sala | | Total parcial | | Total general | Porcentaje |
|---------|---------|------|-------|------|---------|------|-------|------|------|------|---------------|------|---------------|------------|
| | 2004 | 2005 | 2004 | 2005 | 2004 | 2005 | 2004 | 2005 | 2004 | 2005 | 2004 | 2005 | | |
| 1 a 5 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 2 | 1 | 3 | 4,92% |
| 6 a 10 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 | 2 | 4 | 6,56% |
| 11 a 20 | 2 | 7 | 0 | 0 | 0 | 3 | 0 | 0 | 1 | 0 | 3 | 10 | 13 | 21,31% |
| 21 a 50 | 1 | 1 | 0 | 0 | 3 | 1 | 0 | 0 | 5 | 7 | 9 | 9 | 18 | 29,51% |

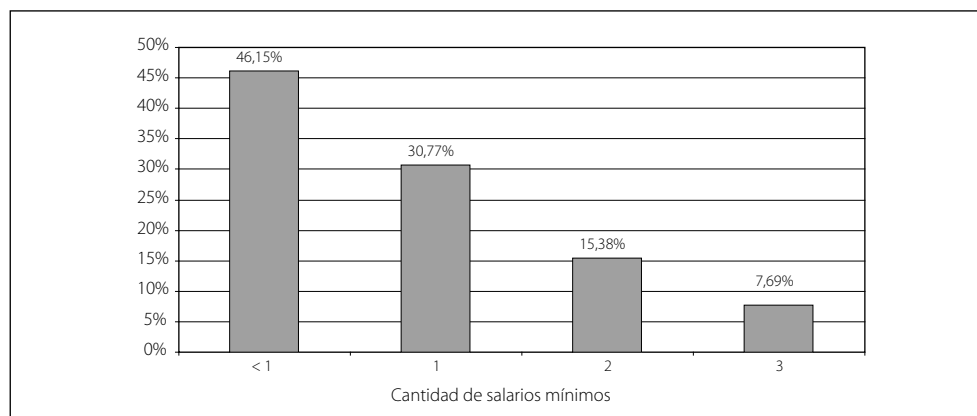
| Rango | Gestual | | Joven | | Títeres | | Calle | | Sala | | Total | | Total general | Porcentaje |
|------------------|---------|------|-------|------|---------|------|-------|------|------|------|-------|------|---------------|------------|
| | 2004 | 2005 | 2004 | 2005 | 2004 | 2005 | 2004 | 2005 | 2004 | 2005 | 2004 | 2005 | | |
| 201 a 500 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 | 2 | 4 | 7,69% |
| 501 a 1.000 | 3 | 2 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 5 | 4 | 9 | 17,31% |
| 1.001 a 2.000 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 1 | 2 | 3 | 5,77% |
| 2.001 a 5.000 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 6 | 5 | 7 | 7 | 14 | 26,92% |
| 5.001 a 10.000 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 3 | 2 | 4 | 6 | 11,54% |
| 10.001 a 25.000 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 2 | 1 | 3 | 1 | 4 | 7,69% |
| 25.001 a 50.000 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 3,85% |
| 50.001 a 100.000 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 1 | 2 | 2 | 3 | 4 | 7 | 13,46% |
| Más de 100.000 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 1,92% |



10. *Ingreso salarial de los actores.* Casi el 50% de los actores gana por su trabajo teatral menos de un salario mínimo mensual, cerca de un 31% solamente un salario mínimo mensual. El 15,4% obtiene dos salarios y un reducido 7,6% gana tres salarios mínimos o más. Como se puede observar, la remuneración de los actores de teatro es ínfima, y ellos son quienes verdaderamente subsidian la actividad en la ciudad.

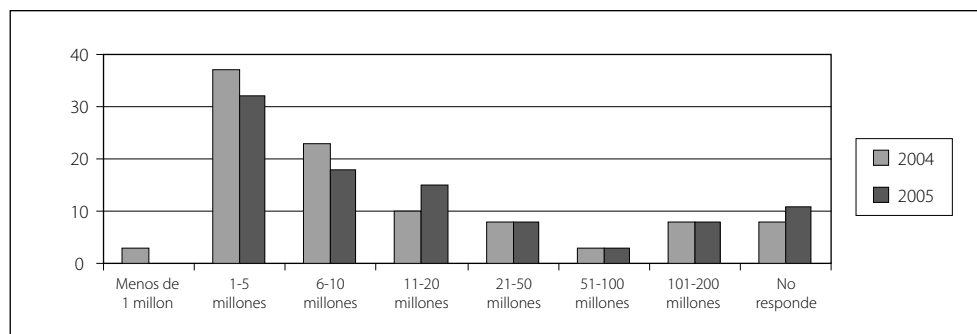
| Número de salarios* | Gestual | Joven | Títeres | Calle | Sala | Total | Porcentaje |
|---------------------|---------|-------|---------|-------|------|-------|------------|
| Menos de 1 | 3 | 1 | 1 | 1 | 6 | 12 | 46,15% |
| 1 | 2 | 0 | 2 | 1 | 3 | 8 | 30,77% |
| 2 | 0 | 0 | 1 | 0 | 3 | 4 | 15,38% |
| 3 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 2 | 7,69% |

* Se considera el salario mínimo legal vigente.



11. Ingreso total de los grupos por venta de funciones y taquilla durante 2004 y 2005.

El más alto porcentaje de los grupos teatrales bogotanos recibió un ingreso total comprendido en el rango de uno a cinco millones de pesos por concepto de venta de funciones y taquilla durante 2005, cantidad sin duda ínfima, aún más si se tiene en cuenta que corresponde al 34,6% de los grupos. Un 19,2% recibió por ese concepto entre 11 y 20 millones; un 7,4% entre 21 y 50 millones; un 3,5% entre 51 y 100 millones y un 7,4% entre 101 y 200. Menos del 1% de los grupos (Teatro Nacional) gana más de 500 millones por ventas de funciones y taquilla al año.



Por otra parte se puede observar que aunque entre 2004 y 2005 disminuyó el número de grupos con menores ingresos (1-5 y 6-10 millones) sólo aumentó el grupo de ingresos intermedios (entre 11 y 20 millones), permaneciendo los demás prácticamente estables, lo que quiere decir que en el transcurso de un año sólo se benefició con aumento de ingresos un reducido número de grupos, calculado aproximadamente en 5%.

12. Ingresos de los grupos según género escénico. El teatro gestual en su mayoría (58,3%) sólo recibió ingresos comprendidos entre uno y cinco millones. El teatro de tóteres ostenta una mejor situación: en su mayoría (33,3%) obtuvo ingresos comprendidos entre 11 y 20 millones, mientras un 7,40% de la totalidad de grupos alcanzó entre 101 y 200 millones de pesos por taquilla y venta de funciones.

El teatro de calle se ubica entre 11 y 20 millones (50%) y 21 y 50 millones (el otro 50%) (hablamos naturalmente de las agrupaciones callejeras de mayor tradición y reconocimiento). Finalmente, el teatro de sala parece ofrecer la mayor variabilidad, pero su más alto porcentaje se concentra en la franja que gana apenas entre uno y cinco millones por taquilla al año (33,3%), seguido de la franja que gana entre 6 y 10 millones (25,9%), mientras que en los extremos más altos encontramos un 7,4% que obtiene ingresos mayores a 100 millones de pesos, y menos del 1% (Teatro Nacional) que alcanza sumas mayores a 500 millones. Esto permite afirmar que, en general, el teatro de sala obtiene mayores ingresos por venta de funciones y taquilla que la modalidad de títeres, y ésta que la de pantomima o teatro gestual.

El siguiente cuadro detalla el ingreso total de los grupos por venta de funciones y taquilla durante 2004 y 2005:

| Cantidad en millones | Gestual | | Joven | | Títeres | | Calle | | Sala | | Total | | | |
|----------------------|---------|------|-------|------|---------|------|-------|------|------|------|-------|------|------|------|
| | 2004 | 2005 | 2004 | 2005 | 2004 | 2005 | 2004 | 2005 | 2004 | 2005 | 2004 | % | 2005 | % |
| Menos de 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 3,6 | 0 | 0,0 |
| 1 a 5 | 4 | 3 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 5 | 4 | 11 | 39,3 | 9 | 34,6 |
| 6 a 10 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 4 | 3 | 6 | 21,4 | 5 | 19,2 |
| 11 a 20 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 3 | 10,7 | 4 | 15,4 |
| 21 a 50 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 7,1 | 2 | 7,7 |
| 51 a 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 1 | 3,6 | 1 | 3,8 |
| 101 a 200 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 2 | 7,1 | 2 | 7,7 |
| 201 a 500 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| Más de 500 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| No responde | 1 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 2 | 7,1 | 3 | 11,5 |

13. *Origen de los ingresos de los grupos.* La mayor parte de los ingresos de los grupos teatrales bogotanos provienen de contratos con entidades públicas; le sigue la venta de funciones al sector educativo y contratos con entidades privadas. Para una considerable cantidad de grupos escénicos bogotanos, todas las anteriores actividades parecen ser más importantes como forma de ingreso económico que lo que se percibe directamente por taquilla.

En síntesis, las entidades públicas, y en particular el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, son el sostén fundamental de la actividad teatral que desarrollan los grupos teatrales bogotanos. Este apoyo se posibilita a través del programa de Salas Concertadas, así como de programación y participación en eventos.

| Concepto | Gestual | | Joven | | Títeres | | Calle | | Sala | | Total | |
|---|---------|------|-------|------|---------|------|-------|------|------|------|-------|------|
| | 2004 | 2005 | 2004 | 2005 | 2004 | 2005 | 2004 | 2005 | 2004 | 2005 | 2004 | 2005 |
| Contratos entidades públicas | 2 | 2 | 0 | 0 | 4 | 4 | 2 | 1 | 13 | 11 | 21 | 18 |
| Venta de funciones a entidades educativas | 2 | 1 | 0 | 0 | 4 | 4 | 2 | 1 | 12 | 9 | 20 | 15 |
| Promoción a la comunidad | 1 | 0 | 0 | 0 | 2 | 2 | 1 | 2 | 7 | 5 | 11 | 9 |
| Contratos con empresas privadas | 3 | 3 | 0 | 1 | 4 | 4 | 1 | 2 | 6 | 6 | 14 | 16 |
| Actividades de capacitación | 2 | 1 | 0 | 0 | 2 | 2 | 1 | 1 | 7 | 6 | 12 | 10 |
| Taquilla | 2 | 1 | 1 | 1 | 3 | 2 | 1 | 1 | 7 | 6 | 14 | 11 |
| Investigación | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 3 | 2 | 4 | 3 |
| Otro | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 4 | 3 | 4 | 3 |
| No responde | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 |

14. *Composición de los grupos (según número de miembros)*. Un porcentaje considerable de los grupos escénicos bogotanos está conformado por entre 6 y 10 miembros (31%), incluyendo el personal administrativo. Encontramos también que un 27,5% de las compañías tienen entre 11 y 20 miembros. Las agrupaciones pequeñas, menores de cinco miembros, suman un 33% del total, y de ellos casi un 14% tienen dos o menos integrantes.

Lo anterior permite hacer un cálculo aproximado de personas que conforman el movimiento teatral bogotano, considerando agrupaciones “profesionales” o que tienen una actividad regular en la ciudad, así:

Cantidad de grupos teatrales según modalidad

| Tipos de teatro | Cantidad |
|--------------------|----------|
| Sala | 45 |
| Calle | 9 |
| Títeres e infantil | 46 |
| Joven | 9 |
| Danza-teatro | 33 |
| Gestual | 11 |
| Total | 153* |

* Si se suman los 40 narradores orales de los que se tiene registro, el total aumentaría a 193.

A partir de los registros de los grupos teatrales y sus promedios en el número de actores y personal técnico encontramos que en Bogotá existen aproximadamente 1.320 personas entre directores, actores, técnicos, etc. Si a esta cifra se le suma la que corresponde a investigadores, críticos, etc., de los que se tiene registro (30), se obtienen un total 1.350 personas que trabajan en áreas relacionadas con el teatro en Bogotá.

Ahora veamos cuántos miembros conformaban los grupos, según las modalidades teatrales que venimos considerando, en el año 2005:

| Número de integrantes | Gestual | Joven | Títeres | Calle | Sala | Total | Porcentaje |
|-----------------------|---------|-------|---------|-------|------|-------|------------|
| Entre 1 y 2 | 3 | 0 | 1 | 0 | 0 | 4 | 13,79% |
| Entre 3 y 5 | 0 | 1 | 3 | 0 | 2 | 6 | 20,69% |
| Entre 6 y 10 | 2 | 0 | 1 | 0 | 6 | 9 | 31,03% |
| Entre 11 y 20 | 1 | 0 | 0 | 1 | 6 | 8 | 27,59% |
| Más de 20 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 3,45% |
| No contesta | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 3,45% |
| Total general | | | | | | 29 | 100,00% |

Para corroborar la cifra anterior del número de actores se tomó una muestra del teatro de sala presentado en el Festival de Teatro de Bogotá entre noviembre y diciembre de 2005 (fase de muestra), de donde obtuvimos los siguientes datos:

| Grupo | Obra | Número de actores en escena |
|---------------------|---------------------------------------|-----------------------------|
| Acto Latino | <i>Demonio de ser</i> | 2 |
| Ringlete | <i>Homo dementis</i> | 2 |
| Bataklán | <i>Vodevil</i> | 10 |
| Carlota Llano | <i>A dónde el camino irá</i> | 1 |
| La Pesquisa | <i>Tartufo</i> | 10 |
| Ditirambo | <i>La gallera de todos los santos</i> | 4 |
| Mario Jurado | <i>Preámbulo para Hamlet</i> | 1 |
| Índice | <i>Demonios del mediodía</i> | 2 |
| Juan M. Ospina | <i>El fregadero</i> | 1 |
| Ku Klux Clown | <i>Crímenes domésticos</i> | 2 |
| La Esfinge | <i>El revendedor shakespereano</i> | 1 |
| La Gorda y la Flaca | <i>Que viva mi marido</i> | 2 |
| La Máscara de Cuero | <i>Carnudo, apaleado y contento</i> | 4 |
| Teatro Actores | <i>Noviazgo de 1920</i> | 4 |
| Sandra Barreiro | <i>Desconcierto</i> | 1 |

| Grupo | Obra | Número de actores en escena |
|----------------------|-----------------------------------|-----------------------------|
| Teatro de la Memoria | <i>Dr. Faustroll</i> | 2 |
| Teatro El Local | <i>La siempreviva</i> | 7 |
| La Baranda | <i>Lorquianas</i> | 3 |
| Teatro Libre | <i>El encargado</i> | 3 |
| Teatro Seda | <i>Hombres plásticos</i> | 4 |
| Varasanta | <i>El lenguaje de los pájaros</i> | 4 |
| Teatro Vreve | <i>Hombre de ojos tristes</i> | 4 |
| Total | | 74 |

La muestra exhibió un total de 74 actores distribuidos en 22 grupos, lo que arroja un promedio de aproximadamente cuatro actores por grupo. A partir de esta cifra se puede calcular un total aproximado de 612 actores en la totalidad de grupos bogotanos. Si a esto se le suman 114 directores aproximadamente y 120 actores, directores, bailarines y 40 narradores, más 200 personas de otros oficios que trabajan en el medio, se alcanza una cifra de 1.086 personas, aproximadamente. Es decir, entre esta cifra y 1.300 se encuentra la cantidad de personas vinculadas de manera más o menos profesional con el teatro bogotano.

Se puede percibir, finalmente, que el promedio de actores por grupo ha descendido históricamente. En 1971, según Carlos José Reyes y Maida Spencer (1978), el promedio de actores por grupo era 15.

15. *Formación académica de los teatristas bogotanos.* De acuerdo con la tabla que sigue, casi el 60% de los grupos escénicos bogotanos no tienen un solo integrante con formación en artes escénicas, lo cual pone en cuestión el carácter profesional de los grupos desde el punto de vista académico, y muestra un movimiento en gran medida empírico. Sin duda esta característica obedece al propio desarrollo histórico del teatro colombiano en general, y bogotano en particular, nacido en los años setenta y asociado a los movimientos políticos de izquierda, es decir, conformado por militantes políticos. A propósito, según Pablo Azcárate en *Materiales para una historia del teatro en Colombia* (1978: 452), en 1977 se consideraba que el 7,1% de los integrantes de los grupos eran profesionales (aunque naturalmente en ese momento el carácter profesional no estaba asociado a una formación académica).

En realidad, actualmente en Bogotá sólo existe un número aproximado de 319 titulados en artes escénicas, los cuales se distribuyen así:

| Entidades educativas | Número de titulados |
|---|---------------------|
| Escuela Nacional de Arte Dramático ENAD | 109 |
| Escuela Luis E. Osorio | 55 |
| Academia Superior de Artes de Bogotá | 105 |
| Universidad El Bosque | 30 |
| Otras | 20 |
| Total | 319 |

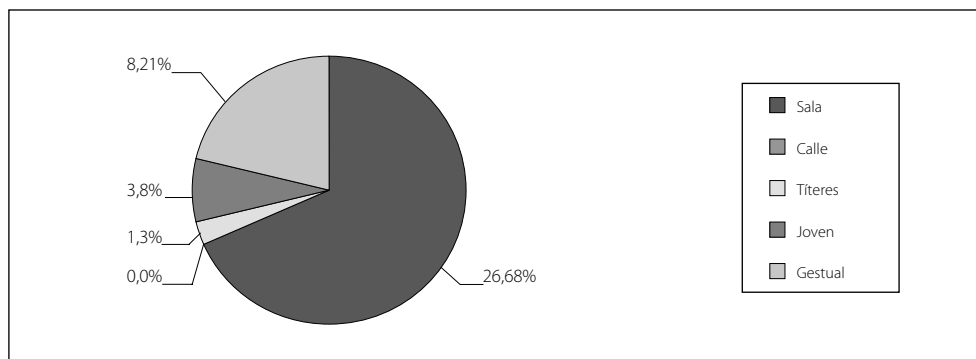
Sin embargo se debe anotar que no todos ellos ejercen la actividad escénica. Los grupos teatrales que cuentan con mayor número de graduados en artes escénicas (7) corresponden al 3,4% del total de grupos de la ciudad

El mayor número de graduados en teatro, casi el 70%, se ha incorporado preferentemente al teatro de sala.

La frecuencia de actores titulados en las diversas modalidades escénicas es la siguiente:

| Tipo | Actores titulados | Porcentaje |
|---------|-------------------|------------|
| Sala | 26 | 68,42% |
| Calle | 0 | 0,00% |
| Títeres | 1 | 2,63% |
| Joven | 3 | 7,89% |
| Gestual | 8 | 21,05% |
| Total | 38 | 100,00% |

A partir de estos datos se obtiene el siguiente gráfico:



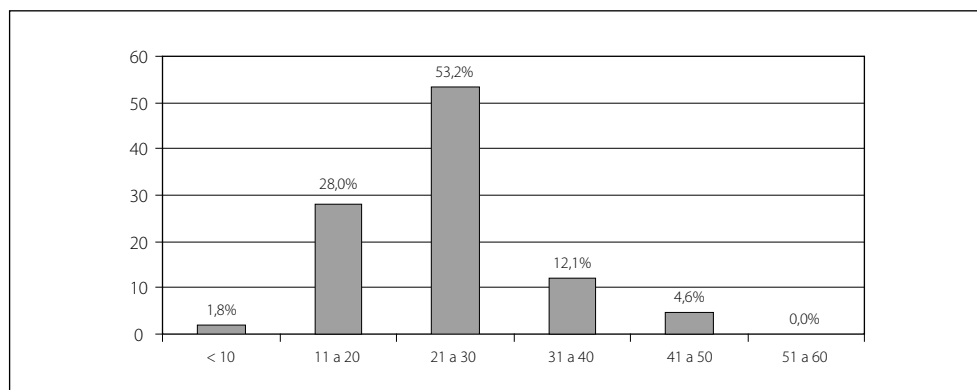
Al teatro de sala le sigue el teatro gestual, que recientemente ha incorporado actores graduados en el exterior (especialmente en Chile). Los grupos jóvenes absorben un

porcentaje relativamente elevado de graduados, en la medida en que muchos de dichos grupos son conformados por actores recién egresados de las escuelas, academias o facultades.

16. *Público.* Aunque se entregaron 300 encuestas, solamente fueron respondidas 107. Éstas se entregaron en los teatros Libre, Centro Teatrova, El Local, La Candelaria, Camarín del Carmen, García Márquez, Rapsoda Teatro y Tecal.

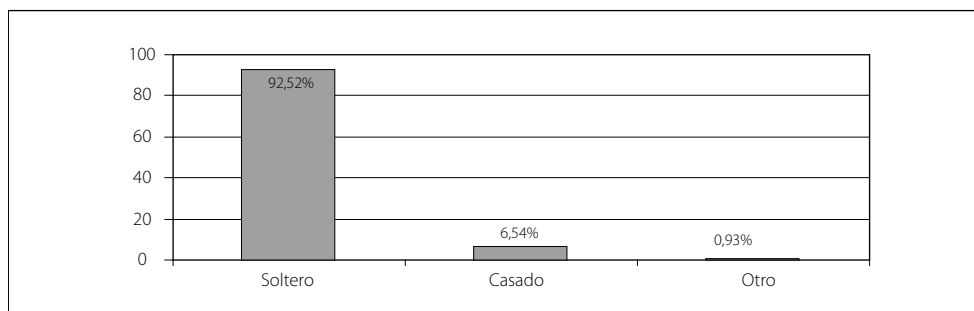
De las encuestas diligenciadas, el 54% correspondió a mujeres y el 46% a hombres. La distribución por edades fue la siguiente:

| Edad | Teatro Libre, Woyzeck | Teatrova, Alucinación | Teatro El Local, La siempre viva | Teatro La Candelaria, La confluencia de los pájaros | Camarín del Carmen | Camarín del Carmen, Seis personajes en busca de autor | Gabriel García Márquez, Muerte de un anarquista | Rapsoda Teatro Detrás de nosotros | Tecal | Total | Porcentaje |
|-------------|--------------------------|--------------------------|-------------------------------------|---|--------------------|---|--|--------------------------------------|-------|-------|------------|
| Menor de 10 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 2 | 1,8 |
| 10 a 20 | 0 | 0 | 3 | 7 | 6 | 9 | 2 | 1 | 2 | 30 | 28,0 |
| 20 a 30 | 6 | 3 | 9 | 5 | 6 | 7 | 11 | 3 | 7 | 57 | 53,2 |
| 30 a 40 | 4 | 1 | 0 | 0 | 1 | 2 | 1 | 2 | 2 | 13 | 12,1 |
| 40 a 50 | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 5 | 4,6 |
| 50 a 60 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,0 |
| Mayor de 60 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,0 |

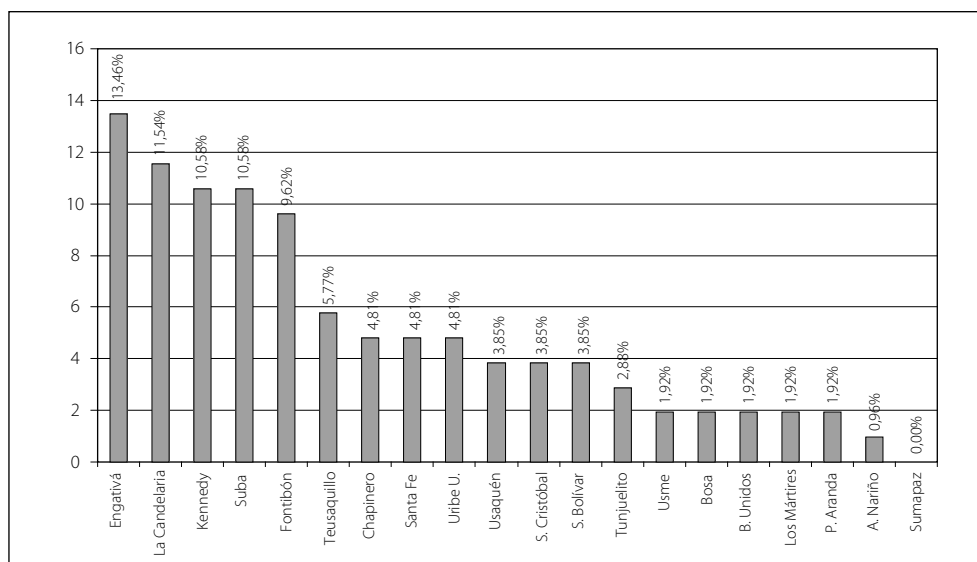


En la información contenida en la tabla y el gráfico precedentes se percibe que el sector etario mayoritario que asiste al teatro sigue siendo juvenil y está entre 21 y 30 años. En correspondencia con este dato, más del 90% de los asistentes son solteros, como lo muestran los siguientes datos:

| Estado civil | Teatro Libre, Woyzeck | Teatrova, Alucinación | Teatro El Local La siempre viva | Teatro La Candelaria, La confluencia de los pájaros | Camarín del Carmen | Camarín del Carmen, Seis personajes en busca de autor | Gabriel García Márquez, Muerte de un anarquista | Rapsoda Teatro Detrás de nosotros | Tecal | Total | Porcentaje |
|--------------|-----------------------|-----------------------|------------------------------------|--|--------------------|---|--|--------------------------------------|-------|-------|------------|
| Soltero | 8 | 4 | 13 | 13 | 13 | 18 | 14 | 6 | 10 | 99 | 92,52 |
| Casado | 4 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 2 | 7 | 6,54 |
| Separado | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,00 |
| Viudo | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,00 |
| Otro | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0,93 |



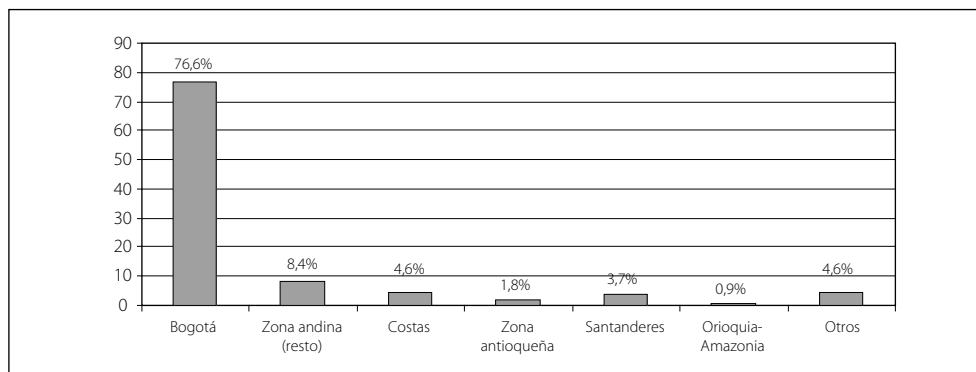
La procedencia del público por localidad es la siguiente:



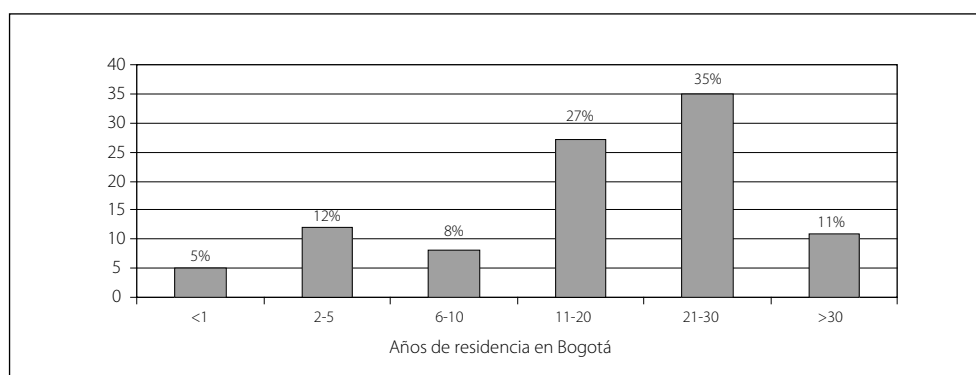
Encontramos que según el lugar de residencia, el público asistente a los nueve espectáculos señalados que se llevaron a cabo en salas teatrales del centro de Bogotá, tiene la siguiente distribución:

| | |
|---------------------|--------------------|
| Alta asistencia | Engativá |
| | La Candelaria |
| | Kennedy |
| | Suba |
| | Fontibón |
| Media asistencia | Teusaquillo |
| | Chapinero |
| | Santa Fe |
| | Rafael Uribe Uribe |
| Baja asistencia | Usaquén |
| | San Cristóbal |
| | Simón Bolívar |
| | Tunjuelito |
| | Usme |
| | Bosa |
| | Barrios Unidos |
| | Los Mártires |
| | Puente Aranda |
| | Antonio Nariño |
| Muy baja asistencia | Sumapaz |

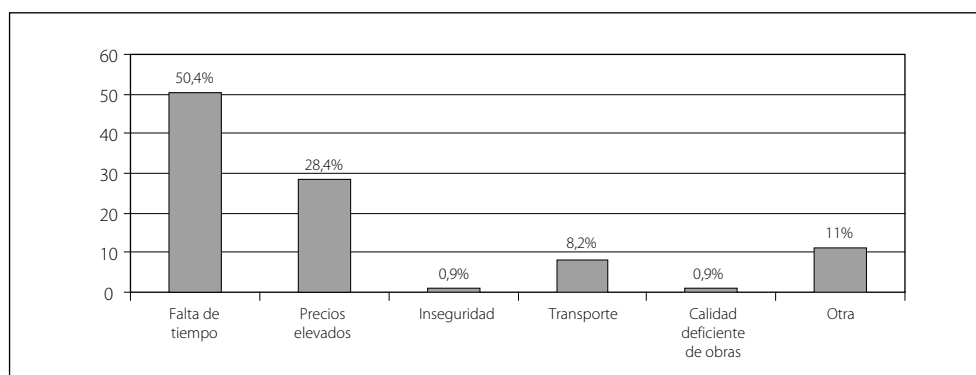
Con respecto al lugar de origen del público teatral de Bogotá, el 76,6% resultó oriundo de esta misma ciudad. La distribución es la siguiente:



Así mismo, el grueso de público teatral lleva residiendo en la ciudad entre 21 y 30 años, y por lo tanto corresponde con el sector juvenil, que resulta mayoritario en la pregunta sobre grupos etarios.



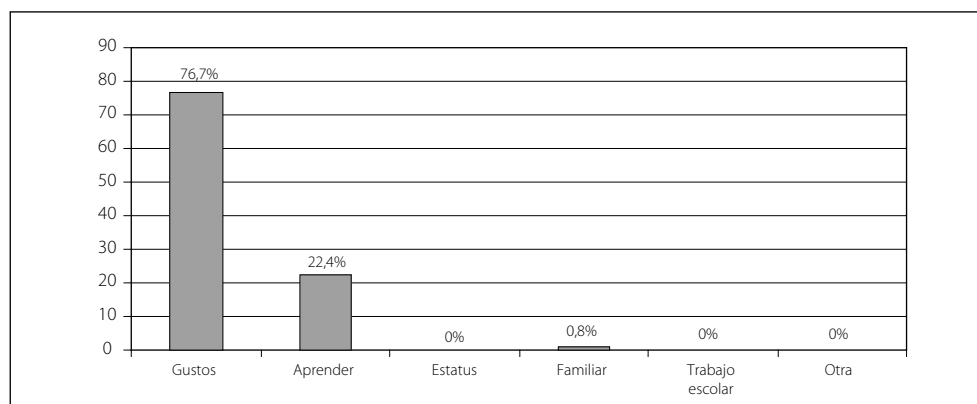
Causas de no asistencia al teatro



Más del 50% de los encuestados considera que la falta de tiempo es el principal obstáculo para asistir con mayor regularidad al teatro. En segundo lugar (28,4%)

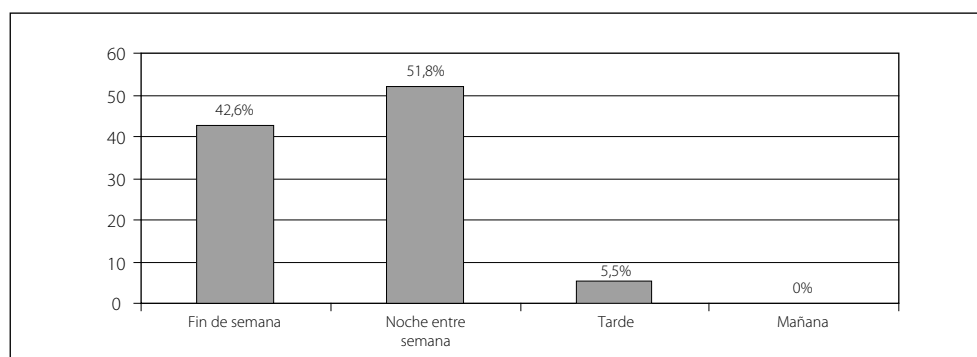
están los precios elevados. Se debe resaltar que la supuesta mala calidad de las obras prácticamente no influye, como tampoco la inseguridad, y sólo de manera parcial las dificultades de transporte.

El gráfico siguiente muestra las razones que motivan a asistir al teatro:



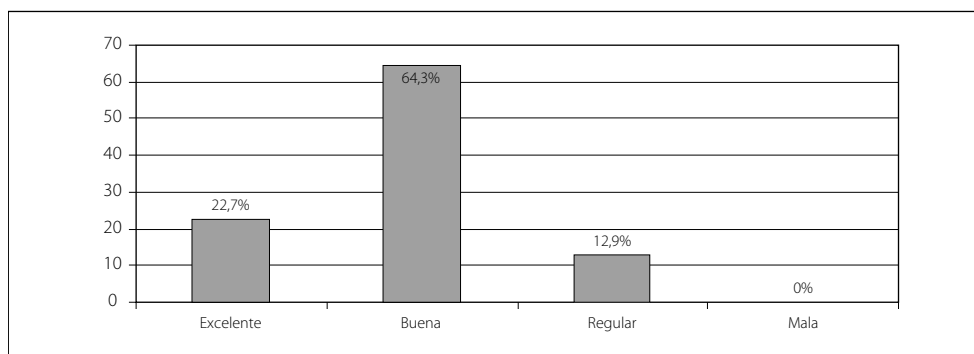
Resulta significativo que casi el 77% de los encuestados asiste al teatro por gusto. Solamente un 22,4% para aprender. Es decir, la función pedagógica que los antiguos griegos le asignaban al teatro se mantiene de cierta manera en nuestra ciudad. Es de observar también que las demás variables propuestas, tales como estatus, trabajo escolar o académico o presencia de familia o amistades obtienen calificación prácticamente nula.

¿En qué tiempo prefiere asistir al teatro?



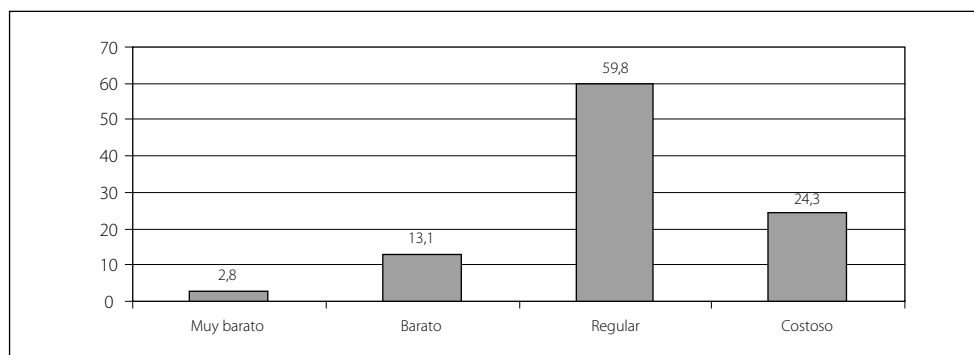
Como era de esperarse, la mañana no es considerada por nadie como la jornada ideal para asistir al teatro. Pero no deja de resultar interesante que la mayoría (51,85) prefiera ir al teatro de noche entre semana antes que el fin de semana, opción esta última también bastante elevada (42,6%). Este dato podría reorientar algunos esquemas de publicidad y mercadeo de los grupos teatrales.

Calidad del teatro de Bogotá



Esta pregunta, que resulta fundamental, fue contestada de manera contundente: el 64% del público considera que el teatro que se ofrece en Bogotá es bueno, e incluso un 22,7% lo califica de excelente. Como regular, solamente el 12,9%, y la opción de malo no fue escogida por ninguno de los encuestados.

Precios del teatro



La mayor parte del público entrevistado considera los precios como regulares, y solamente un 24,3% los considera costosos. Mientras casi un 13% los considera baratos y de esta cifra aproximadamente un 3% los considera muy baratos. Estos datos deben interpretarse teniendo en cuenta que un amplio sector del público está compuesto por jóvenes universitarios que no cuentan con grandes recursos.

Algunas conclusiones respecto a los grupos y al público

Los grupos escénicos bogotanos se pueden distinguir por distintas variables, entre las cuales se encuentra su antigüedad. Los más antiguos existentes están en un rango de entre 30 y 40 años, pues fueron creados a mediados de la década de los setenta.

Las agrupaciones teatrales cultivan diferentes géneros escénicos, como el teatro de sala, la narración oral, los títeres, el teatro de calle, el teatro gestual y la danza-teatro.

El género más consolidado quizá sea el teatro de sala, por su antigüedad y trayectoria; sin embargo, en las otras modalidades existen exponentes que sobresalen por su grado de consolidación y calidad de producción estética.

El tiempo de duración de montaje es variable: hay agrupaciones que se demoran hasta dos años para realizar una puesta en escena, mientras que otras se tardan dos meses. Sin embargo, el plazo más frecuente para producir una obra es tres meses, y ha sido impuesto por criterios financieros y comerciales.

Los grupos bogotanos cultivan prácticamente todos los géneros dramáticos. Sin embargo existe predilección por el montaje de obras didácticas, comedias y dramas. El melodrama, por el contrario, está prácticamente ausente de los montajes de los grupos de la ciudad, tal vez como reacción frente a la proliferación de este género en los programas televisivos.

El medio teatral bogotano aborda en sus obras temáticas disímiles. Sin embargo, en términos históricos se observa un desplazamiento de las temáticas sociales y políticas, hegemónicas en los años setenta, hacia las que aluden a los problemas individuales como la soledad y la incomunicación, temas que han aumentado considerablemente en los últimos años. A pesar de ello, los conflictos sociales y políticos del país siguen teniendo un peso significativo local en las salas de teatro capitalinas.

Los costos de los montajes varía, pero la mayor frecuencia se sitúa en el rango de 11 a 20 millones de pesos, cantidad exigua que no posibilita las mejores condiciones para la producción de espectáculos escénicos. En consonancia con lo anterior, los ingresos de los grupos teatrales bogotanos son relativamente bajos, y muchos de ellos se encuentran en difícil situación financiera, hecho que puede afectar negativamente su producción artística.

El público que asiste al teatro en Bogotá es disímil. Se hace necesario realizar estudios posteriores para su cabal conocimiento y comprensión. No obstante, puede decirse que los distintos públicos se asocian con las diferentes tendencias teatrales: comercial, clásica, experimental y política.

En los últimos tiempos tiende a primar el público compuesto por espectadores jóvenes de clase media, y especialmente universitarios, con edades comprendidas entre los 20 y los 30 años, quienes acuden de manera preferencial a las salas teatrales.



**Tercera parte
Dimensión de la formación
en el contexto del teatro
actual bogotano**



Introducción

Se presenta a continuación el desarrollo correspondiente a la información obtenida sobre los procesos de formación teatral en Bogotá.

Los datos recabados incluyen información cuantitativa y cualitativa obtenida mediante la aplicación del instrumento diseñado para tal efecto. En este capítulo se pretende sistematizar los datos y elaborar un primer acercamiento analítico al estado de la formación y su relación con otros aspectos que son relevantes para el propósito de la presente investigación, como determinar las características de los programas ofrecidos, el estado de la investigación y la producción de conocimiento sobre teatro, el nivel de formación y la vinculación de los profesores, las publicaciones y los eventos de difusión, entre otros componentes.

En la dimensión de formación se han considerado, en primer lugar, las escuelas formales, los centros educativos o universidades que ofrecen programas de formación teatral o artística y, en segundo lugar, las academias no formales. En los dos contextos educativos se ha aplicado el instrumento, y se ha realizado un acercamiento a los programas de formación artística a partir de los planes curriculares, con el fin de hacer un análisis descriptivo y reflexivo de los datos y, además, de examinar los procesos formativos en el campo teatral.

Se inició esta labor construyendo listados de escuelas de carácter formal e informal y se abrió el correo electrónico investigadores_teatro@latinmail.com para mantener comunicación con ellas. En el caso de los centros educativos formales se estableció un encuentro con los coordinadores, a quienes se encuestó; a los informales se les comunicó por teléfono y se les envió la encuesta por medio electrónico. Como no

contestaron, hubo que aplicar la encuesta de manera personal en cada academia. No obstante, algunas no quisieron colaborar.

El instrumento

Al asumir como uno de los componentes de la investigación la dimensión formativa, se diseñó un instrumento basado en el que proporcionó el OCUB, ampliándolo para acopiar información sobre los siguientes tópicos:

- Información general del programa: nombre, localización, año de creación, misión y visión institucionales, estructura administrativa, reconocimientos alcanzados, duración, modalidades de formación, referentes conceptuales para el desarrollo del programa, mecanismos de evaluación del aprendizaje.
- Información sobre profesores y estudiantes, sobre costos y egresados.
- Información sobre actividades investigativas: existencia de grupos o comunidades dedicadas a la investigación, líneas, publicaciones, circulación del conocimiento producido, divulgación. También se prestó especial atención a los vínculos interinstitucionales, a los procesos específicos de formación en teatro y a la infraestructura física.

El mismo instrumento se aplicó a escuelas formales y no formales, estableciendo variaciones en preguntas sobre estructura administrativa, destinatario y periodización (en el caso de las escuelas de carácter informal).

En una primera aproximación se obtuvo información sobre la existencia de tres programas formales cuya base disciplinar es el teatro, un proyecto curricular donde el teatro hace parte de los énfasis y dos en que se le considera como una parte de procesos formativos en educación artística o de procesos interdisciplinarios. De igual manera, en un primer acercamiento se supo de la posible existencia de 36 escuelas o academias no formales.

Educación formal en teatro. Análisis descriptivo de las escuelas

MISIÓN INSTITUCIONAL

Este componente trata de reconocer los proyectos misionales de las instituciones y procura ubicar en éstos el lugar de la investigación y la formación teatral.

La primera que mencionaremos es la Academia Superior de Artes de Bogotá.

[La ASAB] Es un centro académico de educación superior con programas y proyectos de *docencia, investigación, creación* y extensión, que propende por la construcción, contextualización y apropiación de saberes, prácticas, espacios y medios, para aportar a la *profesionalización de las actividades del campo artístico y cultural*, con la participación de todos los sectores socioculturales en función de la transformación de sujetos y colectividades de la nación colombiana.

Otra entidad es la Universidad El Bosque. “Desde el enfoque bio-psico-social y cultural, la Universidad El Bosque asume su compromiso con el país teniendo como imperativo supremo la promoción de la dignidad de la persona humana en su integridad”. Sus máximos esfuerzos se concretan en ofrecer las condiciones propias para facilitar el desarrollo de los valores ético-morales, estéticos, históricos y tecnocientíficos enraizados en la cultura de vida, su calidad y su sentido, en la perspectiva de la construcción de una sociedad más justa, pluralista, participativa, pacífica, y en la afirmación de un ser humano responsable, que sea parte constitutiva de la naturaleza y de sus ecosistemas, receptor y constructor crítico de los procesos globales de la cultura.

En tal dirección la razón y el sentido último de la misión de la Universidad El Bosque es “lograr la dignidad, la autonomía del ser humano como un fin en sus dimensiones bio-psico-sociales y culturales”.

En tercer lugar citaremos a la Universidad Pedagógica Nacional. Este centro educativo impulsa, conforme a sus orígenes y visión, la *construcción del proyecto político pedagógico* de la nación. Centra su compromiso institucional en la promoción integral de las personas y el desarrollo social y cultural del país.

Desarrolla los procesos de investigación que se requieren para el avance científico, tecnológico, *artístico*, político y filosófico en el campo de la educación y la pedagogía, formando redes educativas locales, regionales, nacionales e internacionales. Innova, orienta y dinamiza los procesos pedagógicos y asume un compromiso decidido con las instituciones educativas, la familia y los medios de comunicación, mediante un análisis permanente de los problemas educativos. Evalúa el Sistema Educativo Nacional y retroalimenta al Ministerio de Educación Nacional y a otros organismos gubernamentales y no gubernamentales para la formulación de políticas y para la creación, implementación y evaluación de programas y *proyectos de investigación* en educación y pedagogía. Fortalece la identidad nacional y contribuye a la consolidación de un Estado social democrático. Igualmente apunta al desarrollo sostenible en el horizonte de la equidad y la cultura de la paz, y promueve el respeto del medio ambiente mediante el ejercicio de sus funciones *docentes, investigativas* y de proyección social.

VISIÓN INSTITUCIONAL

En el caso de la Academia Superior de Artes de Bogotá,

La Facultad de Artes ASAB, ha de ser para el Distrito Capital y para la nación colombiana un *centro de producción y contextualización de saberes y prácticas artísticas* y culturales con reconocimiento local, nacional e internacional, con un carácter dinámico en búsqueda constante de la excelencia, la pertinencia y la competitividad académica, mediante el *fomento de la investigación*, la creación, la extensión y la docencia desde una perspectiva integral e interdisciplinaria.

Los principios, propósitos, lineamientos generales y las políticas que orientan el proyecto político, pedagógico e institucional de la Universidad Pedagógica Nacional procuran hacer explícito un proyecto que restituya el imperio de los principios y valores propios de la nueva institucionalidad y de la sociedad; entre otros: la reafirmación de la nacionalidad; la eticidad y el civismo como guías esenciales de la nueva ciudadanía; el ejercicio de la autonomía como requisito del ser universitario; la idoneidad, calidad y excelencia académicas; la formación integral del estudiante; la pertenencia, identidad, participación y compromiso con la institución; la transparencia en la gestión y el manejo administrativos; el justo equilibrio entre los derechos y las responsabilidades; la convivencia, la solidaridad y el respeto mutuo como paradigmas en las relaciones interpersonales.

INFORMACIÓN DE LOS PROGRAMAS DE EDUCACIÓN FORMAL

La siguiente tabla compendia la información general de las escuelas formales que imparten instrucción en teatro:

| Escuelas | Dirección | Responsable | Nivel | Tipo | Título que expide | Modalidad |
|--------------------------------------|-------------------------|---------------------------------|----------|---------|-------------------------------|------------|
| Academia Superior de Artes de Bogotá | Carrera 13 Nº 14-69 | José Assad (coordinador) | Pregrado | Pública | Maestro en artes escénicas | Presencial |
| Universidad El Bosque | Trans. 9 A Nº 133-25 | Germán Pardo (coordinador) | Pregrado | Privada | Maestro en artes escénicas | Presencial |
| Universidad Pedagógica Nacional | Carrera 9 Nº 78-92 | Miguel Alfonso (coordinador) | Pregrado | Pública | Licenciado en artes escénicas | Presencial |

Como puede observarse, los programas existentes cubren un nivel de formación en particular, el pregrado, la responsabilidad recae en el sector público y no existe en Bogotá ningún programa de posgrado, razón de más para pensar en la necesidad de crear este tipo de estudios, no sólo por el volumen cuantitativo de egresados sino por las exigencias y adelantos propios del campo.

| Descriptor | Academia Superior de Artes de Bogotá | Universidad El Bosque | Universidad Pedagógica Nacional |
|--|---|-------------------------------------|---|
| Año de creación del programa | 1991 | 2000 | 2001 |
| Facultad | No hace parte de una facultad. Depende del Instituto Distrital de Cultura y Turismo | Depende de la Facultad de Artes | Depende de la Facultad de Bellas Artes |
| Información general sobre el programa | | | |
| Nivel | Pregrado | Pregrado | Pregrado |
| Duración | 10 semestres | 10 semestres | 10 semestres |
| Líneas de profundización | Énfasis en actuación, dirección o danza contemporánea | Énfasis en actuación o en dirección | Énfasis en teatro gestual, teatro de objetos o teatro dramático |
| Campo específico de formación | Danza, actuación, dirección | Actuación, dirección | Formación de formadores en teatro |
| Información sobre profesores | | | |
| Método de elección de profesores | Convocatoria, concurso, perfil y necesidades del programa | Hoja de vida, recomendación | Convocatoria, concurso, perfil y necesidades del programa |
| Número de profesores vinculados | 37 | 10 | 24 |
| Nivel de formación de los profesores | Sin título | Sin título | Sin título |
| | 1 | 2 | 7 |
| Tipo de vinculación | Pregrado | Pregrado | Pregrado |
| | 29 | 2 | 11 |
| | Especialización | Especialización | Especialización |
| | 5 | 7 | 3 |
| | Maestría | Maestría | Maestría |
| | 2 | 1 | 3 |
| | Doctorado | Doctorado | Doctorado |
| | 0 | 0 | 0 |
| Cátedra | Planta | Planta | Planta |
| | Tiempo completo | Tiempo completo | Tiempo completo |
| 8 | Tiempo parcial | Tiempo parcial | Tiempo parcial |
| | 9 | 5 | 17 |
| Remuneración de los profesores | Entre 4 y 6 salarios mínimos | Entre 4 y 6 salarios mínimos | Entre 4 y 6 salarios mínimos |
| | Entre 4 y 6 salarios mínimos | Entre 4 y 6 salarios mínimos | Entre 4 y 6 salarios mínimos |

Del anterior cuadro se desprenden varias situaciones: la evidente inexistencia de profesores con doctorado; el pequeño porcentaje de profesores con maestría (en varios casos son profesores de áreas teóricas, de ciencias humanas o sociales); el escaso número de docentes con especialización en campos teatrales (si los hay, en su mayoría se especializan en voz escénica, y el resto en cuerpo o entrenamiento físico, posgrados cursados en el exterior). Este aspecto redonda de manera especial en la producción de conocimiento, ya que se entiende que los profesores con estudios de posgrado tienen formación en investigación y son quienes podrían aportar en este campo. Véase el siguiente cuadro para notar los contrastes entre los niveles de formación de los profesores:

| Total profesores vinculados | Porcentaje sin título | Porcentaje pregrado | Porcentaje especialización | Porcentaje con maestría | Porcentaje con doctorado |
|-----------------------------|-----------------------|---------------------|----------------------------|-------------------------|--------------------------|
| 71 | 12,67% | 59,15% | 21,12% | 8,45% | 0,00% |

Otro aspecto que se colige: la mayoría son profesores con estudios de pregrado. Huelga advertir que éste, en muchos casos, se ha cursado en disciplinas diferentes al teatro. No deja de llamar la atención el porcentaje de profesores sin título: de cada 100 profesores 12 no tienen estudios de pregrado.

Cabe señalar que en las tres instituciones existen reglamentación y criterios de evaluación del cuerpo docente, y que se dispone de algunas ofertas de capacitación. En el caso de la ASAB, hay estímulos a la creación, en El Bosque hay financiación o capacitación gratuita en los programas que ofrece la universidad; en la Pedagógica se imparten seminarios y talleres, y se estimula a los docentes mediante la adjudicación de puntos que determinan reclasificaciones en las categorías de vinculación, ya que sólo se ofrecen posgrados o posibilidades de cualificación a los profesores de planta.

La siguiente tabla expone factores asociados con los estudiantes:

| Descriptor | Academia Superior de Artes de Bogotá | Universidad El Bosque | Universidad Pedagógica Nacional |
|---|---|--|--|
| Cantidad de Estudiantes matriculados | 317 (247 en el programa, 70 en el preparatorio) | 63 | 140 |
| Criterios de admisión | ICFES, examen específico (audición, entrevista) | ICFES, examen específico (actuación, monólogo, ritmo, lectura) | ICFES, exámenes específicos (potencialidad pedagógica, audición, entrevista) |
| Porcentaje de estudiantes que abandonan | 50% | 12% | 36% |

| Descriptor | Academia Superior de Artes de Bogotá | Universidad El Bosque | Universidad Pedagógica Nacional |
|---------------------------|--|--|---|
| Razones de abandono | Falta de recursos económicos, enfermedad | Falta de recursos económicos, enfermedad | Falta de recursos económicos, enfermedad, error en la selección de la profesión |
| Valor de la matrícula | 1 smlv* por semestre | Entre 6 y 8 smlv por semestre | Entre \$80.000 y \$600.000 (según declaración de renta) |
| Número total de egresados | Cerca de 250 | 7 | Ninguno (la primera cohorte se encuentran cursando el último semestre) |

*smlv: salario mínimo legal vigente.

ESTRUCTURA ADMINISTRATIVA

Con excepción de la ASAB, las dos universidades comparten la existencia de los cargos administrativos propios de una institución superior (rector, vicerrectores, decano, coordinador). El Bosque cuenta con un director del programa y un secretario académico para el mismo, mientras que la ASAB y la Universidad Pedagógica no tienen la estructura de departamento, por lo cual no existen estos cargos sino el de coordinador del proyecto curricular. El caso de la ASAB es sui generis, ya que el programa depende de la vicerrectoría académica de la Universidad Distrital, pero cuenta con un comité institucional que hace las veces de consejo de facultad (instancia encargada de tomar decisiones).

RECONOCIMIENTOS INSTITUCIONALES ALCANZADOS POR EL PROGRAMA

| Institución | Locales | Nacionales | Internacionales |
|------------------------|---|---|---|
| U. Pedagógica Nacional | Mejor grupo y montaje, Festival Regional Universitario de Teatro (2004) | Mejor grupo y montaje, VII Festival Nacional Universitario de Teatro (Cali, 2005) | |
| ASAB | | | Finalista Festival de Danza Contemporánea (Hanover) |
| U. El Bosque | Reconocimiento Festival Regional de Teatro (2003) | | |

ORIGEN DE LOS RECURSOS PARA EL FUNCIONAMIENTO DEL PROGRAMA

En el caso de la Universidad Pedagógica, los recursos provienen del Estado; en el de la ASAB, de la Secretaría de Hacienda del Distrito Capital, y la Universidad El Bosque cuenta con recursos propios y lo que recauda de la matrícula de los estudiantes.

DESARROLLOS INSTITUCIONALES

Los tres programas han fijado políticas de mejoramiento en tres dimensiones: a) determinación de objetivos de formación y búsqueda de estrategias para consolidarlos, b) revisión y reestructuración continua, y c) contar con mecanismos de evaluación (*autoevaluación* es el término empleado tanto por el ICFES como por el SNIES) del programa. No obstante, uno de los criterios más importantes en el desarrollo, perspectivas y procura de la cualificación es el PEI (proyecto educativo institucional), por medio del cual se definen metas, estrategias, métodos, proyecciones, flexibilización de las dinámicas curriculares e inserción en procedimientos socioculturales. A la pregunta de si ha definido el PEI, las dos universidades contestaron afirmativamente, no así la ASAB.

FACTORES ASOCIADOS A LOS PROGRAMAS ACADÉMICOS

Veamos cuáles han sido los criterios generales para el diseño del plan de estudios en cada una de las tres instituciones:

- *Academia Superior de Artes de Bogotá.* Los criterios en la ASAB son: la coherencia en función del objeto definido; establecer campos de formación como fundamentales en la educación cultural y profesional.
- *Universidad El Bosque.* Formar actores de manera interdisciplinaria con artes plásticas y visuales.
- *Universidad Pedagógica Nacional.* El programa se origina con la intención de impactar el sistema educativo colombiano y de colmar el vacío existente en la formación de educadores en las artes escénicas. Con el programa se procura propiciar acciones que conduzcan a un proceso formativo, creador e innovador, desde una perspectiva integral, para formar profesionales en el campo de la educación con conocimientos específicos útiles para la enseñanza de las artes escénicas (teatro) en la educación formal y no formal. Así se intenta generar alternativas viables en la constitución de nuevos ciudadanos comprometidos con la realidad social y cultural del país, y con el desarrollo del conocimiento, del saber pedagógico y de la pedagogía del arte escénico a partir de la configuración y el establecimiento de líneas de investigación en este campo.

REFERENTES CONCEPTUALES MÁS SIGNIFICATIVOS

- *Academia Superior de Artes de Bogotá.* Estudio del teatro como arte. Se enfatiza especialmente en las teorías del siglo XIX, en el análisis del texto dramático de conflicto a lo largo de la historia, el origen de la dirección y la formación del actor, con especial acento en la propuesta de Constantin Stanislavsky. Es propósito del área de Artes Escénicas de la ASAB desarrollar la voluntad de crear, formar en una actitud autocrítica y disponer al estudiante hacia la investigación y la experimentación en el campo de las artes escénicas, propiciando las condiciones para que su talento pueda desarrollarse.
- *Universidad El Bosque.* Se enfatiza en la formación del actor. Para ello se acude a las propuestas metodológicas de Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski y Constantin Stanislavsky.
- *Universidad Pedagógica Nacional.* Al definir como objeto de estudio y de educación la “formación de formadores”, la facultad se orienta especialmente en dos dimensiones: una de carácter práctico en la que se parte de un proceso desinhibitorio y preexpresivo basado en las propuestas de Clive Barker y Moshé Feldenkrais, la improvisación y el reconocimiento de los teóricos contemporáneos más relevantes (Michael Chejov, Antonine Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Bertolt Brecht y Constantin Stanislavsky), y otra basada en un trabajo específico de entrenamiento físico y vocal. A esto se suma la orientación pedagógica que tiene fundamentación en las teorías cognitivas del aprendizaje y los modelos pedagógicos contemporáneos. Se hace especial énfasis en el constructivismo, la pedagogía crítica y las teorías de las inteligencias múltiples.

ORIENTACIONES METODOLÓGICAS DE ENSEÑANZA MÁS RELEVANTES

- *Academia Superior de Artes de Bogotá.* Estudio del teatro dramático a la luz de los géneros dramáticos. El teatro como modelo y universo posible. Se estudia el contexto de la obra y cómo fue escrita, para facilitar su comprensión y posterior análisis.
- *Universidad El Bosque.* Las orientaciones metodológicas dependen de quien orienta las clases. No existe un esquema en particular.
- *Universidad Pedagógica Nacional.* Se da primacía al enfoque constructivista y al aprendizaje significativo. En cuerpo y voz se usa la repetición como medio e instrumento de toma de conciencia física y de la interiorización de técnicas; se practica una reflexión sistemática de la acción; aparte del trabajo en equipo (aprendizaje colaborativo), se les pide a los estudiantes que consignent de manera personal y por escrito los procesos desencadenados en ellos mismos.

Cabe aquí hacer un análisis de la metodología. Si bien las estructuras de formación se toman de los teóricos más relevantes (especialmente de Stanislavsky y Brecht), pa-

reciera que falta una reflexión específica sobre el concepto mismo de formación, sus dinámicas y posibilidades. Lo mismo puede decirse de las metodologías de enseñanza: en algunos casos se le adjudica un lugar importante al texto, en otros se propicia un acercamiento desde referentes psicológicos; pero en la mayoría de los procesos se infiere un papel protagónico del maestro: hay tantos métodos de enseñanza cuantos profesores existan. En ese orden de ideas, convendría elevar a categoría de sistematización y estudio las maneras de enseñar. Esto quiere decir que persiste una acentuada ausencia de discursos y reflexiones sobre los mecanismos educativos que se ejecutan en la práctica. Si de producción de conocimiento se trata, en el aspecto pedagógico y sus múltiples aristas existe un amplio campo de acción, intervención e investigación, pues la pedagogía es la disciplina que científicamente asume como propio el campo de la educación, la formación de sujetos, los métodos y didácticas, los contenidos, las prácticas y los asuntos curriculares.

EVALUACIÓN DE APRENDIZAJES

- *Academia Superior de Artes de Bogotá*. El pilar de la evaluación es el texto dramático. Éste se trabaja como un parámetro objetivo que permite la valoración; se evalúa la percepción, la comprensión y el análisis del texto. El mecanismo de evaluación es el “consenso” como medio para superar la intersubjetividad de las apreciaciones de los profesores sobre los procesos que son mostrados a la comunidad. Se evalúa mediante un “sistema binario”: dos profesores trabajan los mismos objetivos o el mismo texto con dos grupos de estudiantes, y del contraste de las propuestas se infieren las conclusiones.
- *Universidad El Bosque*. Las materias teóricas se ven en otros programas (visuales, música, medicina e ingeniería). Los procesos particulares y prácticos del programa se evalúan en consenso. Los estudiantes presentan ante la comunidad muestras realizadas con sus profesores. Los maestros valoran estos procesos en conjunto.
- *Universidad Pedagógica Nacional*. Se han establecido mecanismos de evaluación consensuada. Si bien cada materia tiene sus propios procesos, competencias y logros que evaluar, los estudiantes son evaluados de manera integral. No obstante, en el momento de realizar esta investigación se estaba desarrollando una alternativa de calificación como consecuencia de nuevas disposiciones institucionales. Pero esto no ha afectado el sistema de evaluación: las materias teóricas se califican independientemente de las prácticas. Éstas consisten en el desarrollo de un proceso a lo largo del periodo académico, que se muestra en lo que llaman *clases abiertas* (ejercicios de voz, cuerpo y actuación) a los miembros del programa. La valoración la hacen los profesores de cada cohorte mediante acuerdos consensuados.

Es interesante notar que los procesos de evaluación establecidos por las tres instituciones favorecen y apuntan al colectivo, a la decisión colegiada como instrumento para

superar la subjetividad propia de la evaluación de procesos de aprendizaje artístico. No obstante, quedan por someter a un estudio más riguroso aspectos como los siguientes: logros que evaluar en materias prácticas, competencias específicas del campo teatral, el concepto de *proceso*, ya que se valora pero no deja de mantenerse un fundamento subjetivo, y por supuesto, los mecanismos subyacentes a las dinámicas colectivas o a materias que componen núcleos integradores.

PERFIL DEL EGRESADO

- *Academia Superior de Artes de Bogotá*. Los actores egresados de la ASAB son profesionales que construyen personajes en el contexto dramático al cual pertenece el texto, y pueden interactuar con otros personajes en un espacio escénico. El egresado de artes escénicas formado en la ASAB es un artista con la capacidad de orientar la mirada, expresar su tiempo y contribuir a una lectura de la realidad en el campo de las artes escénicas. La universidad le permite educar su espíritu y desarrollar su sensibilidad, lo entrena en el dominio de las técnicas que dan forma a la materia con la que trabaja, le da a conocer diversas lecturas que a lo largo de la historia han configurado una aproximación conceptual a la creación escénica. Gracias a ello es capaz de tomar posición en el conflicto de la propuesta en la cual va intervenir con sus creaciones, es capaz de reconocerse en su legado universal, local e individual. Para ello ha tenido que adquirir las herramientas conceptuales que le permiten hacer sus elecciones del modo más consciente posible. Es un artista formado como creador y eventualmente como interlocutor de quienes contemplan o de quienes juzgan la obra.

El director formado en la Academia crea un espectáculo a partir del análisis e interpretación del texto, interactuando con actores escenógrafos, músicos, diseñadores de vestuario e iluminación, etc.

- *Universidad El Bosque*. Enfoca su trabajo en la actuación y la dirección. Los egresados son conscientes de su rol como creadores del arte teatral.
- *Universidad Pedagógica Nacional*. Forman parte del perfil del egresado la interpretación crítica de la realidad y compromiso con la transformación de ésta. Incentivo del desarrollo psicoafectivo y cognoscitivo; la apropiación e innovación de modelos pedagógicos en diversos contextos educativos; la capacidad de investigación educativa desde la pedagogía del arte escénico; la gestión e integración de actividades escolares curriculares y extracurriculares; el desarrollo de actividades pedagógicas en artes escénicas en instituciones educativas formales y no formales; el diseño de estrategias pedagógicas para la enseñanza y la capacitación de las artes escénicas en distintas comunidades; la gestión para el desarrollo de proyectos e iniciativas en su campo de acción; la concepción y organización de eventos escolares; el diseño y dirección integral de montajes de teatro, títeres o pantomima en el ámbito escolar.

Es posible ver las diferencias en los perfiles a los que aspiran las instituciones estudiadas: en la ASAB se procura contribuir a una lectura de la realidad en el campo de las artes, el dominio de las técnicas y la adquisición de las herramientas propias del actor en un contexto; en la Universidad El Bosque se enfatiza en el grado de conciencia y el rol como creador del arte teatral del egresado, mientras que en la Universidad Pedagógica se focaliza la inclusión de los aspectos social y educativo y la generación de conocimiento pedagógico en el área.

INFRAESTRUCTURA FÍSICA

Con este ítem se procura obtener información sobre la cantidad y el estado de las aulas y de la estructura física de las escuelas:

Academia Superior de Artes de Bogotá

| Tipo de espacio | Cantidad | Estado | | | |
|--|----------|-------------|------------|--------|------------|
| | | Deficientes | Aceptables | Buenos | Excelentes |
| Salones de clases tradicionales | 5 | | x | | |
| Espacios para talleres | 10 | | x | | |
| Sala equipada para la presentación de proyectos | 0 | | | | |
| Sala especializada para prácticas de música | 1 | | x | | |
| Sala especializada para prácticas de teatro | 12 | | x | | |
| Salón especializado para prácticas de danza | 5 | | x | | |
| Salón especial para proyecciones cinematográficas | 0 | | | | |
| Salón de exposiciones | 1 | | | x | |
| Sala de eventos (auditorios, sala de conferencias, etc.) | 1 | | | x | |
| Sala de profesores | 1 | | x | | |
| Teatro (teatrino) | 2 | | x | | |
| Bibliotecas especializadas o centro de documentación | 1 | | x | | |
| Redes de Internet | 1 | | x | | |
| Hemeroteca | 0 | | | | |
| Salas de lectura | 1 | | | x | |

Universidad El Bosque

| Tipo de espacio | Cantidad | Estado | | | |
|--|----------|-------------|------------|--------|------------|
| | | Deficientes | Aceptables | Buenos | Excelentes |
| Salones de clases tradicionales | 5 | | | x | |
| Espacios para talleres | 3 | | | x | |
| Sala equipada para la presentación de proyectos | 0 | | | | |
| Sala especializada para prácticas de música | 0 | | | | |
| Sala especializada para prácticas de teatro | 0 | | | | |
| Salón especializado para prácticas de danza | 2 | | | x | |
| Salón especial para proyecciones cinematográficas | 4 | | | | x |
| Salón de exposiciones | 3 | | | | x |
| Sala de eventos (auditorios, sala de conferencias, etc.) | 1 | | | | x |
| Sala de profesores | 0 | | | | |
| Teatro (teatrino) | 0 | | | | |
| Bibliotecas especializadas o centro de documentación | 1 | x | | | |
| Redes de Internet | 10 | | | x | |
| Hemeroteca | 1 | | | x | |
| Salas de lectura | 2 | | | x | |

Universidad Pedagógica Nacional

| Tipo de espacio | Cantidad | Estado | | | |
|--|----------|-------------|------------|--------|------------|
| | | Deficientes | Aceptables | Buenos | Excelentes |
| Salones de clases tradicionales | 8 | | x | | |
| Espacios para talleres | 3 | x | | | |
| Sala equipada para la presentación de proyectos | 0 | | | | |
| Sala especializada para prácticas de música | 0 | | | | |
| Sala especializada para prácticas de teatro | 0 | | | | |
| Salón especializado para prácticas de danza | 1 | x | | | |
| Salón especial para proyecciones cinematográficas | 0 | | | | |
| Salón de exposiciones | 0 | | | | |
| Sala de eventos (auditorios, sala de conferencias, etc.) | 1 | | x | | |
| Sala de profesores | 0 | | | | |

| Tipo de espacio | Cantidad | Estado | | | |
|--|----------|-------------|------------|--------|------------|
| | | Deficientes | Aceptables | Buenos | Excelentes |
| Teatro (teatrino) | 0 | | | | |
| Bibliotecas especializadas o centro de documentación | 1 | x | | | |
| Redes de Internet | 5 | x | | | |
| Hemeroteca | 1 | x | | | |
| Salas de lectura | 0 | | | | |

A estos datos se les sumó la pregunta por la capacidad y suficiencia de espacios para el desarrollo de actividades artísticas y formativas. Tanto en la Universidad Pedagógica como en la ASAB es evidente que los espacios no cumplen con las condiciones mínimamente requeridas tanto para las áreas teóricas como para las de carácter práctico. En la Universidad Pedagógica es innegable la necesidad de adecuación y adquisición de nuevos espacios en vista de que no cuenta con la infraestructura adecuada. En la ASAB, la sede exige intervenciones y arreglos constantes debido a su carácter patrimonial. La Universidad El Bosque cuenta con espacios en excelentes condiciones pero no en el número requerido.

Una circunstancia primordial en procesos de formación y en términos de estructuras físicas es la tenencia de bibliotecas, salas de documentación y/o hemerotecas. Como se observa, en las dos universidades, y en la ASAB en menor proporción, no existe un número suficiente de espacios que permitan la circulación de material bibliográfico.

FACTORES ASOCIADOS A LA PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO

1. *Porcentaje de tiempo laboral de docentes dedicados a la investigación.* En la ASAB a los profesores de tiempo completo se les pide que en la mitad de éste cumplan con otras responsabilidades académicas, entre las que se cuenta la investigación. En la Universidad El Bosque se denomina “tiempo de apoyos”, y de igual manera a los profesores se les asigna una franja de su carga para diversas labores, entre las que se cuenta la investigación. Como dato curioso es un profesor en realidad quien investiga o aparece como el titular de la investigación. Por su parte, en la Universidad Pedagógica un porcentaje del tiempo laboral de los docentes (que fluctúa entre 8 y 16 horas) es destinado a procesos relacionados con la investigación. No obstante, esta asignación depende de la aprobación de las investigaciones propuestas por parte de tres instancias. Es decir, el grupo de profesores, encabezado por uno de planta, propone una investigación, la cual debe

ser aprobada por el Comité Interno de Investigaciones, el Consejo de Facultad y el Centro de Investigaciones de la Universidad Pedagógica Nacional (CIUP) para que puedan destinar un tiempo semanal de su horario a la investigación.

Al respecto cabe aclarar que no se estructuró una encuesta para profesores, pero se hizo un acercamiento informal para obtener cierto nivel de información secundaria sobre los tiempos y asignaciones académicas de los profesores y su relación con la investigación. Este instrumento permite producir teorías, crear colectivos docentes y de debate, materiales, publicaciones e, igualmente, genera eventos académicos. Por ello no deja de sorprender que se interpongan trámites burocráticos dispendiosos para que la investigación reciba apoyo y autorización, y que sea notable la inexistencia de equipos dedicados exclusivamente a la investigación, o que ésta se equipare con otras responsabilidades al adjudicar unas pocas horas para su desarrollo.

2. *Existencia de grupos de investigación.* En la ASAB hay tres grupos, igual que en la Universidad El Bosque. En la Universidad Pedagógica un grupo, recientemente conformado. Así las cosas, en las tres universidades existen seis grupos de profesores dedicados a la investigación. Cabe anotar que en esos grupos se incluyen estudiantes. En la Universidad Pedagógica se prevé trabajar con estudiantes que están adelantando el diseño de sus trabajos de grado.
3. *Líneas de investigación.* En los tres centros educativos las líneas de investigación son de muy reciente data. Si bien se relacionan con el campo de la creación artística, en la Universidad Pedagógica se procura abordar el problema de la formación. En la ASAB se contempla la constitución de cuatro líneas de investigación; en la Universidad El Bosque sucede algo similar: las líneas instauradas giran en torno a la creación artística, de tal manera que una de éstas se denomina precisamente “Creación artística”, la segunda “Medicina y arte” (se realiza en articulación con la Facultad de Medicina), y una tercera recibe el nombre de “Teoría estética y arte”.

a) *Líneas en el programa de arte dramático de la Universidad El Bosque.* Para el cuerpo docente del programa de la Universidad El Bosque la investigación hace parte de la formación. Es así como se propone configurar y desarrollar un espacio de investigación donde se den encuentro tres componentes fundamentales de la esencia propia de la facultad.

En primer lugar, la definición de las posibilidades educativas del arte (educación para, por medio y desde el arte). En segundo lugar se contempla la necesidad de definir o crear estrategias pertinentes, eficaces y viables para alcanzar ese enriquecimiento del desarrollo humano. Sobre esta base es preciso realizar una labor investigativa y de creación que permita generar nuevas opciones y aprovechar recursos ya validados, pero poco desarrollados, o simplemente marginados en nuestro contexto.

En tercer lugar es preciso apoyar ese proceso formativo integral y esas estrategias para desarrollarlo por medio de materiales didácticos adecuados, sólidamente diseñados y sistemáticamente realizados; para ello es necesario aprovechar el enorme recurso que representa para una facultad el saber y la experiencia de sus docentes, los procesos de creación y la ejecución de propuestas que generan y han consolidado, así como la flexibilidad y amplio campo de posibilidades que cada día se convierten en prioridades en el campo de las artes.

Uniendo estos tres aspectos, y considerando en primer lugar las necesidades internas que se presentan en la facultad y sus programas para optimizar la enseñanza y educación artística profesional, así como de aprendizaje en el área, se asume la responsabilidad de generar, desarrollar e impulsar estrategias y materiales de apoyo para procesos formativos cuyo eje de trabajo y acción sean las artes.

Los objetivos son:

- Generar un espacio para la creación y desarrollo de estrategias educativas que fortalezcan el desarrollo de las artes en el ámbito y contexto de la facultad, la universidad y el país.
- Impulsar y apoyar la creación y el desarrollo de proyectos investigativos sobre estrategias didácticas y materiales de apoyo para la educación artística, la enseñanza del arte y la difusión de los lenguajes expresivos artísticos.
- Promover, apoyar y consolidar proyectos de investigación generados por docentes de la Facultad de Artes para desarrollar los saberes relacionados con las artes escénicas, plásticas y musicales, principalmente, apuntando a impactar el contexto inmediato de la facultad y su comunidad educativa, el ámbito de la universidad y otros contextos externos de carácter educativo formal, no formal e informal.

En cuanto a logros esperados, la línea de investigación busca generar un impulso siempre creciente, que permita el diseño, desarrollo y consolidación de proyectos investigativos sistemáticos, con alta calidad en su proceso y en sus resultados. De igual modo se pretende incentivar el espíritu investigativo en la comunidad educativa de la facultad, principalmente de sus maestros, para elevar los niveles de desempeño docente, profesional y personal.

También forma parte del propósito ampliar los marcos de proyección social de la facultad al proponer, promover y apoyar procesos de investigación que enriquezcan su propia gestión, la institución que la enmarca y el contexto inmediato donde se impacta.

Uno de sus productos específicos es la generación de un amplio margen para elaborar proyectos de investigación que contemplen dos aspectos básicos:

- Diseño de estrategias para educación artística profesional y configuración de materiales de apoyo didáctico adecuados, considerando como produc-

tos finales documentos donde se presenten dichas estrategias, enfoques y posibilidades de desarrollo en la realidad; igualmente la socialización de los resultados y propuestas establecidas.

- Impulso y desarrollo de proyectos de diseño de materiales para estudio, enseñanza y apoyo en procesos de aprendizaje artístico y de creación. Se considera como producto el material, su método de uso práctico y la socialización del producto; los materiales pueden desarrollarse en cualquier tipo de soporte que permita su difusión y aprovechamiento. Se incluirían modelos de enseñanza, métodos de estudio, material de referencia para estudio y profundización, estrategias y materiales para apoyo del aprendizaje y/o la creación artística y bases de datos.

b) *Líneas en el programa de arte dramático de la Academia Superior de Artes de Bogotá.* A partir del 2004 la ASAB comienza a participar en las convocatorias de investigaciones organizadas por el Centro de Investigaciones de la Universidad Distrital, con la asesoría permanente de esta institución educativa para la creación de líneas de investigación y la conformación y formalización de grupos de investigación en el interior de cada carrera.

Se generan cuatro líneas de investigación, con el criterio de que las líneas existen mientras existan proyectos de investigación a través de los cuales se desarrollen artes plásticas y visuales, artes musicales y artes escénicas.

Los objetivos son:

- Promover y gestionar la actividad investigativa en la Academia Superior de Artes de Bogotá.
- Promover la reflexión y actualización de las líneas de investigación de la ASAB y de los programas académicos.
- Promover la formulación e inscripción de grupos de investigación.
- Vincular la investigación artística con el PUI de la Universidad Distrital y con el plan de desarrollo de la actual administración del Distrito Capital.
- Posibilitar la construcción de comunidad investigadora en el campo de las artes, vinculando investigadores en la formulación de proyectos y pares académicos e investigativos en calidad de evaluadores.

Las líneas de investigación existentes son:

- Arte y sociedad
- Estética y teorías del arte
- Arte y pedagogía
- Arte y culturas tradicionales populares

Se asume como tarea prioritaria proponer formatos alternativos al planteado por Colciencias sobre los objetivos, metodología y presupuestos para la presentación de proyectos de investigación sobre las artes. Así, se presentan siete proyectos de investigación a las convocatorias. Para la convocatoria del año 2005 se presentaron once proyectos de investigación, de los cuales ocho han clasificado para evaluación de pares externos.

La investigación en artes escénicas, enfocada en el ámbito de la formación, se asume en este momento de manera fragmentada y obedece a iniciativas de algunos docentes desde la dinámica de su asignatura. Existe una reflexión que relaciona la búsqueda creativa y la investigación en la perspectiva de laboratorio —propia de algunos procesos de puesta en escena—, que en este momento activan una construcción inicial frente al papel de la investigación dentro de la formación del artista escénico.

En la ASAB la actividad investigativa tomó un impulso importante a partir de la configuración del Comité de Investigación y su adscripción al Centro de Investigaciones de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. El programa de artes escénicas cuenta en la actualidad con tres proyectos de investigación aprobados y respaldados por dicho centro. Cada uno de ellos se encuentra conformado por docentes y estudiantes del programa y forman parte de alguna de las líneas de investigación propuestas por el Comité de Investigaciones de la ASAB.

En el programa de artes escénicas, el estudiante se adentra en el estudio y conocimiento de los géneros dramáticos —en el caso de actuación y dirección—, explorando actoralmente autores, obras, corrientes teatrales, períodos históricos y el estudio de líneas de improvisación y creación en la danza contemporánea. Esto implica investigación formativa desde el inicio hasta el final del proceso académico. Los docentes, por su parte, en cada una de las asignaturas buscan estimular la investigación formulando preguntas o problemas que impulsen al alumno a documentarse y reflexionar sobre ellos.

El Subcomité de Investigaciones del programa de artes escénicas creó la Franja para Investigadores Teatrales de la ASAB (FITA) y el Centro de Documentación e Investigación de Artes Escénicas (CIES) como estrategia para fomentar la investigación. La FITA tiene una regularidad de congregación semanal y sirve como semillero donde se comparten experiencias investigativas del sector profesional y del campo académico. Por su parte, en el CIES se registra y documenta la actividad escénica que se realiza a escala local, nacional e internacional.

En el curso de las dos convocatorias que se han realizado para grupos de investigación, en los años 2004 y 2005, se han destinado 140 millones de pesos para los proyectos de investigación seleccionados de las tres carreras existentes en la ASAB; éstos provienen del Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Por el momento éstas son las únicas fuentes de financiación existentes.

Las líneas de investigación propuestas por el Subcomité de Investigaciones del Programa de Artes Escénicas de la ASAB, en teatro y danza, son:

- Pedagogía de las artes escénicas
- Géneros y estructuras
- Escuelas y estilos
- Técnicas y su aplicación
- Nuevas tendencias escénicas

Estas líneas tienen relación directa con las propuestas por el Comité de Investigaciones de la ASAB, ya que cuando se diseñaron se planteó la necesidad de que respondieran en su totalidad a los objetivos de cada uno de los proyectos curriculares.

En lo que respecta a los grupos de investigación favorecidos en las convocatorias, tienen el compromiso de socializar sus proyectos y resultados entre la comunidad de la ASAB. De igual manera, los docentes investigadores que dirigen los tres grupos de investigación hasta el momento favorecidos han seleccionado temas para sus proyectos de investigación relacionados estrechamente con sus actividades académicas. Éstos son: a) estudios de los géneros dramáticos, b) análisis del movimiento en la danza, y c) la acción y la palabra. Los tres docentes que investigan sobre la acción y la palabra realizan una clase electiva, y junto con los estudiantes indagan sobre dicho asunto.

Las prácticas de investigación están relacionadas estrechamente con los objetivos del programa y con los cursos y actividades que de él se desprenden. Con respecto al énfasis en dirección y actuación, el programa establece como objeto de estudio el teatro dramático entendido como aquel que se caracteriza por estar construido sobre la acción dramática del conflicto. En el énfasis de danza contemporánea el objeto central es el estudio de esta disciplina a partir de la pluralidad técnica y creativa. Los cursos y actividades de los tres énfasis (talleres, seminarios, clases regulares) están en concordancia con los proyectos investigativos.

Actualmente artes escénicas tiene tres grupos de investigación aprobados ante el Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico (CIDC). Ellos son: Estética e Historia del Teatro Colombiano Moderno, Arte Danzario y Estudios de la Voz y la Palabra.

La siguiente tabla resume la información sobre investigación en la ASAB:

| Proyecto de investigación | Grupo de investigación | Investigadores principales | Coinvestigadores y auxiliares | Estado |
|--|---|------------------------------------|--|---|
| Lectura de la dramaturgia colombiana moderna a la luz de la teoría de los géneros dramáticos | Estética e Historia del Teatro Colombiano Moderno | Darío Gómez Víctor Viviescas | Carlos Sepúlveda y Luis Eduardo Montaña (auxiliares) | Investigación en curso. Periodo de ejecución: febrero de 2005 a diciembre de 2008 |
| Estudio y análisis del movimiento en danza | Arte Danzario | Dorys Orjuela y Alexánder Rubio | Diana Salamanca y Lina María Montoya (auxiliares) | En curso |
| La acción en la palabra | Estudios de la Voz y la Palabra | Carlos Araque | Camilo Ramírez y Fernando Pautt (coinvestigadores) | En curso |

c) *Líneas en la licenciatura en artes escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional.*

Acaba de ser aprobado el proyecto de investigación “Estudio de la educación teatral en Bogotá, 1960-2004. Primera vigencia, construcción del estado del arte en Bogotá”, dentro de la línea de investigación “Arte, ciudad y pedagogías contemporáneas”. A continuación se hace una síntesis de esta investigación.

Asumida por cuatro profesores de la licenciatura, se espera que su desarrollo se cumpla en 18 meses, con el objetivo inicial de establecer el estado del arte de la relación entre pedagogía y artes escénicas. En este sentido, se trata de verificar las teorías del teatro que han dado lugar a la conformación del pensamiento en este campo, es decir, estudiar la forma como los lenguajes han enriquecido el campo de la actividad, ubicados en las vanguardias teatrales de principios y mediados del siglo XX, para así “rastrear el pensamiento teatral, sus rupturas y transformaciones”. Se intenta estudiar, de igual manera, los hechos históricos que han formado parte del devenir de la dramaturgia en Bogotá y la influencia de determinadas obras teatrales en la conciencia y el espíritu de la sociedad.

En una segunda instancia se revisará el origen de la relación entre pedagogía y arte teatral en las teorías del teatro y en los aportes de la estética, partiendo de un enfoque psicológico y tomando luego el tema como marco general de aprendizaje. La tercera etapa comprende el planteamiento de un proyecto de investigación sobre el campo teatral y las condiciones actuales del país. Se piensa trabajar las vanguardias teatrales del siglo XX que dieron lugar a la construcción del “nuevo teatro colombiano”.

El trabajo se plantea como investigación cualitativa, y utiliza:

- La pesquisa documental/bibliográfica, fundamentada en el análisis de contenido a partir de las categorías de este procedimiento.

- El análisis textual basado en entrevistas estructuradas dirigidas a expertos, de las que se derivarán entrevistas semiestructuradas a personas que demuestren idoneidad en los diferentes campos de las artes escénicas.

El objeto de estudio se observará desde las siguientes categorías de análisis:

- La dramaturgia, entendida como el arte de componer obras de teatro y de dar forma y condiciones dramáticas a la acción.
- Las condiciones actorales: aquellas metodologías orientadas a la formación y calificación de actores, centradas en el conocimiento de las técnicas desarrolladas por los autores y directores más representativos del teatro ruso y de las vanguardias.
- Las estructuras formales: entendidas como las armazones que aportan coherencia formal en el diseño de los elementos constitutivos de la escena.
- Los actos de creación: toda actividad expresiva que une la imaginación al lenguaje teatral y la estética para producir un impacto en la racionalidad y la sensibilidad de los actores.
- Los contextos de producción: modelos a partir de los que se produce (desde la idea inicial hasta el desarrollo de la temporada) un espectáculo teatral.
- Los procesos de difusión: la forma como el espectáculo se produce con una intención y ocasiona un impacto social.
- La función social de las artes escénicas: contribuir al entendimiento de la realidad. Producir una visión más amplia del hombre y de la relación de éste con su contexto social individual y colectivo.
- La estética: productos teatrales derivados de las distintas expresiones desarrolladas por dramaturgos teóricos y directores a lo largo de la historia del arte dramático.

Queda por establecer en profundidad el reconocimiento y desarrollo de las líneas propuestas por los programas de las otras universidades.

d) *Espacios académicos dedicados a la investigación en los proyectos curriculares.*

En este punto se procura dar cuenta de los espacios académicos (materias) de investigación ofrecidos en los tres proyectos curriculares, así:

| | ASAB | U. El Bosque | U. Pedagógica Nacional |
|---|--|--|---|
| Espacios académicos ofrecidos en materia de investigación | No existen materias específicas de orientación sobre metodologías de investigación | Metodología I (II semestre) Metodología II (III semestre) | <ul style="list-style-type: none"> • Investigación I (VII semestre) • Investigación II (VIII semestre) • La práctica docente tiene intención y planteamiento investigativo • Trabajo de grado |

Es inevitable reseñar que no son muchos los espacios ofrecidos en materia de investigación, a pesar de ser éste un componente de importancia en las misiones institucionales. En algunos casos se tiende a relacionar la creación o puesta en escena con procesos investigativos; en otros la investigación tiene que ver con procesos de aula, y en la mayoría, como se deduce de las líneas de investigación, son incipientes.

4. Publicaciones

| Institución | Nombre | Tipo | Autor |
|--------------------------------------|--|--|--------------------------------------|
| Universidad El Bosque | No aplica | | |
| Universidad Pedagógica Nacional | "El teatro en la práctica pedagógica" (Memoria del I Encuentro Académico de Lenguas) | Artículo | José Domingo Garzón y Miguel Alfonso |
| | <i>Muchacho no salgas</i> | Libro | José Domingo Garzón |
| Academia Superior de Artes de Bogotá | <i>Revista ASAB</i> | Revista | |
| | <i>Adiestramiento rítmico-corporal</i> | Textos de la Colección de Teatro Colombiano Dramaturgos en la ASAB | Andrés Rodríguez Ferreira |
| | <i>El purgatorio de Margarita Laverde</i> | | Sandro Romero Rey |
| | Club suicida busca | | Pedro Miguel Rozo |
| | <i>El alacrán</i> | | Camilo Ramírez Triana |
| | <i>La parábola del Edén</i> | | José Assad |
| | <i>La esquina</i> | | Víctor Viviescas |
| | <i>El destino del caminante</i> | | Carlos Araque |
| | <i>La clepsidra</i> | | Fernando Arévalo |
| | <i>El viaje de Orestes</i> | | Rubián Gallego |
| | <i>Gallina y el otro</i> | | Carolina Vivas |
| <i>Mosca</i> | Fabio Rubiano | | |

5. *Eventos preparados para divulgación.* Sólo en la ASAB se han preparado dos eventos, ambos de carácter interno, denominados Segundas Jornadas de Prácticas Artísticas y Jornadas de Investigación Artística, respectivamente.

6. *Tesis, trabajos de grado*

| Academia Superior de Artes de Bogotá | Universidad El Bosque | Universidad Pedagógica Nacional* |
|--------------------------------------|--|---|
| No fue posible obtener información | Para el momento en que se realizaba la presente investigación no había graduandos ni egresados | Ángela Patricia Cruz Prada, "La música en el montaje teatral de grupos representativos", 1994, 257 pp. |
| | | Miguel Ángel Bernal, "La construcción de la imagen y la acción interdisciplinaria en los proyectos educativos en artes", 1998, 186 pp. |
| | | Maritza Quiroga: "La construcción de conceptos básicos de física por medio de actividades teatrales", 2001. |
| | | Miguel Pedraza Gualdrón, "El impacto de juegos y actividades teatrales en un proceso de iniciación musical con niños de 7 a 10 años", 2003, 130 pp. |

* Los trabajos de grado citados corresponden a monografías de estudiantes de otros programas, ya que no se contaba con egresados de la licenciatura en artes escénicas.

Materias electivas con y desde el teatro

| Institución | ASAB | Universidad El Bosque | U. Pedagógica Nacional |
|--------------------|---|--|-------------------------------------|
| Materias electivas | <ul style="list-style-type: none"> • Apreciación del cine • Taller de escritura | Espacios electivos de cuerpo y voz para otras facultades | El teatro en la práctica pedagógica |

Proyectos comunitarios y/o de extensión

En este ítem se tienen en cuenta consultorías, asesorías o proyectos de inserción en las dinámicas del entorno. La tabla que sigue los menciona en detalle.

| | ASAB | Universidad El Bosque | U. Pedagógica Nacional |
|------------------------|---|--|---|
| Proyectos de extensión | Puestas en escena para público en general | Puestas en escena | Temporadas de estreno con entrada libre |
| | Puestas en escena con la Banda Sinfónica | Creación grupos de teatro | |
| | Participación en la Fiesta por Bogotá | Creación de grupos de teatro empresariales | Diseño del curso Fundamentos de Teatro (curso de extensión ofrecido a público en general) |
| | Desarrollo de Coreolab (danza y teatro) | | |

| | ASAB | Universidad El Bosque | U. Pedagógica Nacional |
|------------------------------|---|---|--|
| Proyectos con impacto social | Desarrollo y creación de la Escuela de Formación de Usme | Prácticas artísticas comunitarias | Cerca de 115 funciones en localidades, bibliotecas y colegios de la ciudad |
| | Apoyo a la propuesta de Circo Ciudad | Convenio con la localidad de Usaquéen | Prácticas artísticas y pedagógicas en centros comunitarios, colegios y universidades |
| | Propuesta de manejo del tiempo libre de jóvenes de Ciudad Bolívar | Proyecto arte y comunidad con localización en Suba y trabajo con jóvenes con problemas de violencia | |

Otras escuelas formales con procesos académicos que incluyen el teatro

Se hace referencia a estas escuelas debido a que en sus proyectos curriculares tienen en cuenta espacios académicos para el teatro, si bien no son los ejes o pilares de las estructuras curriculares.

Se obtuvo información de estas escuelas por sus páginas web. Se incluye aquí la Universidad Antonio Nariño en razón de que en ella el teatro es un énfasis, junto con la danza, y debido a que su estructura curricular no se equipara con los modelos de formación en arte dramático en los siguientes elementos:

- Número de materias destinadas a la formación en el campo teatral, de la actuación, dirección, cuerpo, voz, historia del teatro, dramaturgia, etc.
- El sentido de la concepción curricular: en la mencionada universidad se priorizan factores pedagógicos “que abordan una didáctica de la sensibilidad, desarrollando la necesidad de creación del juego de la dinámica entre lo real y lo fantástico, para la enseñanza de lo sensible, cumpliendo con la misión de propiciar el cambio hacia la convivencia y hacia la diversidad”.
- La intencionalidad y el carácter: “La educación básica [...] el desarrollo de la sensibilidad, como agente de cambio y constructor de cultura [...] En su visión el departamento aspira a ser reconocido como un espacio de la docencia de las artes escénicas (danzas y teatro), de investigación y apropiación de la identidad, aplicando el carácter interdisciplinario de las tradiciones populares”.

Por su parte, en la Universidad Minuto de Dios se procura desarrollar una labor de formación en pedagogía que permita al futuro licenciado abordar el desarrollo de la dimensión estética y de la expresión artística de los escolares en el marco del desarrollo integral. El programa se fundamenta en la convicción de que la actividad artística promueve procesos de pensamiento únicos en la experiencia vital del individuo, arti-

culando intelecto y sentimiento y armonizando el ser en todas sus dimensiones. En este sentido, la licenciatura se propone rescatar el papel formativo del arte, desde su valor cognitivo, sensibilizador, potenciador de creatividad y, en general, promotor de valores personales, morales y sociales que pueden contribuir decididamente al mejoramiento de la calidad de vida de la población y, en especial, de los sectores marginados.

En la licenciatura en educación básica de la Universidad Distrital se da especial énfasis a la valoración de la dimensión humana sensible mediante la educación artística para el mejoramiento de la calidad de vida. La misión consiste en la “formación de docentes, creadores e investigadores para el mejor desarrollo del arte y la pedagogía artística en el contexto sociocultural colombiano”.

Como se percibe, las tres universidades mencionadas asumen como propósitos criterios formativos desde horizontes distintos, focalizando aspectos como integralidad, desarrollo social y calidad de procesos vitales a partir del arte en general.

Información general sobre los programas

| Descriptor | Universidad Antonio Nariño | Universidad Minuto de Dios | Universidad Distrital Francisco José de Caldas |
|--------------------------------------|---|---|---|
| Nombre del programa | Licenciatura en educación artística con énfasis en danza y teatro | Licenciatura en educación básica con énfasis en educación artística | Licenciatura en educación básica con énfasis en educación artística |
| Año de creación del programa | 1983 | | 2000 |
| Información sobre el programa | | | |
| Nivel | Pregrado | Pregrado | Pregrado |
| Duración | 12 semestres | 12 semestres | 10 semestres |
| Tipo | Privada | Privada | Pública |
| Líneas de profundización | Énfasis en teatro y danza | Educación artística | Educación artística |
| Campo específico de formación | Licenciatura en artes escénicas basada en la tradición popular | Educación artística para la educación básica | Educación artística para la educación básica |
| Modalidad | Presencial | Semipresencial | Presencial |
| Jornada | Nocturna | Diurna | Diurna |

OBJETIVOS FORMATIVOS

| U. Antonio Nariño | U. Minuto de Dios | U. Distrital |
|---|--|---|
| Formar profesionales en la enseñanza de la danza y el teatro basados en las tradiciones populares | Contribuir a la formación integral del profesional, licenciado en educación artística, con el dominio de conceptos propios del área, medios expresivos y metodologías, que junto al desarrollo de una actitud estética le permitan potenciar procesos de sensibilización, producción creativa y apreciación estética en la escuela | Formar docentes para el ciclo de la educación básica de Bogotá que procuren el mejor desarrollo del potencial creativo de la infancia y la juventud de la ciudad a través de los procesos del reconocimiento y la valoración sensible del ser humano, del contexto sociocultural y bioambiental, y de la riqueza del patrimonio cultural y artístico del Distrito Capital |
| Formar el concepto y la apropiación de la identidad regional, local, nacional a través de la investigación escénica de las tradiciones populares | Propiciar el desarrollo de habilidades creativas y expresivas para la producción y transformación simbólica de su experiencia, al tiempo que el análisis reflexivo y simbólico en los aspectos conceptuales y técnicos de la educación artística | El programa no pretende la formación de artistas propiamente dichos sino de docentes con las competencias profesionales pedagógicas necesarias para hacer del arte, en el ámbito educativo, una posibilidad de desarrollo humano y social, local y regional, buscando crear nuevas posibilidades educativas e interdisciplinarias que enriquezcan los procesos de convivencia pacífica, tolerancia y respeto mutuo que tanto necesita nuestro contexto cultural |
| Permitir la búsqueda de una cátedra creadora hacia el estímulo de la sensibilidad estética | Crear y validar modelos pedagógicos de sensibilización estética y de formación artística que permitan promover alternativas educativas de desarrollo humano, de manera que favorezcan en el educando el desarrollo de su dimensión estética | |
| Vivenciar una práctica pedagógica investigativa orientada a la comprensión de la pedagogía como ciencia y del arte en la construcción de lo social | Elaborar proyectos pedagógicos innovadores de intervención, a partir de la observación de la realidad, la reflexión sobre la experiencia artística y la práctica social en comunidades y grupos educativos | La intención última del programa es formar docentes capaces y sensibles para dimensionar y canalizar el inmenso potencial creativo e imaginativo de la infancia y la juventud hacia la formulación de propuestas ciudadanas de solución pacífica e inteligente a los diversos problemas de índole estético, académico, social, ambiental y cultural de la ciudad capital de Colombia |
| Desarrollar procesos artístico-pedagógicos de investigación en el aula, a partir del libro de dirección, como una propuesta investigativa que debe implementarse en la práctica docente | Validar y legitimar los proyectos de intervención propuestos a partir de los lineamientos de investigación social, comunitaria y en el aula | |

Es notoria la coincidencia entre las instituciones en torno al fomento de procesos educativos de los licenciados en aspectos como la identidad nacional, el desarrollo de dimensiones humanas como actitudes estéticas, la creatividad, la sensibilización y la expresión, la exploración del arte en la construcción social, la investigación (educativa, social, comunitaria), la interdisciplinariedad, la reflexión sobre la educación, la intención innovadora a partir de proyectos pedagógicos, las intenciones sociales y, en el caso de la Universidad Distrital, el reconocimiento del contexto sociocultural de la ciudad.

MATERIAS DE TEATRO EN LOS PROYECTOS CURRICULARES

| U. Antonio Nariño | U. Minuto de Dios | U. Distrital |
|--|--|------------------------------------|
| Seminario taller de teatro I y II | Talleres en expresión dramática (en el tercer año) | Artes escénicas I, II, III, IV y V |
| Técnicas de actuación | | |
| Historia del teatro I, II, III, IV, V y VI | | |
| Didáctica de las artes escénicas | | |
| Teatro latinoamericano | Didáctica de las artes escénicas | Actuación teatral (VIII semestre) |
| Teatro colombiano | | |
| Montaje de conjuntos de teatro | Artes escénicas 1, 2 y 3 | |
| Dramaturgia I y II | | |

Es interesante observar cómo y en qué proporción se incluye el teatro en las dinámicas curriculares. En las universidades existen espacios de formación en esta área, o están circunscritos a una categoría más general (artes escénicas). No obstante, es escaso el porcentaje de cursos: en la Universidad Antonio Nariño se ofrecen 90 materias, de las cuales 14 son de teatro (15%), en la Universidad Minuto de Dios 5 de 57 (8,7%), y en la Universidad Distrital 6 de 76 materias (7,9%).

Grupos de teatro universitario

Vale la pena dedicar unas líneas a reseñar el número de grupos teatrales universitarios dentro de la dimensión formativa debido a que la configuración de éstos supone la existencia de procesos de formación en actuación. Si bien no se ha sometido a análisis este aspecto, es importante enunciar que en algunos casos los grupos generan dinámicas de creación, producción, circulación, y en escasos ejemplos de investigación y productividad educativa. Es el caso del grupo de teatro El Torreón de la Universidad Pedagógica Nacional, que inspiró la creación de la única materia electiva de teatro ofrecida para todos los estudiantes, espacio donde se constituyó la creación de la licenciatura en 1998. Es un ejemplo, pero es importante ocuparse de esta modalidad teatral ya que, como es sabido, en los grupos universitarios descansa la memoria histórica

y los desarrollos del teatro en el país. Además, los grupos se tornan catalizadores de integración universitaria, impulsores de formación integral y humanística, lugares de esparcimiento y reflexión.

El siguiente es el detalle de las universidades, el número de grupos de teatro que albergan y sus directores. Queda por hacer un registro más minucioso de las dinámicas que rodean la creación, conformación y establecimiento de los grupos teatrales universitarios, así como de las características que les son propias, especialmente en universidades que no tienen como eje de sus actividades la formación artística:

| Universidad | Número de grupos | Director | Contacto |
|------------------------------------|------------------|--|----------------------------------|
| Autónoma | 1 | Jorge Prada | bienuniv@fuac.edu.co |
| Central | 1 | Gustavo Orozco | gorozcogue@ucentral.edu.co |
| Incca | 1 | Raúl Wiezner | wiragezi@hotmail.com |
| Jorge Tadeo Lozano | 1 | Carlos Cárdenas | Centroarte.cultura@utadeo.edu.co |
| Sergio Arboleda | 1 | Adriana Morales | Cel. 3108579318 |
| San Martín | 0 | | |
| Uniciencia | 1 | Berta de Lozano | |
| Minuto de Dios | 1 | Guillermo Castañeda | Cel. 3112172579 |
| Unitec | 1 | Liliana Foronda | lforonda@unitec.edu.co |
| Manuela Beltrán | 1 | Miryam de Lourdes | bienestar@umb.edu.co |
| Distrital Francisco José de Caldas | 3 | Carlos Cárdenas Carlos Benítez Ignacio Orjuela | |
| La Salle | 1 | José Luis Rodríguez | biensecre@jupiter.lasalle.edu.co |
| San Buenaventura | 1 | Martín Miranda | |
| Externado de Colombia | 1 | Jorge Plata | |
| Santo Tomás | 1 | Manuel Espinel | |
| CUN | 1 | Inés Prieto | Cel. 3112496682 |
| Politécnico Grancolombiano | 1 | Pablo Pubiano | parbricol170@yahoo.es |
| Antonio Nariño | 0 | | |
| Católica | 1 | Mauricio Navas | marrojas@ucatolica.edu.co |
| Nacional | 3 | Carlos Rojas | |
| Javeriana | 1 | Mauricio Granados | Centro.cultura@javeriana.edu.co |
| Militar | 1 | Ricardo Ruiz | |
| Pedagógica | 1 | Hernando Parra | teator101@yahoo.com |
| Total universidades: 23 | Total grupos: 25 | Total directores: 23 | |

La educación formal en teatro en Bogotá. Análisis preliminar de la información

Se han encontrado cuatro instituciones que forman en teatro desde diferentes perspectivas. Las escuelas se han creado muy recientemente. La de mayor tradición es la ASAB. Esto constituye una entrada para los primeros niveles de análisis de la dimensión de la educación formal en teatro en Bogotá. Se proponen a continuación otros componentes que se espera generen reflexiones en procura de posibilitar nuevas dinámicas y compromisos.

Un aspecto inicial es precisamente el número de escuelas. Es insuficiente si se mira desde la óptica de los programas similares existentes en el país (que son escasos), a partir del volumen de aspirantes a los programas ofrecidos por las instituciones oficiales y de la gran demanda que tienen experiencias con jóvenes en edades previas a la educación secundaria (*v. gr.* los matriculados en academias, escuelas no formales y en el programa Tejedores de Sociedad).

Al tratar el tema de las instituciones es imperativo reflexionar sobre la relación de sus horizontes misionales y las necesidades socioculturales de la ciudad. Para las universidades es primordial la formación integral, la constitución de sujetos de saber con principios axiológicos y capacidades de interacción con los otros y con el entorno. Esta premisa se establece como principio rector de las instituciones escolares. Si bien los proyectos misionales encauzan derroteros y exhortan a la configuración de un nuevo ciudadano y la producción de conocimiento, es otra la situación que se percibe.

Es evidente la necesidad de crear proyectos de formación posterior al pregrado. De ello da cuenta en primer lugar la inexistencia de posgrados en el área teatral en el país; en segundo lugar, el nivel de formación de los docentes: en los datos obtenidos se encontró un alto porcentaje de profesores con estudios de pregrado, un notable índice de profesores sin título y uno muy escaso de profesores con maestrías o doctorados. Como se mencionó previamente, esto incide en los procesos educativos que se imparten, pero también afecta la producción académica y la investigación. A esto se suma la manera como las instituciones vinculan a los maestros, los tiempos que éstos dedican a otras actividades —entre ellas la investigativa— y los incentivos de actualización y perfeccionamiento docente, los cuales se ofrecen a profesores de planta (modo de vinculación que es el menor entre los datos obtenidos). Sobre este aspecto cabe mencionar que la mayoría de profesores se vinculan en tiempos parciales u horas cátedra, lo que afecta los sentimientos de pertenencia y, por supuesto, la dedicación a labores intelectuales, la gestión, la realización de eventos y la productividad.

A pesar de este contexto, las universidades han procurado agenciar procesos de investigación, todos ellos incipientes y con intenciones precisas, pero todos nacientes: las universidades procuran el desarrollo de líneas de investigación sobre tópicos pertinentes con el entorno inmediato y con las discusiones actuales en la formación teatral.

Las pesquisas se orientan en general hacia la pedagogía del arte escénico, la historia de la educación teatral, la descripción de pensamientos y la sistematización de experiencias educativas, los géneros y estilos, técnicas y nuevas tendencias y la producción de material para facilitar la enseñanza y el aprendizaje. Se deduce que existe una preocupación por el aspecto pedagógico en términos de asumir este campo como objeto de estudio. No obstante, persisten temas que no se han tratado y que merecen especial atención: la reflexión sobre la educación, la formación de teatristas y de formadores, los métodos, contenidos y los procesos de evaluación de aprendizaje; el perfil de los egresados, sus competencias y destrezas, los procesos de proyección social y los desarrollos y propuestas curriculares.

Resumiendo: es importante establecer espacios de teorización sobre la formación teatral, sobre su impacto en la formación integral del ser humano, la configuración de otras competencias o el lugar del teatro en el establecimiento de las que son esperadas por los procesos socioeducativos, la sistematización, organización, exploración de una pedagogía propia del teatro. En fin, hay que adjudicar un estatus epistémico a la formación teatral, a la formación con el teatro y para el teatro y establecer su lugar en la construcción de nuevos ciudadanos.

Si bien es cierto que el área de las artes no ha asumido de manera sistemática y académica el campo investigativo como componente regular de sus programas de educación profesional, también es un hecho que en el mundo contemporáneo el artista debe tener desarrolladas habilidades y capacidades propias de la investigación para generar una proyección más efectiva en su mundo profesional, en su campo de conocimiento y en sus labores particulares de creación.

Consecuencias del estado embrionario del campo son la ausencia de una cultura investigativa, el escaso protagonismo de las universidades en la generación de pensamiento y en la exigua interlocución para la creación de políticas de formación artística.

A ello se suman las deficientes dotaciones de planta física (que se expresan a manera de ejemplo en la carencia de salas de documentación, bibliotecas o hemerotecas), la escasa producción de textos y los procesos de divulgación centrados en las universidades mismas: si se organizan eventos son de carácter interno, lo que da cuenta de la casi nula dialogicidad e interlocución, necesarias para el debate y la construcción colectiva de saber.

Con respecto a los estudiantes, resulta propicio abordar vacíos evidentes, como:

- Grado de deserción y políticas de acompañamiento estudiantil, bienestar y reincorporación.
- Participación e inclusión en grupos de investigación o dinámicas propias de los planes de estudio.
- Intercambios locales, interinstitucionales, nacionales e internacionales.
- Falta de primacía de la investigación formativa y de consolidación de los llamados *semilleros de investigación*.
- Prácticas como escenarios propicios para la pesquisa, la búsqueda y la contextualización de referentes aprendidos.

Escuelas y academias no formales

Se presenta a continuación un acercamiento a las escuelas de teatro cuyo carácter es informal. En primera instancia se presentan cuadros de escuelas en el siguiente orden: escuelas vigentes, escuelas que han cambiado de dirección y que no la han actualizado (razón por la cual no se aplicó la encuesta), las desaparecidas y por último las que por diferentes motivos no desearon colaborar.

Seguidamente se exponen los datos hallados al aplicar el instrumento. Por medio de éste se procuró encontrar datos en los siguientes niveles:

- *Información general del programa*: razón social, aprobación de funcionamiento, estructura administrativa, reconocimientos, destinatarios, duración y periodización de inscripciones.
- *Información específica sobre el programa*: intensidad horaria, campo específico y objetivos de formación, criterios para el diseño del plan de estudios, electivas y programas de extensión.
- *Información sobre profesores*: proceso de vinculación, nivel de formación, remuneración, distribución de responsabilidades aparte de las clases.
- *Información sobre estudiantes*: número de matriculados, proceso de selección, número de matriculados, costos, egresados.
- *Información sobre producción de conocimiento*: existencia y descripción de grupos y líneas de investigación, productividad intelectual, circulación y divulgación, publicaciones.
- *Infraestructura*: datos sobre espacios.

ESTADO DE LAS ESCUELAS

1. Vigentes

| Nombre | Año de creación | Director | Contactos |
|--|-----------------|------------------------|---|
| Teatro Libre (Escuela de Formación de Actores) | 1988 | Ricardo Camacho | Calle 13 N° 2-44 Tel: 2814834 teatrolibre@gmail.com escuelateatrolibre@gamil.com |
| Escuela de Arte Dramático de la Casa del Teatro Nacional | 2001 | Adela Donadío | Carrera 20 N° 37-54 Teléfonos: 3201448-3230273 casadelteatro@teatronacional.com.co |
| Proyecto K | 2001 | Ana María Kamper | Calle 101 A N° 28-52 Teléfono: 2121125 |
| Taller Permanente de la CCT | | William Fortich | Calle 12 N° 2-65 Teléfono: 2836494 cct_colombia@hotmail.com |
| Teatro Experimental La Mama | 1968 | Eddy Armando Rodríguez | Calle 63 N° 9-60 Teléfono: 2112709 lamama_t@starmedia.com |
| Ditirambo Teatro | 2004 | Rodrigo Rodríguez | Calle 45 N° 14-37 Teléfono: 3380339 www.ditirambo.org |
| Academia y Teatrino Don Eloy | 1962 | Ángel Alberto Moreno | Calle 20 Sur N° 10 B-36 Teléfono: 3660475 www.tripotamericas@com.co |
| Academia de Actuación Barajas | 1989 | Giovanny Cruz | Carrera 22 N° 56-40, piso 4 Teléfonos: 3463582-2558993 funbarojas@yahoo.es |
| Academia Charlot | 1987 | María Cecilia Botero | Calle 74 N° 12-61 Teléfonos: 2178993-2495310 academiacharlot@hotmail.com |
| Laboratorio Teatral Actuemos | 1989 | Edgardo Román | Carrera 3 N° 61-20 edgardoromo@yahoo.com |
| Laboratorio de Formación del Actor | 1996 | Sergio González | Carrera 16 N° 58-55 actolatino@latinmail.com |
| Emsamble Teatral | 2003 | André Baouth | andreactor@hotmail.com |

2. Escuelas que han cambiado de dirección, reportadas en directorios pero no ubicadas

- Academia Nacional de Artes Escénicas
- Fundación Artística Gangarilla

- Victoria Hernández
- Federico Chopin
- Academia Alfonso Ortiz
- Compañía Nacional de Actuación
- Actores y Modelos
- Academia de Artes Escénicas Ronald Ayazo
- Academia Actuación Banaxuli
- Academia de Artes de Bogotá
- Compañía Nacional de Teatro
- Fundación Cultural Tea Tropical
- Escuela Estudio XXI Ltda.
- Mundífama
- Escuela Arte y Expresión de Colombia

3. *Escuelas desaparecidas*

- Escuela de Formación de Actores
- Academia El Bufón
- Escuela de Arte Alejandro Barragán
- Histrión
- Grupo Gama V y P Ltda.

4. *Academias que no contestaron la encuesta*

| Nombre | Director | Contactos |
|--|-----------------|--|
| Fundación Cultural Igneoteatro Jugueteatro | | Carrera 18 N° 76-32 Teléfono: 6182217 |
| Di Pietro Rubén | Rubén di Pietro | Calle 62 N° 5-35 Teléfono: 2497839 |
| Formación de Verdaderos Actores | | Carrera 14 N° 87-46 |
| Fundación Teatral Julio César Luna | | |
| Estudio Actoral La Comedia | | Teléfono: 2354228 |

DESCRIPCIÓN DE LA INFORMACIÓN OBTENIDA

1. *Información general de los programas.* En su gran mayoría las escuelas tienen aprobación de funcionamiento (excepto Ditirambo, La Casa del Teatro y el Teatro Libre, aunque esta última se encuentra ad portas de establecer un convenio con la Universidad Central que aseguraría su aprobación y legalización de funcionamiento).

Las estructuras administrativas giran alrededor de un director o administrador y en un gran número de ellas el propietario hace parte de la junta directiva.

2. *Reconocimientos.* Las siguientes son las distinciones obtenidas por escuelas a las que se interrogó sobre este aspecto:

- Academia de Arte y Teatrino Don Eloy: medalla al mérito institucional por maestros y obra, concedida por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Fundación Teatral Barajas: distinción Bogotá sin Indiferencia.

3. *Duración y periodización de inscripciones.* La duración de los programas es relativa. En algunas escuelas depende de factores como la edad, de los llamados “ciclos temáticos” (es el caso de Ditirambo, donde el ciclo corresponde a un tema que ellos denominan “de investigación”), de componentes precisos que obedecen a las necesidades de los estudiantes (los llaman “circulares”; v. gr.: “Proyecto K y la Escuela de Acto Latino”) o tienen intenciones pedagógicas para incluir nuevos miembros en las agrupaciones que ofrecen este tipo de formación.

En el 42,8% de las escuelas los programas ofrecidos duran dos años; en el 11,42% duran cuatro años (la Escuela de Formación del Teatro Libre y Don Eloy); el 10% de los programas dura tres años (Escuela de Arte Dramático del Teatro Nacional Casa del Teatro); el restante 35,78% tiene una duración flexible o circular, según la descripción inmediatamente anterior.

La periodización (el espacio de tiempo en que se admiten nuevos estudiantes) se encuentra relacionada con la duración. En pocos casos es mensual (Don Eloy), trimestral (Ensamble), anual (la Escuela del Teatro Libre y Ditirambo); en el 50% de las escuelas las inscripciones y admisiones son semestrales.

INFORMACIÓN SOBRE LOS PROGRAMAS

1. *Razones para la creación.* Varias son las motivaciones que expresan los entrevistados para crear las distintas escuelas. Entre las más significativas se encontraron: llenar vacíos de formación en las escuelas de teatro; ausencia de espacios culturales, artísticos y formativos en teatro; promoción de actores y profesionalización del oficio del actor; instituir el teatro de autor; carencia de espacios pedagógicos para la formación de actores; proyección social.

2. *Intensidad horaria*

| Intensidad horaria | Porcentaje |
|--------------------------------|------------|
| Menos de 6 horas a la semana | 14,3% |
| Entre 6 y 12 horas a la semana | 35,7% |

| Intensidad horaria | Porcentaje |
|---------------------------------|------------|
| Entre 12 y 18 horas a la semana | 14,3% |
| Entre 18 y 24 horas a la semana | 35,7% |
| Más de 24 horas a la semana | 0,0% |

El mayor porcentaje recae en escuelas cuya intensidad horaria oscila entre 18 y 24 horas a la semana. Estas academias no distan mucho de la formación impartida en escuelas formales (Ditirambo, Teatro Libre, Casa del Teatro, Charlot), tanto en sus propósitos como en el hecho de que los cursos son presenciales. En el rango comprendido entre 6 y 12 horas de intensidad horaria se encuentra otro 35% de las academias, con programas concebidos a manera de talleres y que no comprometen la presencia diaria de los matriculados. El 30% restante se encuentra distribuido en academias cuyos programas no superan las 18 horas de trabajo formativo.

3. *Campo específico de formación.* Con este criterio se procura dar cuenta del centro de interés en la formación de los estudiantes inscritos en los programas de educación no formal. Como dato curioso, todas las escuelas reportan que el campo se focaliza en la actuación para televisión, cine y teatro. Sólo la escuela de Arte Dramático de la Casa del Teatro, la Escuela del Teatro Libre y la de Acto Latino forman exclusivamente para teatro.

4. *Otros criterios*

| Criterio | | Descriptor | | Porcentajes |
|--|-------------|---------------|----|-------------|
| Aprobación de funcionamiento | | Sí | 8 | 66,66% |
| | | No | 4 | 33,33% |
| Número de programas de formación reportados por las escuelas: 27 | Dirigido a: | Niños | 6 | 22,22% |
| | | Jóvenes | 11 | 40,74% |
| | | Adultos | 8 | 29,62% |
| | | 3ª edad | 2 | 7,40% |
| Existencia de políticas de mejoramiento | | Sí | 11 | 91% |
| | | No | 1 | 9% |
| Proceso de vinculación de profesores | | Méritos | 1 | 9% |
| | | Recomendación | - | 0,00% |
| | | Hoja de vida | - | 0,00% |

| Criterio | Descriptor | | Porcentajes |
|---|---------------------|----|-------------|
| Nivel de formación de profesores en las academias consultadas (se exceptúa Ensamble: no tienen información) | Sin título | 34 | 46,58% |
| | Pregrado | 28 | 38,36% |
| | Posgrado | 8 | 10,96% |
| | Doctorado | 3 | 4,11% |
| Remuneración de profesores | Menos de un smlv | 1 | 8,33% |
| | Entre 1 y 2 smlv | 7 | 58,33% |
| | Entre 2 y 4 smlv | 4 | 33,33% |
| | Entre 4 y 6 smlv | - | 0,00% |
| Tipo de vinculación de profesores | Tiempo completo | 12 | 24,49% |
| | Tiempo parcial | 32 | 65,31% |
| | Cátedra | 5 | 10,20% |
| Programas de egresados | Ninguno | | 0,00% |
| Número de egresados | No hay dato preciso | | |

5. *Factores asociados a los programas.* En esta categoría se procura dar cuenta de la naturaleza de los programas, sus intenciones, objetivos de formación, criterios tenidos en cuenta para el diseño del plan de estudios, referentes conceptuales más significativos, orientaciones metodológicas y evaluación del aprendizaje. Se esperaba rendir una información minuciosa sobre cada uno de estos aspectos; sin embargo, la respuesta proporcionada por los entrevistados obligó a clasificarlos bajo una sola perspectiva. La razón: ambigüedad e imprecisión en temas importantes para la reflexión pedagógica y los procesos formativos. Se entiende que un objetivo formativo es la meta o las competencias que se espera desarrollar en los estudiantes; los criterios del plan de estudios, de otra parte, obedecen a una lógica y a un razonamiento riguroso relacionado con un saber disciplinar y la posibilidad de enseñarlo. En tal sentido, el plan de estudios comporta una serie de estrategias, dispositivos y metodologías que parecieran no ser motivo de análisis en un alto número de escuelas.

Como argumento se pueden enunciar algunas de las manifestaciones de los entrevistados:

En cuanto a los objetivos o las intenciones: “Hacer trabajo temático de temas de interés público”; “formar un artista integral”; “mejorar el nivel artístico en Bogotá”; “crear guerreros del arte teatral, defender y amar el teatro” (sic); “formar desde el cuerpo que estimula los procesos de investigación”; “formar un actor nuevo para la dramaturgia y la actuación”; “formar profesionales”...

En materia de referencias y horizontes conceptuales del plan de estudios y/o metodologías, existe mayor vaguedad, ya que se vincula con necesidades, la conservación

de “raíces autóctonas”, vivencias, estilos, etc. En pocos casos se menciona la creatividad o la formación humanística, la dimensión estética, la “extracotidianidad” o procesos de carácter simbólico. Por otro lado, se encuentran algunas referencias a Stanislavsky, Brook, Grotowsky y Brecht, pero no se enuncia una sistematización, apropiación e inclusión metodológica dentro de los programas.

Es necesario mencionar el caso de dos academias: la Escuela de Arte Dramático de la Casa del Teatro y la Escuela de Formación de Actores del Teatro Libre. En la primera se proponen como objetivos: a) formar actores sensibles, disciplinados y comprometidos con la actuación en todos los campos: el entrenamiento, la educación intelectual, creatividad e interpretación. b) Promover el estudio, análisis y montaje de textos de la dramaturgia universal en diferentes épocas.

En cuanto al plan de estudios, se centra en cuatro áreas: actuación, entrenamiento corporal, voz y habla escénica, y un componente teórico en el que se estudia la historia del teatro a través de los textos y cultura y estéticas teatrales.

La metodología de la escuela sitúa el taller de actuación como eje, ya que en torno a éste se efectúa el estudio de escenas hacia las cuales se orienta el trabajo en las áreas de cuerpo, voz y las teóricas.

El caso del Teatro Libre es sui generis: dentro de sus estatutos fundacionales se encuentra la realización de una

[...] vasta labor cultural y artística en general y en el teatro en particular [...] Promover, organizar, estructurar y estimular la creación de grupos profesionales y aficionados de teatro; procurar la formación técnica, cultural y general de sus miembros, mediante la realización de cursos, seminarios, etc., así como a través de escuelas especializadas nacionales y extranjeras. Auspiciar la representación de obras teatrales, recitales, conferencias, festivales, encuentros, foros y en general toda clase de certámenes destinados a fomentar la cultura.

6. *Electivas y programas de extensión.* En ningún programa se ofrecen materias electivas.
7. *Estudiantes matriculados y estudiantes retirados.* Es necesario precisar que en la tabla que sigue, bajo el criterio de “número de estudiantes matriculados” se da cuenta de los estudiantes que estaban cursando estudios en las escuelas en el momento de aplicar la encuesta. Bajo el criterio de “número de estudiantes retirados” se muestra la cantidad de quienes por diferentes motivos, en el caso de algunas escuelas, se retiraron en el curso de un ciclo completo del programa respectivo, según la duración del programa.

| Institución | Número de estudiantes matriculados actualmente | Número de estudiantes retirados | Causa de retiro | |
|--|--|---------------------------------|--|--------|
| Teatro Libre (Escuela de Formación de Actores) | 47 | 41 | Falta de recursos económicos | |
| Escuela de Arte Dramático de la Casa del Teatro Nacional | 31 | 94 | Falta de recursos económicos | |
| Proyecto K | 60 | 3 | Falta de recursos económicos. No cumplen requisitos | |
| Taller Permanente de la CCT | 14 | 2 | Falta de recursos económicos. No cumplen con requisitos del programa | |
| Teatro Experimental La Mama | 3 | 3 | Falta de recursos económicos. No cumplen requisitos | |
| Ditirambo Teatro | 7 | 11 | No cumplen requisitos | |
| Academia y Teatrino Don Eloy | 6 | 34 | Falta de recursos económicos. No cumplen requisitos | |
| Academia de Actuación Barajas | 80 | 10 | Falta de recursos. No cumplen requisitos. Error en la selección | |
| Academia Charlot | 520 | 8 | Falta de recursos. Error en la selección | |
| Laboratorio Teatral Actuemos | 8 | Sin datos | Falta de recursos. No cumplen requisitos. Error en la selección | |
| Laboratorio de Formación del Actor | 12 | 3 | Falta de recursos | |
| Emsamble Teatral | 50 | 25 | Falta de recursos. No cumplen requisitos. Error en la selección | |
| Total | 838 | 234 (27,92%) | Falta de recursos económicos | 83,33% |
| | | | No cumplen requisitos | 8,33% |
| | | | Error en la selección | 8,33% |

8. *Infraestructura física y dotación.* Al respecto cabe mencionar que la información aquí consignada fue reportada o suministrada por un miembro responsable de las escuelas. Es de advertir que, evidentemente, se hace necesario contrastar los datos con una observación de los espacios, ya que las cifras podrían desorientar a

quien las lee. Para citar dos ejemplos: el hecho de que existan espacios propios y propicios para la formación, adecuados en número y características demandadas para estas intenciones, o de que se cuente con bibliotecas especializadas en casi todas las escuelas, merece una profundización y una revisión detallada.

Teatro Libre

| Tipo de espacio | Cantidad | Estado | | | |
|--|----------|-------------|------------|--------|------------|
| | | Deficientes | Aceptables | Buenos | Excelentes |
| Salones de clases tradicionales | 1 | | | x | |
| Espacios para talleres | 4 | | | x | |
| Sala equipada para la presentación de proyectos | 1 | | | x | |
| Salón especializado para prácticas de danza | 3 | | | x | |
| Sala de eventos (auditorios, sala de conferencias, etc.) | 1 | | | x | |
| Teatro (teatrino) | 1 | | | x | |
| Bibliotecas especializadas o centro de documentación | 1 | | | x | |

Corporación Colombiana de Teatro

| Tipo de espacio | Cantidad | Estado | | | |
|--|----------|-------------|------------|--------|------------|
| | | Deficientes | Aceptables | Buenos | Excelentes |
| Espacios para talleres | 2 | | | | x |
| Teatro (teatrino) | 1 | | | x | |
| Bibliotecas especializadas o centro de documentación | 1 | x | | | |
| Redes de Internet | 1 | | | x | |

Casa del Teatro Nacional

| Tipo de espacio | Cantidad | Estado | | | |
|--|----------|-------------|------------|--------|------------|
| | | Deficientes | Aceptables | Buenos | Excelentes |
| Salones de clases tradicionales | 1 | | | x | |
| Espacios para talleres | 5 | | | x | |
| Sala especializada para prácticas de teatro | 1 | | | x | |
| Teatro (teatrino) | 1 | | | x | |
| Bibliotecas especializadas o centro de documentación | 1 | | x | | |

Ditirambo

| Tipo de espacio | Cantidad | Estado | | | |
|--|----------|-------------|------------|--------|------------|
| | | Deficientes | Aceptables | Buenos | Excelentes |
| Espacios para talleres | 4 | | | | x |
| Sala equipada para la presentación de proyectos | 1 | | | | x |
| Sala especializada para prácticas de teatro | 4 | | | | x |
| Salón especializado para prácticas de danza | 1 | | | | x |
| Sala de profesores | 1 | | | | x |
| Teatro (teatrino) | 1 | | | | x |
| Bibliotecas especializadas o centro de documentación | 1 | | x | | |
| Redes de Internet | 1 | | | | x |
| Café bar | | | | | x |

Don Eloy

| Tipo de espacio | Cantidad | Estado | | | |
|--|----------|-------------|------------|--------|------------|
| | | Deficientes | Aceptables | Buenos | Excelentes |
| Salones de clases tradicionales | 3 | | | x | |
| Espacios para talleres | 4 | | | x | |
| Sala equipada para la presentación de proyectos | 1 | | | | x |
| Sala especializada para prácticas de música | 1 | | | x | |
| Sala especializada para prácticas de teatro | 1 | | | | x |
| Salón especializado para prácticas de danza | 1 | | | x | |
| Salón de exposiciones | 1 | | | x | |
| Teatro (teatrino) | 1 | | | | x |
| Bibliotecas especializadas o centro de documentación | 1 | | | x | |
| Salas de lectura | 1 | | | x | |
| Taller para marionetas | 1 | | | | x |

Ensamble

| Tipo de espacio | Cantidad | Estado | | | |
|---|----------|-------------|------------|--------|------------|
| | | Deficientes | Aceptables | Buenos | Excelentes |
| Salones de clases tradicionales | 2 | | | x | |
| Espacios para talleres | 2 | | | x | |
| Sala especializada para prácticas de teatro | 2 | | | x | |
| Salón especializado para prácticas de danza | 2 | | | x | |

Proyecto K

| Tipo de espacio | Cantidad | Estado | | | |
|------------------------|----------|-------------|------------|--------|------------|
| | | Deficientes | Aceptables | Buenos | Excelentes |
| Espacios para talleres | 2 | | | x | |

Barajas

| Tipo de espacio | Cantidad | Estado | | | |
|--|----------|-------------|------------|--------|------------|
| | | Deficientes | Aceptables | Buenos | Excelentes |
| Salones de clases tradicionales | 2 | | | x | |
| Espacios para talleres | 1 | | | x | |
| Sala especializada para prácticas de teatro | 1 | | | x | |
| Salón especializado para prácticas de danza | 1 | | | x | |
| Sala de eventos (auditorios, sala de conferencias, etc.) | 1 | | | x | |
| Sala de profesores | 1 | | | x | |
| Teatro (teatrino) | 1 | | | x | |

Laboratorio Teatral Actuemos

| Tipo de espacio | Cantidad | Estado | | | |
|--|----------|-------------|------------|--------|------------|
| | | Deficientes | Aceptables | Buenos | Excelentes |
| Espacios para talleres | 1 | | x | | |
| Sala especializada para prácticas de teatro | 1 | | x | | |
| Sala de profesores | 1 | | x | | |
| Teatro (teatrino) (adaptado) | 1 | | x | | |
| Bibliotecas especializadas o centro de documentación | 1 | | x | | |

Acto Latino

| Tipo de espacio | Cantidad | Estado | | | |
|--|----------|-------------|------------|--------|------------|
| | | Deficientes | Aceptables | Buenos | Excelentes |
| Salones de clases tradicionales | 1 | | x | | |
| Espacios para talleres | 1 | | x | | |
| Sala especializada para prácticas de teatro | 1 | | | x | |
| Teatro (teatrino) | 1 | | | x | |
| Bibliotecas especializadas o centro de documentación | 1 | | | x | |
| Redes de Internet | 1 | | | x | |

La Mama

| Tipo de espacio | Cantidad | Estado | | | |
|--|----------|-------------|------------|--------|------------|
| | | Deficientes | Aceptables | Buenos | Excelentes |
| Espacios para talleres | 2 | | | | x |
| Sala equipada para la presentación de proyectos | 1 | | | | x |
| Sala especializada para prácticas de teatro | 1 | | | | x |
| Salón especializado para prácticas de danza | 1 | | | | x |
| Teatro (teatrino) | 1 | | | | x |
| Bibliotecas especializadas o centro de documentación | | | | | |

Charlot

| Tipo de espacio | Cantidad | Estado | | | |
|--|----------|-------------|------------|--------|------------|
| | | Deficientes | Aceptables | Buenos | Excelentes |
| Salones de clases tradicionales | 10 | | | x | |
| Espacios para talleres | 10 | | | x | |
| Sala especializada para prácticas de música | 1 | | | x | |
| Sala especializada para prácticas de teatro | 10 | | | x | |
| Salón especializado para prácticas de danza | 1 | | | x | |
| Salón especial para proyecciones cinematográficas | 1 | | | x | |
| Sala de profesores | 1 | | | x | |
| Bibliotecas especializadas o centro de documentación | 1 | | | x | |

9. Factores asociados a la producción de conocimiento

| | | |
|--|---|---|
| Tiempo de dedicación de los profesores a | Investigación | 0 |
| | Extensión / proyección social | 0 |
| | Publicaciones | 0 |
| Número de grupos de investigación | 0 | |
| Número de líneas de investigación | 1 (Acto Latino) | "El actor y la dramaturgia" |
| Número de publicaciones resultado de investigaciones | 0 | |
| Número de eventos para difusión de publicaciones | 1 (Corporación Colombiana de teatro) | "Pedagogía y formación actoral" conversatorio, conferencias de cobertura distrital |
| Número de publicaciones periódicas | 2 (Don Eloy) | Revista y periódico |

| | | |
|----------------------------------|--|--|
| Libros publicados | Ditirambo | Rodrigo Rodríguez, <i>Yo soy el Lazarillo de Tormes</i> , 2005 (80 pp.) |
| | | Rodrigo Rodríguez, <i>Montallantas</i> , 2005 (80 pp.) |
| | | Rodrigo Rodríguez, <i>La gallera de todos los santos</i> 2005 (80 pp.) |
| | Don Eloy | Sofía de Moreno, <i>José Dolorcitos</i> , 1991 (73 pp.) |
| | Barajas | Jairo Barajas, <i>Rondas del hombre: la voz de la conciencia</i> , 1999 (50 pp.) |
| | Acto Latino | Sergio González, <i>Teatro de la locura</i> , 1998 (100 pp.) |
| | Charlot | Fernando Botero, <i>El arte de actuar</i> |
| | Escuela del Teatro Libre | Patricia Jaramillo, <i>El teatro Libre de Bogotá</i> , 2005 (183 pp.) |
| Corporación Colombiana de Teatro | William Fortich, <i>Acercamiento a la estructura teatral</i> (114 pp.) | |

10. *Factores asociados a la investigación.* Se reporta una línea de investigación en Acto Latino.

ANÁLISIS PRELIMINAR DE LAS ACADEMIAS DE EDUCACIÓN NO FORMAL EN TEATRO EN BOGOTÁ

Se entiende la educación no formal como aquella que no conduce a titulación. En este sentido, las academias entrevistadas hacen parte de un vasto número de experiencias formativas en teatro en las que reposa mucha de la memoria histórica del teatro de la ciudad.

Resultaría imposible hacer un análisis preliminar de la formación en el campo teatral omitiendo el papel que han cumplido las academias. Unas más que otras han generado procesos importantes en la creación, la formación de actores, la constitución de sedes educativas y salas; han asumido un reto que correspondía a las instituciones formales.

Algunas academias han desaparecido, otras no desearon participar en el proceso de recolección de información esgrimiendo varias razones: lo dispendioso del instrumento, desavenencias con el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, y otras que no fue posible verificar.

Como circunstancias destacables que se revelaron en los datos acopiados, conviene mencionar:

- La ya expresada ambigüedad en los planes de estudio, su organización, definición, intenciones, horizontes y referentes conceptuales, estrategias, métodos y contenidos.
- El marcado énfasis en la formación de actores para cine y televisión antes que para teatro. Este aspecto implica una especial naturaleza de la educación: formar para actuar, capacitar en destrezas particulares y específicas sin sopesar otras áreas de la formación.
- La diferencia y la distancia entre escuelas como la de Formación de Actores del Teatro Libre, la de Arte Dramático del Teatro Nacional y las restantes es muy grande. Las mencionadas tienen una estructura y posturas más sólidas, mayor tradición y nivel de exigencia, requieren mayor presencialidad y consideran otros aspectos paralelos en la formación del actor, como el conocimiento de la historia del teatro, la lectura, la cultura, el entrenamiento del actor, entre otras.
- Los programas de la mayoría de las academias son flexibles en tiempos, duración y periodización. En algunos casos se ofrecen talleres transitorios (que dependen del número de inscritos) en los que se aprovechan las instalaciones.
- Es necesario fortalecer la integración y ojalá disponer de procesos de evaluación, pertinencia, reconocimiento y sistematización de experiencias.
- A este último pensamiento adhieren circunstancias relevantes que se deberían revisar sin poner en riesgo la autonomía de las escuelas: el nivel de deserción, los criterios de vinculación de docentes, la creación y generación de eventos, etc.

En este orden de ideas se infieren otras situaciones que se relacionan con la producción y circulación del saber en el campo de la formación y del teatro mismo: es revelador, en primer lugar, el índice de profesores sin título (46,57%), casi la mitad del número total de docentes adscritos a las diversas academias consultadas, que sumado a los profesores con título de pregrado (38,35%), se aproximan al 80%. En segundo lugar, la

casi nula productividad investigativa. En ocasiones se tiende a percibir la investigación como el ejercicio asociado a la producción y puesta en escena de una obra, pero no existen temas, problemáticas, abordajes, preguntas que someter a riguroso examen y estudio metodológico.

Amerita un acercamiento similar a las escuelas de carácter formal sobre los conceptos de formación, sobre las imposibilidades de cualificación y actualización de profesores.

Las instituciones formales deben generar políticas de formación, de profesionalización, asumir teórica y propositivamente los grandes vacíos pedagógicos; diseñar programas semipresenciales para facilitar la visibilización de las experiencias de las academias no formales.

Los desafíos de la formación

Se podría concluir que, con respecto a la formación, es marcada la ausencia de discursos y reflexiones sobre los procesos y estrategias que se ejecutan en la práctica. En el aspecto pedagógico existe un amplio campo de acción, intervención e investigación en componentes como el ámbito de la educación, la formación de sujetos, los métodos y didácticas, las prácticas, los contenidos y los planes de estudio o currículos.

Al tratar el tema de las instituciones, es imperativo reflexionar sobre la relación de sus horizontes misionales y las necesidades socioculturales de la ciudad. Para las universidades es primordial la formación integral, la constitución de sujetos de saber, con principios axiológicos y capacidades de interacción con los otros y con el entorno. Esta premisa se establece como principio rector de las instituciones escolares. Si bien los proyectos misionales encauzan derroteros y exhortan a la configuración de un nuevo ciudadano y la producción de conocimiento, es otra la situación que se percibe.

Otro elemento notable es el de la evaluación de prácticas y estrategias, de los aspectos inherentes a la formación y de los aprendizajes.

Con respecto a la investigación, a pesar de ser éste un componente de importancia en las misiones y dinámicas institucionales, su desarrollo es incipiente, debido en parte a los niveles de formación de los profesores, en parte a las maneras propias de vinculación y de remuneración de los docentes. El primer aspecto es primordial: hay carencia de programas de posgrado en teatro, educación artística o investigación en artes. En consecuencia, es urgente la necesidad de crear proyectos de formación posterior al pregrado y de profesionalización de los profesores que no tienen título.

Igual de urgente es disponer de reflexiones académicas sobre la pedagogía del arte escénico, la historia de la educación teatral, la sistematización de experiencias edu-

cativas, las técnicas y nuevas tendencias y modelos de aprendizaje. Urge, igualmente, la reflexión sobre la formación de teatristas, de educadores, sobre los métodos, contenidos y procesos de evaluación de aprendizajes, sobre el perfil de los egresados, sus competencias y destrezas, sobre los procesos de proyección social y los desarrollos y propuestas curriculares.

El área artística no se ha asumido de manera sistemática y académica dentro del campo investigativo, algo que refleja la ausencia de una cultura que favorezca la investigación. Se observa un débil protagonismo de las universidades en la generación de pensamiento y en la exigua interlocución sobre la cual se crean políticas de formación artística.

A ello se suman las deficientes dotaciones de planta física (que se expresa a manera de ejemplo en la carencia de salas de documentación, bibliotecas o hemerotecas), la escasa producción de textos y los procesos de divulgación centrados en las universidades mismas: si se organizan eventos son de carácter interno, lo que da cuenta de la casi nula dialogicidad e interlocución, necesarias para el debate y la construcción colectiva de saber.

Con respecto a los estudiantes, resulta urgente abordar vacíos evidentes como:

- Grado de deserción y políticas de acompañamiento estudiantil, bienestar y reincorporación.
- Participación e inclusión de estudiantes en grupos de investigación o dinámicas propias de los planes de estudio.
- Intercambios locales, interinstitucionales, nacionales e internacionales.
- Dar mayor primacía a la investigación formativa y a la consolidación de los llamados *semilleros de investigación*.
- Fortalecer las prácticas como escenarios propicios para la pesquisa, la búsqueda y la contextualización de referentes aprendidos.
- Las instituciones formales deben generar políticas de formación, de profesionalización; asumir teórica y propositivamente los grandes vacíos pedagógicos; diseñar programas semipresenciales para facilitar la visibilización de las experiencias de las academias no formales.

Si éste es el escenario de las escuelas formales, no es más alentador el de las informales. En éstas se nota una acentuada ambigüedad en los planes de estudio, en la organización, definición, intenciones, horizontes y referentes conceptuales, estrategias, métodos y contenidos.

En las academias informales existe un marcado énfasis en la formación de actores para cine y televisión antes que para teatro.

Es muy revelador el alto índice de profesores sin título o con apenas título de pregrado.

Existe poca actividad y escasas acciones encaminadas a la productividad investigativa. Ésta se tiende a percibir como el ejercicio asociado a la producción y puesta en escena de una obra, pero no existen temas, problemáticas, abordajes, preguntas que someter a un riguroso examen y estudio metodológico.



**Cuarta parte
Espacios y organizaciones
teatrales de Bogotá,
caracterización**



Salas

Uno de los elementos de estudio propuestos por el grupo de investigadores intenta dar cuenta de los sitios donde transcurre el teatro en Bogotá, hecho que hace parte de las microestructuras del funcionamiento y circulación de los productos artísticos. En este apartado se proporcionará información sobre las salas: número, ubicación, sector al que pertenecen (público o privado), tipo y características del escenario, capacidad, infraestructura, uso real, ingresos y egresos destinados a su funcionamiento, cantidad de presentaciones y proyectos inéditos.

INFORMACIÓN GENERAL

Se reportan a continuación las salas existentes en la ciudad, detallando quién es su representante, cuál su ubicación y brindando información sobre si tiene registro ante la Cámara de Comercio, su carácter y si respondió o no el cuestionario.

Es de advertir que a todas las salas se les solicitó tramitar el formato de la encuesta, pero sólo se logró obtener información de 29; las restantes no tramitaron el cuestionario, entre otras razones porque en el mismo periodo el Instituto Distrital de Cultura y Turismo estaba aplicando un instrumento similar a algunas de las salas. Como resultado de la encuesta se aprecia que la mayoría de éstas son de carácter privado y que todas tienen registro ante la Cámara de Comercio.

DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA DE LAS SALAS ESTUDIADAS EN BOGOTÁ

La siguiente es la distribución, por localidades, de las salas teatrales que tienen programación escénica regular en Bogotá:

| | | |
|----------------|---|--|
| Usaquén | • Teatro Leonardus | • Teatro William Shakespeare |
| Barrios Unidos | • La Castellana | |
| Chapinero | • Libre • La Carrera • Quimera • Acto Latino • Libélula Dorada | • La Mama • Nacional (calle 71) • Hilos Mágicos • La Baranda • R101 |
| Teusaquillo | • Barajas • Santa Fe • Ditirambo • Arlequín | • Casa del Teatro • Ernesto Arona • CICA |
| La Candelaria | • Tecal • La Candelaria • Teatro Colón • Delia Zapata Olivella • Jorge Eliécer Gaitán • León Tolstoi • El Local | • Libre • Gilberto Alzate Avendaño • Sala Mallarino • Gabriel García Márquez • Camarín del Carmen • Seki Sano |
| Santa Fe | • Teatro Taller de Colombia • Teatrova | • Mapa Teatro • Colsubsidio |
| San Cristóbal | • Don Eloy | |
| Bosa | • Chiminigagua | • Kerigma |
| Tunjuelito | • Contrabajo | |

| Localidades | Número de salas | Porcentaje |
|----------------|-----------------|------------|
| Usaquén | 2 | 4,88% |
| Chapinero | 10 | 24,39% |
| Barrios Unidos | 1 | 2,44% |
| Teusaquillo | 7 | 17,07% |
| La Candelaria | 13 | 31,71% |
| Santa Fe | 4 | 9,76% |
| San Cristóbal | 1 | 2,44% |
| Bosa | 2 | 4,88% |
| Tunjuelito | 1 | 2,44% |
| Total | 41 | 100% |

Como se aprecia, los sectores en donde se concentran las salas siguen siendo La Candelaria, Teusaquillo y Chapinero (juntas agrupan un poco más del 70% de las salas teatrales de la ciudad), seguidos por las salas ubicadas en localidades como Santa Fe, Usaquén y Bosa. Esta ubicación se sostiene después de varios estudios adelantados por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, entre ellos la investigación realizada en el

año 1995 por la Corporación Comunitaria Raíces para la Subdirección de Fomento y Desarrollo Cultural.

CARACTERÍSTICAS DE LAS SALAS

| Salas | Año de inicio de actividades | Sala concertada | Propia / arriendo | Condición de construcción | Aforo |
|------------------------------|------------------------------|-----------------|-------------------|---|-------|
| Teatro Experimental La Mama | 1968 | Sí | Comodato | Originariamente para labores artísticas | 120 |
| Acto Latino | 1995 | Sí | Arriendo | Adaptada | 100 |
| La Baranda | 1985 | Sí | Propia | Adaptada | 70 |
| Libélula Dorada | 1993 | Sí | Propia | Adaptada | 100 |
| Jorge Eliécer Gaitán | NR | No | Propia | Originariamente para labores artísticas | 1.760 |
| CICA | 1989 | Sí | Propia | Adaptada | 200 |
| William Shakespeare | NR | No | NR | Originalmente para labores artísticas | 551 |
| Chiminigagua | NR | Sí | NR | Adaptada | 128 |
| El Local | NR | Sí | Propia | Adaptada | 90 |
| Arlequín | NR | Sí | NR | Adaptada | 450 |
| Teatro Colón | NR | No | Propia | Originalmente para labores artísticas | 900 |
| Sala Mallarino | NR | No | NR | Originalmente para labores artísticas | 112 |
| Teatro Delia Zapata Olivella | NR | No | NR | Adaptada | 250 |
| Colsubsidio | NR | No | NR | Originalmente para labores artísticas | 994 |
| Contrabajo | NR | Sí | NR | Adaptada | 60 |
| R101 | 2001 | No | Arriendo | Adaptada | 60 |

Es interesante observar que cerca del 80% de las salas han sido adaptadas para efectuar los trabajos teatrales, en contraste con un 20% de salas cuyos espacios fueron diseñados y construidos para este tipo de labores. Al hacer parte de la infraestructura cultural de la ciudad, este dato es importante: la notable mayoría de las salas se han adaptado a pesar de que muchas de ellas hacen parte del patrimonio arquitectónico de la ciudad.

De otra parte, el 72,5% de las salas pertenecen al programa Salas Concertadas, y el 27,5% no.

Un dato no menos significativo tiene que ver con el aforo: el número de sillas dispuesto es de 5.945, número que para la ciudad pareciera insuficiente. Esta situación obliga a estudiar el nivel de ocupación de las salas durante la semana. En el caso de las salas concertadas, el 50% es ocupado en promedio cuatro días para actividades del grupo al cual pertenece la sala, es decir, se orientan a la presentación, realización y producción de obras de teatro y/o talleres del grupo; el 32% del tiempo la sala se utiliza en franjas que van de tres a ocho horas semanales para ensayos de otros grupos, alquiler o préstamo a otros grupos; en menor proporción (8%) para cine o alquiler para eventos.

La información que sigue es el ponderado sobre 29 salas que diligenciaron el instrumento. Se reitera que la información presentada en los numerales subsiguientes es el consolidado realizado a partir de los datos proporcionados por un representante de la sala en el momento de aplicar la encuesta.

1. Otros factores asociados al espacio

| Aforo | | |
|--------------------------|----|--------|
| Menos de 50 espectadores | 0 | 0,00% |
| Entre 50 y 100 | 6 | 20,69% |
| Entre 100 y 200 | 14 | 48,28% |
| Entre 200 y 400 | 7 | 24,14% |
| Más de 500 | 2 | 6,90% |

Estos datos revelan que las encuestas se aplicaron en su totalidad a espacios cerrados. La forma que predomina es la italiana, seguida por la modular, y la capacidad más frecuente es la comprendida entre 100 y 200 espectadores, con un segundo renglón de las salas con aforos comprendidos entre 200 y 400 sillas. Los teatros con mayor capacidad se encuentran ubicados en la zona norte-occidente y centro (Libre de Chapinero, Castellana y Jorge Eliécer Gaitán).

2. Servicios que se prestan en los espacios

| | No | | Sí | |
|---------------------------|----|--------|----|--------|
| Presentaciones artísticas | | - | 29 | 100% |
| Librería | 27 | 93,10% | 2 | 6,90% |
| Sala de exposiciones | 14 | 48,28% | 15 | 51,72% |
| Centro de documentación | 22 | 75,86% | 7 | 24,14% |
| Biblioteca | 23 | 79,31% | 6 | 20,69% |
| Servicio de alimentación | 7 | 24,14% | 22 | 75,86% |
| Parqueadero | 18 | 62,07% | 11 | 37,93% |

| | | No | | Sí | |
|------|------------------|----|---|----|-------|
| Otro | Talleres títeres | - | - | 1 | 6,89% |
| | Parque infantil | - | - | 1 | |

De los siete aspectos considerados, cuatro corresponden a la existencia de lugares que permiten la circulación de documentos escritos (textos, revistas, etc.). No deja de ser significativo que en el 93% de las salas no existan librerías; en cerca del 76% no existen centros de documentación y en cerca del 80% no hay bibliotecas. Se destaca que en la Casa del Teatro existe una prolífica cantidad de videos de los Festivales Iberoamericanos y ven la escuela del Teatro Libre una biblioteca con buen material escrito sobre teatro.

3. Relación de subespacios

| | Sí | No |
|-------------------------------|-------|-------|
| Escenario | 100% | - |
| Área de público | 100% | - |
| Área de circulación | 100% | - |
| Oficinas | 100% | - |
| Camerinos | 100% | - |
| Foso | 13,8% | 86,2% |
| Baños trasescena | 65,5% | 34,5% |
| Baños públicos | 100% | - |
| Zona de cargue y descargue | 55,2% | 44,8% |
| Cabinas de producción técnica | 93,1% | 6,9% |
| Luces | 100% | - |
| Tramoya / parrilla | 70% | 30,0% |
| Sonido | 100% | - |
| Salidas de emergencia | 93,1% | 6,9% |

4. *Cantidad de personas que laboran en las salas.* Se procura dar cuenta del empleo generado en las salas de teatro consultadas. Según los datos acopiados en la aplicación del instrumento, en lo que respecta a las personas y sus cargos o áreas en las que se desempeñan, los porcentajes se distribuyen de la siguiente manera:

| Personal | Cantidad de personas |
|---------------|----------------------|
| Directivos | 81 |
| Coordinadores | 53 |
| Producción | 64 |

| Personal | Cantidad de personas |
|------------------------|----------------------|
| Administrativos | 79 |
| Comunicaciones | 34 |
| Seguridad y vigilancia | 46 |
| Servicios generales | 4 |

En la sala León Tolstoi una persona desempeña los diferentes servicios y se contratan seis personas más en caso de ser necesarias.

Son 361 personas en total, de las cuales 311 se ocupan de los aspectos administrativos y 50 de tareas correspondientes a servicios generales y vigilancia.

5. Origen de los recursos para el mantenimiento del escenario

| | | Porcentaje |
|------------------|---------------------------|------------|
| Sector público | Gobierno nacional | 11,29% |
| | Gobierno municipal | 13,83% |
| Sector privado | Empresas nacionales | 1,56% |
| | Empresas del Municipio | 4,18% |
| | Empresas internacionales | 0,50% |
| Recursos propios | Ingresos de las funciones | 69,33% |

Es notable que la fuente primordial de ingresos de las salas corresponda a los recursos propios (cerca del 70%), producto de taquillas y otras fuentes (publicidad, venta de funciones, talleres), mientras que la participación del Estado resulte baja. Este porcentaje de recursos propios (ingresos de las funciones), sobre todo entre la mayoría de las salas concertadas, es precario si se coteja con estándares internacionales en cuanto a los costos de una entrada a teatro (alrededor de los \$6.000, es decir, un poco más de dos dólares).

Algunas estrategias para captar recursos, además de talleres y cursos, consiste en la venta de funciones a universidades y colegios y el alquiler de la sala. Entre otras cosas, como contraprestación al recibir financiación del sector público el espacio adquiere una dimensión importante. No sólo es el lugar por donde circulan los productos artísticos, sino que también tiene valor de intercambio, de trueques simbólicos: entre los propietarios de las salas y las organizaciones financiadoras, entre los mismos grupos y entre éstos y las instituciones sociales y educativas. De esta manera, en las salas el préstamo del espacio se efectúa en el 62% de los casos; en el mismo porcentaje se facilita para presentaciones de grupos seleccionados por la entidad financiadora; apenas un 34,5% de las actividades efectuadas como contraprestación radica en la realización de actividades de formación, un 51,7% en presentaciones gratuitas, y en el 65,5% se generan recursos a partir de la publicidad en los programas de las presentaciones.

6. Promedio de gastos mensuales para mantenimiento y realización de las actividades.

Sobre este particular se obtuvieron los siguientes datos:

| Cantidad de smlv* gastados | Porcentaje de salas** |
|----------------------------|-----------------------|
| Menos de 4 | 3,5% |
| 4 a 8 | 24,1% |
| 8 a 12 | 10,3% |
| 13 a 18 | 24,1% |
| Más de 18 | 17,2% |

* smlv: salario mínimo legal vigente.

** 20,8% de las salas no reportaron este dato.

Al interrogar sobre el monto de inversión en 2005 para la adecuación de infraestructura física del escenario, los datos más sobresalientes son aquellos en que se invirtió más de 4 millones de pesos (el 38% de las salas), entre 500.000 y 2 millones de pesos (24,1%) y entre 2 y 4 millones de pesos (20,7%).

7. Cantidad de presentaciones teatrales realizadas en 2005. El flujo de obras y espectáculos teatrales es notorio: el 34% de las salas hizo entre 100 y 200 funciones, en el 31% más de 200 funciones, y entre 50 y 100 funciones el 35%. La cifra supera, en tal sentido, las 5.000 funciones en las diferentes salas de teatro de Bogotá.

Ahora bien, es necesario cotejar esta información con tres elementos de juicio: a) cantidad de grupos, b) las obras inéditas, y c) inclusión de actividades pedagógicas con y desde los espectáculos ofrecidos.

Con respecto al primer punto, se reportan datos de 707 representaciones de obras o títulos distintos, efectuadas en las salas consultadas. Este número se discrimina de la siguiente manera: distritales 592, nacionales 95 e internacionales 20. Para la selección de la programación cabe advertir que, en lo que respecta a la presentación de las funciones en las salas, se prioriza la convocatoria y selección¹ de grupos (34,2%) y la solicitud de alquiler del teatro por parte de éstos (también el 34,2%).

Con respecto al punto del instrumento que interrogaba sobre los estrenos o proyectos inéditos realizados durante el año 2005, se relacionan los siguientes, advirtiendo que algunos de ellos en realidad fueron estrenados en años anteriores:

| Nombre de la obra | Sala |
|-----------------------------|---------------|
| <i>Nayra</i> | La Candelaria |
| <i>La niña de las rosas</i> | La Candelaria |

¹ Los criterios usados por los programadores para seleccionar los grupos residen, en orden de importancia, en la calidad de la obra (65,15%), grado de reconocimiento del grupo (23,85%) y factores económicos (11%).

| Nombre de la obra | Sala |
|--|---------------------------|
| <i>Detritus (danza)</i> | La Candelaria |
| <i>La voz de la conciencia</i> | Barajas |
| <i>La sirenita (marionetas)</i> | Barajas |
| <i>Fábula y verdad (marionetas)</i> | Barajas |
| <i>Pandemia</i> | Casa del Teatro |
| <i>Enigma</i> | Casa del Teatro |
| <i>Ni agua ni pescado</i> | Teatro Taller de Colombia |
| <i>El regreso de Don Quijote</i> | Teatro Taller de Colombia |
| <i>Infidelidad</i> | Santa Fe |
| <i>La conyugal</i> | Santa Fe |
| <i>La bruja buena</i> | Santa Fe |
| <i>La balada de Arturo</i> | Tecal |
| <i>La aldea</i> | Tecal |
| <i>La galería del amor</i> | Tecal |
| <i>Terror y miseria</i> | Tecal |
| <i>Testigo de las ruinas</i> | Mapa Teatro |
| <i>Las muertes de mi padre</i> | Gabriel García Márquez |
| <i>Fascinación</i> | Libre (Chapinero) |
| <i>Las medias de los flamencos</i> | Hilos Mágicos |
| <i>Mauricio Guayeneche</i> | León Tolstoi |
| <i>Soledades tecleadas</i> | CCT |
| <i>Detritus</i> | CCT |
| <i>Mustafá, el mago de Oriente</i> | Don Eloy |
| <i>El burrito de Belén</i> | Don Eloy |
| <i>Tres actrices en busca de autor</i> | Ditirambo |
| <i>El 700 nocturno</i> | Ditirambo |
| <i>Ni mierda pa'l perro</i> | Ditirambo |
| <i>El amante</i> | Nacional (calle 71) |
| <i>Lorquianas</i> | La Baranda |
| <i>Primero Nacho</i> | Libélula Dorada |
| <i>Las aventuras de Pedro Urdemalas</i> | Libélula Dorada |
| <i>El demonio del ser</i> | Acto Latino |
| <i>Mente en blanco</i> | Acto Latino |
| <i>Una mujer es un canasto de frutas</i> | Acto Latino |
| <i>Psicología de la muerte</i> | Acto Latino |

Sobre esta base se reportan 38 proyectos nuevos en 19 salas, que en una aproximación constituirían dos por sala, aunque hay teatros donde se estrenaron tres y cuatro espectáculos.

Con respecto a la realización de actividades pedagógicas a partir de las obras presentadas, este hecho se llevó a cabo en el 62% de las salas. La siguiente es la descripción de las obras, el tipo de actividad pedagógica y las salas donde se presentaron:

| Nombre de la obra | Actividad pedagógica | | | | |
|---|----------------------|-----------|------|-------|---------------------------|
| | Taller | Seminario | Foro | Otro | Sala |
| <i>La trampa</i> | | | | Clase | Libre (Centro) |
| <i>El círculo de tiza</i> | | | | Clase | Libre (Centro) |
| <i>Timón de Atenas</i> | | | | Clase | Libre (Centro) |
| <i>Celestina</i> | | | | Clase | Libre (Centro) |
| <i>La voz de la conciencia</i> | | | x | | Barajas |
| <i>Las fábulas de Esopo</i> | | | x | | Barajas |
| <i>El retrato de Dorian Gray</i> | | | x | | Barajas |
| <i>Los tres chanchitos</i> | x | | | | Teatro Taller de Colombia |
| <i>El regreso de Don Quijote</i> | x | | | | Teatro Taller de Colombia |
| <i>Papalote azul</i> | x | | | | Teatro Taller de Colombia |
| <i>Juan sin Miedo</i> | x | | | | Teatro Taller de Colombia |
| <i>El espantapájaros que quería ser rey</i> | x | | | | Santa Fe |
| <i>Pandora</i> | x | | | | Tecal |
| <i>Arturo Ui</i> | x | | | | Tecal |
| <i>Testigo de las ruinas</i> | x | x | | | Mapa Teatro |
| <i>Heraclés</i> | x | x | | | Mapa Teatro |
| <i>Ah, qué bella es la guerra</i> | | | x | | Gabriel García Márquez |
| <i>Muerte accidental de un anarquista</i> | | | x | | Gabriel García Márquez |
| <i>Fascinación</i> | | | x | | Libre (Chapinero) |
| <i>Goranchacha</i> | | | x | | Hilos Mágicos |
| <i>El ratoncito azul</i> | | | x | | Hilos Mágicos |
| <i>Llegaron los marcianos</i> | | | x | | Hilos Mágicos |
| <i>Obras de Chejov</i> | | | x | | León Tolstoi |
| <i>Blanca Nieves y los siete enanos</i> | | | x | | Ernesto Arona |

| Nombre de la obra | Actividad pedagógica | | | | |
|--|----------------------|-----------|------|------|-----------------|
| | Taller | Seminario | Foro | Otro | Sala |
| <i>Mago de Oz</i> | | | x | | Ernesto Arona |
| <i>Aladino</i> | | x | | | Ernesto Arona |
| <i>Zapatero y los duendes</i> | | | x | | Don Eloy |
| <i>José Dolorcitos</i> | | | x | | Don Eloy |
| <i>La cigarra y la hormiga</i> | | | x | | Don Eloy |
| <i>Mustafá, el mago de Oriente</i> | | | x | | Don Eloy |
| <i>Los tres cerditos</i> | | | x | | Don Eloy |
| <i>Aluci-nación</i> | | | x | | Teatrova |
| <i>La fabulosa carrera</i> | | | x | | Teatrova |
| <i>Yo soy el Lazarillo de Tormes</i> | | | x | | Ditirambo |
| <i>La gallera de todos los santos</i> | | | x | | Ditirambo |
| <i>Tres actrices en busca de autor</i> | x | | | | Ditirambo |
| <i>Entre besos y peloterías</i> | | | x | | La Mama |
| <i>Impurezas del amor</i> | | | x | | La Mama |
| <i>Lorquianas</i> | x | | | | La Baranda |
| <i>El cartero de Neruda</i> | x | | | | La Baranda |
| <i>Esopo</i> | x | | | | La Baranda |
| <i>La rebelión de los títeres</i> | | | x | | Libélula Dorada |
| <i>El dulce encanto de la isla Acracia</i> | | | | | Libélula Dorada |
| <i>Dragoncio</i> | | | x | | Libélula Dorada |
| <i>El demonio del ser</i> | x | | | | Acto Latino |
| <i>Mente en blanco</i> | x | | | | Acto Latino |

Se infieren varios aspectos: el significado de *lo pedagógico* no se profundiza, no es un articulador, un objeto de reflexión o generador de conciencia en los artistas acerca de su función social y cultural. Presumir que el foro es una actividad pedagógica a la que constantemente se apela es algo que amerita discusión. Algunas obras contienen un trasfondo pedagógico en la historia, la moraleja o la puesta en escena. Es necesario evidenciar estos procesos. Los foros se han tornado la pieza clave de los dispositivos pedagógicos pero no se ha orientado una discusión sobre sus fines, sus estrategias y la organización metodológica para verificar si se ha logrado formar en alguna dimensión. Se percibe que el foro es parte de una estrategia de mercado y que la postura *transmisionista* aún prevalece en los espacios teatrales.

El teatro abunda en posibilidades de expresión y exploración educativa, pero no se ha puesto en ello interés, y tampoco se evidencia la originalidad o la creatividad en

las estrategias dispuestas para reorientar lo llamado *pedagógico*. Porque finalmente es un campo por definir.

Por otro lado, se ha intentado recoger información sobre premios, obras o proyectos artísticos premiados por la entidad que dispone de la sala. En 2005, ésta era la relación:

| Nombre del colectivo o artista premiado | Nombre de la obra | Descripción del premio | Escenario que otorgó el premio |
|---|-----------------------------|--|--------------------------------|
| La Candelaria | <i>Nayra</i> | Mención especial Ministerio de Cultura | |
| 16 grupos juveniles | | IV Encuentro Pedagógico Juvenil | |
| Fabio Rubiano | <i>Hombres en escabeche</i> | Placa | Teatro Nacional (calle 71) |

8. Relación de documentos escritos promovidos en el año 2005

| Sala promotora | Libro | Artículo | Otro |
|----------------|------------------------------|---------------------------------------|----------------------|
| Tecal | | "Encuentro de crítica teatral" | |
| Libre | <i>Teatro Libre, 35 años</i> | | |
| Don Eloy | | | Periódico trimestral |
| Ditirambo | | "Hermenéutica analógica en el teatro" | |
| Ditirambo | | "Hermenéutica y dirección escénica" | |
| Acto Latino | | "El teatro actual en Bogotá" | |

Con este criterio se procuró obtener información sobre la productividad intelectual, el desarrollo de investigaciones y sus posteriores publicaciones. El libro del Teatro Libre es un texto que recoge la historia del grupo, sus orígenes y desarrollo, así que constituye una memoria de uno de los más representativos grupos teatrales del país. No fue posible tener acceso a los textos reportados. Queda, sin embargo, la impresión de ser un trabajo intelectual individual, un ejercicio producto de la reflexión de un sujeto en particular. Los artículos muchas veces no se socializan, no se generan espacios para su divulgación, para el debate y la construcción colectiva de documentos, textos o escritos que inspiren nuevas áreas temáticas o investigaciones.

ANÁLISIS PRELIMINAR

Es evidente la centralización territorial de las salas de teatro en Bogotá. Siguen siendo La Candelaria, Teusaquillo y Chapinero los lugares de mayor presencia topográfica

teatral. Y no es para menos: son sectores con mayores vías de acceso, cercanas a universidades, sectores comerciales y medios de locomoción.

A las salas se les debe entre otras cosas buena parte de la formación de públicos en la ciudad, el fortalecimiento de la actividad teatral, la generación de empleo y subempleo, la interacción con la comunidad, procesos de formación y circulación, de creación y búsqueda de nuevas acciones.

La mayoría de ellas se mantienen gracias al tesón de sus gestores y fundadores y soportan gran parte del patrimonio arquitectónico y cultural de la ciudad.

Sin embargo, desde las salas, y los grupos que a ellas se asocian, se hace necesaria una reflexión sobre varios temas, entre los cuales cabe mencionar: el problema de la formación de públicos, las aristas que componen la relación entre los componentes artísticos y pedagógicos, los sociales y creativos. Cabe desplegar desde los espacios sugerencias y estrategias para consolidar un gran proyecto de construcción de ciudad, de ciudadanía.

También es importante la inmersión en la investigación, en la conceptualización, en el desarrollo de producción de saber en el campo teatral, en la innovación, la búsqueda y la interacción. Para ello se requiere de un proceso de concientización que no es fácil de impulsar, ya que demanda la participación de todos los agentes en la construcción y validación de discursos a partir del acontecer teatral.

El contexto cultural de la ciudad precisa además:

- Posibilitar la mayor inclusión de las salas alejadas de los sitios reconocidos por sus programaciones o su tradición.
- Seguir propiciando el uso de espacios alternativos para la oferta de productos artísticos, tales como universidades, colegios y bibliotecas.
- Educar para formar: es urgente crear espacios de actualización y capacitación en procesos formativos.
- Propiciar encuentros y organizaciones de salas que vayan más allá de la búsqueda de retribuciones económicas: debe tomarse conciencia del lugar del arte y la cultura como vía de construcción de ciudad.
- Sistematizar acciones, someter a examen sus procedimientos, hasta ahora incorporados, y abrir posibilidades de interlocución e intercambio de experiencias en dimensiones como la administrativa, la creativa y la pedagógica.

Organizaciones

Es necesario asignar un espacio dentro de la presente investigación a las organizaciones teatrales de Bogotá. Por tal razón se procuró recoger información sobre ellas, su carácter, los objetivos demarcados, origen, funciones, proyectos que desarrollan, los miembros que las componen, mecanismos de financiación, productos esperados y alcanzados, y el lugar de la investigación en las premisas que la sostienen. Huelga mencionar que no se trata forzosamente de organizaciones formalmente constituidas.

Se acopió información sobre las siguientes asociaciones:

| Nombre | Representante | E-mail |
|---|--------------------------------------|------------------------------------|
| Asociación de Titiriteros de Colombia (Ático) | Lucila Chica Sánchez (representante) | asoatico@yahoo.com |
| Actores Sociedad Colombiana de Gestión | María Eugenia Penagos (directora) | salasactores@yahoo.com |
| Red Capital de Teatro Callejero | No tiene representante legal | escenarioabierto@latinmail.com |
| Corporación Colombiana de Teatro (CCT) | No tiene representante legal | cct_colombia@hotmail.com |
| Asociación de Salas Concertadas | No tiene representante legal | salasconcertadasbogotá@hotmail.com |

CARACTERÍSTICAS DE LAS ORGANIZACIONES ENTREVISTADAS

1. *Asociación de Titiriteros de Colombia (Ático)*. Es una asociación Nacional que pretende el reconocimiento del sector que labora con títeres en el país. Los objetivos que se ha propuesto son contribuir al desarrollo cultural, fomentar la calidad en el trabajo con objetos y fortalecer áreas como la dramaturgia, la actuación y los espacios.

Creada en 1981, se arraiga en 1987 con la firme intención de lograr una sede propia y consolidar su infraestructura. Los proyectos que espera desarrollar se relacionan con actividades organizativas, investigativas, formativas, artísticas, culturales y sociocomunitarias, procurando incluir agrupaciones de titiriteros e impulsar el gremio en sus manifestaciones estéticas.

El origen de los recursos proviene del sector privado, del sector público y de las cuotas de sostenimiento.

Al preguntar por los productos alcanzados, la asociación se refiere a productos artísticos (funciones y producciones de teatro de objetos) y formativos.

Esperan instituirse como la agremiación de trabajadores de espectáculos de títeres y profundizar en sus alcances sociales y culturales.

Las actividades investigativas mencionadas son: análisis de la producción de espectáculos, la recepción del público y la dramaturgia.

2. *Red Capital de Teatro Callejero*. Es una red privada creada en 2002, cuyo fin es integrar, agremiar y organizar a los trabajadores teatrales de espacios alternativos. Sus propósitos son fomentar el teatro en espacios abiertos, gestionar grandes eventos con el Estado y la empresa privada y generar espacios de formación.

Conformada por los principales grupos de teatro en espacios no convencionales, tiene la intención de desarrollar proyectos organizativos, investigativos, formativos artísticos y sociales.

El mecanismo de financiación consiste en recursos provenientes de los sectores privado y público y de los grupos que integran la red. Expresan haber obtenido productos en los aspectos investigativo, documental y formativo por medio de muestras y ferias de teatro callejero, con una asistencia cercana a 100.000 personas.

Entre sus aciertos se cuenta la organización del Seminario Internacional de Crítica Teatral, con la participación de invitados internacionales provenientes de seis países, haber creado un periódico trimestral y propiciado la participación de sus miembros en 21 festivales internacionales.

La Red Capital de Teatro Callejero espera impactar mucho más en factores gremiales y socioculturales.

Las actividades investigativas que ha promovido son:

- Teatro callejero y carnaval.
- Actuación en el teatro de espacios abiertos.
- Dramaturgia del espacio.
- Crítica sobre el teatro de calle.
- Formación para espacios abiertos.

3. *Corporación Colombiana de Teatro*. Las razones para su creación están orientadas a la organización de grupos y defensa del teatro en Colombia. Se constituyó el 6 de diciembre de 1969 con intenciones gremiales, y ahora procura ser parte de la formación integral de los teatristas, fortalecer la comunicación en el contexto nacional y generar espacios de investigación.

Entre las funciones previstas se encuentran:

- Organización del movimiento teatral.
- Proyección del teatro.
- Apoyar grupos nuevos (especialmente en sectores periféricos y barrios marginales).
- Formar nuevos actores.
- Promover la investigación y la organización de festivales.

La corporación está compuesta por grupos teatrales e investigadores de artes escénicas y se financia con aportes de éstos, con algunos recursos provenientes del sector público, apoyos internacionales y un fondo común.

Entre sus logros se destaca la producción de 17 libros (inéditos) sobre temas concernientes a dramaturgia y teoría del teatro, y unas cartillas de formación. Tiene en perspectiva seguir indagando y publicar dos textos, uno de los cuales es la sistematización de las memorias de los festivales que esta asociación ha organizado, como los festivales alternativos Expedición por el Éxodo y Mujeres en Escena.

Además de estas conquistas, que tienen un alto sentido organizativo, social y cultural, la corporación ha incidido en la transformación de la política pública para la protección, proyección de las artes escénicas y el arte en general, la integración de las regiones y los diferentes grupos. Su propósito es crear una red de teatro alternativo y fortalecer el movimiento teatral latinoamericano que surge y se mantiene en el tejido cultural de los sectores marginales.

4. *Actores Sociedad Colombiana de Gestión*. Comparte las razones para su constitución con la CCT, ya que es prioritario para esta asociación la generación de empleo y la defensa de derechos de los artistas. En tal sentido, a partir de su creación, en 1989, se trazó como objetivos trabajar en beneficio de los artistas y la protección de los intereses de los asociados.

Entre sus funciones se recalca la salvaguarda de los derechos de autor, generar espacios de circulación, producción y presentación de obras de teatro y ofrecer talleres de formación para niños y adultos.

Si bien la Actores Sociedad Colombiana de Gestión propende por el desarrollo de proyectos en múltiples áreas (formación, organización y participación en entornos sociales), para ella no es relevante la investigación.

Los miembros o instituciones que componen la organización son artistas de diferentes disciplinas, como música, artes plásticas, literatura, entre otras.

Actores Sociedad Colombiana de Gestión ha orientado su misión en velar y proteger los derechos de autor, de artistas colombianos, concretar una ley de protección de los artistas, brindar aporte cultural al país, ser interlocutor válido en la creación de políticas culturales, fortalecer la capacitación, el empleo y el montaje de obras.

Los recursos para el sostenimiento de la organización provienen del sector público y de taquillas.

5. *Asociación de Salas Concertadas de Bogotá*. Constituida en noviembre de 2002, es una organización sin ánimo de lucro, legalmente constituida como asociación para unir esfuerzos y potenciar la actividad teatral en el contexto local y maximizar la visibilidad de las acciones de sus miembros en toda la ciudad.

Sus objetivos son: propender por la defensa de los espacios teatrales, crear, gestionar y desarrollar proyectos culturales y artísticos que beneficien el desarrollo de las artes escénicas, ejercer representación ante los organismos nacionales e internacionales

para la adquisición y el mejoramiento de la infraestructura y condiciones técnicas de las salas de teatro, promover programas y proyectos que tiendan al mejoramiento de las condiciones sociales, comunitarias, ambientales, democráticas y culturales a nivel local, regional, nacional e internacional, defender la libertad de expresión y creación y, por último, apoyar iniciativas que beneficien el bienestar social de los artistas.

Entre los proyectos que se ha propuesto desarrollar, están:

- *Organizativos*: establecer una sede de la asociación que le permita tener un mínimo de personal en el área administrativa para poder darles continuidad a todos los procesos que emprende.
- Fortalecer los procesos de comunicación entre la asociación y las diferentes salas que se encuentren asociadas.
- *Investigativos*: realizar una recopilación de memorias en la fundación, crear y accionar cada uno de los escenarios que conforman la asociación y con el material publicar un catálogo que incluya la oferta artística y de servicios de estos escenarios.
- *Formativos*: programar una serie de talleres internacionales en los temas de producción, circulación, dramaturgia y otros temas que han sido sugeridos por los creadores.
- *Artísticos y culturales*: fortalecer el Festival de Teatro de Bogotá, la revista *Teatros* y los circuitos, muestras y otros eventos de carácter artístico que permitan tener incidencia e impacto sobre la vida cultural de la ciudad.

La asociación está compuesta por organizaciones culturales que cuentan con un espacio escénico dotado para las presentaciones teatrales, con una programación de carácter permanente y un proyecto artístico o pedagógico que respalde su accionar y la prestación de servicios de atención al público. Ellas son: Asociación Cultural Hilos Mágicos, Asociación Cultural Teatrova, Corporación de Teatro y Cultura Acto Latino, Ditirambo Teatro, Fundación de Títeres y Teatro Libélula Dorada, Fundación Centro Cultural Gabriel García Márquez, Fundación para la Investigación Teatral Kerigma, Fundación Cultural Chiminigagua, Fundación Cultural El Contrabajo, Fundación Cultural Teatro El Local, Fundación Ernesto Arona, Fundación Jaime Manzur, Fundación La Baranda, Fundación Teatral Barajas, Fundación Teatro Estudio Calarcá (Tecal), Fundación Teatro Libre (sedes centro y Chapinero), Fundación Teatro Nacional Casa del Teatro, Fundación Teatro Quimera, Teatro Experimental La Mama, Teatro Taller de Colombia, Teatrino Don Eloy, Círculo Colombiano de Artistas y Teatro Arlequín.

El origen de los recursos para el funcionamiento de la Asociación de Salas Concertadas proviene de los sectores público y privado y de los grupos teatrales. Como dato importante se encontró que esta asociación, a pesar de no tener definido su horizonte

institucional y de que su constitución es reciente, ha logrado desarrollar procesos artísticos, investigativos y documentales, entre los cuales se pueden mencionar:

- Primer Congreso Nacional de Salas Concertadas de Teatro (noviembre de 2002).
- Encuentro Distrital de Salas de Teatro Concertadas de Bogotá.
- Primer Festival de Teatro de Bogotá A las Salas Alas (agosto de 2002).
- Segundo festival de teatro de Bogotá A las Salas Alas (septiembre de 2003).
- Homenaje en memoria del maestro Enrique Buenaventura “A la diestra de Enrique o a la inversa de Dios Padre” (febrero de 2004).
- III Festival de Teatro de Bogotá, Salas Concertadas de Bogotá (2004).
- Coproducción con el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de la revista *Teatros* (diseño, recopilación, organización y producción de contenidos a cargo de la Asociación de Salas, publicación a cargo del Instituto Distrital de Cultura y Turismo) (2003-2004).

LAS ORGANIZACIONES EN EL CONTEXTO DEL TEATRO ACTUAL EN BOGOTÁ

El primer nivel de reflexión sobre las organizaciones y asociaciones teatrales en Bogotá tiene que ver con el número de éstas que se encuentran establecidas y con aquellas que desaparecieron. En el *Directorio escénico de Colombia* de 1991 se reportaba la existencia de 17 asociaciones, de las cuales sobreviven tres: la Corporación Colombiana de Teatro, Ático y Actores Sociedad Colombiana de Gestión. Ha desaparecido cerca de una asociación por año.

Ahora que el teatro en Bogotá pareciera encontrarse en una situación compleja se sostienen agremiaciones que trabajan por la defensa de los intereses y derechos de los artistas —curiosamente las dos de mayor tradición— y emergen otras con nobles y mayores intenciones: formar, capacitar, investigar y producir.

No obstante, combatir los efectos negativos de una tradición en que la dispersión, el aislamiento, la necesidad de sobrevivir y la inmediatez han regido el desarrollo de la actividad teatral (en sus dimensiones formativas, creativas, innovadoras y de producción de saber), no es tarea fácil. Y más difícil de emprender sin abrir espacios de interacción entre los actores culturales, sin recursos y sin una actitud comprometida con la búsqueda de soluciones. Por ello es loable la intención de las cinco organizaciones que siguen obstinadamente empeñadas en reconfigurar el mapa de las acciones y actividades del gremio teatral de la ciudad.

Tras aplicar el instrumento, y a pesar de que todas las asociaciones ponen sus esfuerzos en la productividad investigativa y la proyección social, aún no es visible el papel que

cumplen más allá del aspecto organizativo y en contados casos en las presentaciones de funciones.

Valdría la pena que se considerara, por parte de las asociaciones, y entre otros aspectos, lo siguiente:

- El crecimiento de sus acciones y la generación de productos concretos, de publicaciones y la creación de eventos entre las asociaciones, con el fin de trascender dinámicas de carácter exclusivamente gremial y posicionar el teatro en contextos de mayor envergadura.
- Revisar los lenguajes que circulan en las propuestas escénicas de los grupos, someterlos a análisis y estimular búsquedas y nuevos niveles de planteamientos estéticos, teóricos y metodológicos.
- Poner en marcha mecanismos de fortalecimiento de la investigación y la divulgación de los conocimientos y prácticas artísticas.
- Promover la cooperación internacional, no sólo como fuente de recursos sino como posibilidad de cualificación, de intercambio de experiencias y de actualización.
- A propósito de la financiación, es evidente que todas las agremiaciones obtienen los recursos para funcionamiento de parte del Estado, especialmente del Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Es necesaria la vinculación de entidades no gubernamentales y la creación de contraprestaciones.
- Asociarse con entidades educativas para recibir apoyo y asesoría en el campo de la formación.
- El concepto de agremiación implica en sí el presupuesto de la solidaridad, la colectivización y la colaboración. Es importante que se disponga de una nueva lógica agregada a la mencionada, que propenda por la estructuración de los horizontes misionales de las agremiaciones y que favorezca la protección de la calidad de los productos artísticos que se ofrecen.
- También es esencial que dentro de la configuración de esta estructura se piense en el sentido de la creación de proyectos sociales, formativos e investigativos con términos y responsabilidades concretos.



**Quinta parte
Dimensión de la investigación
teatral en Bogotá**



Introducción

La investigación teatral cobija una diversidad de prácticas, tipologías y perspectivas, desde las teóricas e históricas hasta las aplicadas a la creación teatral, sin desconocer aquellas que se orientan al conocimiento cuantitativo o cualitativo de realidades asociadas a la producción, la distribución, el consumo o la recepción del hecho escénico.

El presente capítulo se ofrece como una suerte de metainvestigación, es decir, una investigación sobre la investigación teatral en Colombia. Desde esta perspectiva, empezamos por determinar un modelo de análisis que establezca una tipología de investigación.

Niveles de investigación

Partimos del hecho teatral mismo, que implica la doble realidad del texto dramático y la puesta en escena. La puesta en escena entraña, a su vez, la existencia de un grupo o compañía que crea el producto u obra, la cual es recibida por un público que se informa de la existencia de ésta por distintas mediaciones comunicativas, desde una formación académica previa hasta los medios de comunicación o el mismo entorno social.

En la práctica, sin embargo, las investigaciones concretas generalmente privilegian el análisis sobre la esfera de la creación, la distribución o el consumo.

Tipos de investigación

De otra parte encontramos investigaciones que enfatizan el análisis cualitativo, y en general se dedican a establecer las características y relaciones de elementos mensura-

bles que se expresan en correlatos estadísticos, mientras otras buscan profundizar en el aspecto de la calidad de los fenómenos investigados.

De allí tenemos la díada investigación cualitativa / investigación cuantitativa.

Perspectivas de la investigación

En este aparte podemos distinguir entre los estudios que hacen hincapié en el análisis sobre desenvolvimiento del fenómeno a través del tiempo, frente a los que buscan hacer cortes transversales de la temporalidad para determinar la estructura del objeto estudiado. En resumen, se puede establecer, siguiendo el estructuralismo, una relación entre los hechos diacrónicos y los sincrónicos.

Carácter de la investigación

Otra distinción que podemos encontrar es la que separa las investigaciones “puras”, o teóricas, de las aplicadas. En el caso del teatro, las segundas, que en general se centran en aspectos técnicos de la puesta en escena y/o la dramaturgia, buscan resolver o propiciar la solución de problemas asociados con dichos aspectos y tienen un interés o enfoque práctico, mientras las primeras se dirigen al análisis de aspectos más generales y teóricos.

Esquema general del análisis

En principio la investigación se realizará teniendo en cuenta los diferentes ámbitos del hecho escénico, desde la producción hasta el consumo. De este modo la investigación podrá tener como objetivo uno o varios de los ámbitos señalados. Así mismo se tuvieron en cuenta las siguientes categorías:

- Tipo de investigación: cualitativa-cuantitativa.
- Perspectiva de investigación: diacrónica-sincrónica.
- Carácter de investigación: teórica-aplicada.

Metodología de la investigación

Se partió de realizar una búsqueda general de índices de publicaciones teatrales (libros, revistas y otras publicaciones tales como directorios y anuarios escénicos). Este procedimiento se llevó a cabo en las principales bibliotecas de la ciudad (Nacional y Luis Ángel Arango), así como en las distintas bibliotecas universitarias, especialmente de centros educativos en donde existen programas académicos en artes escénicas o relacionados con ellas, tales como ASAB, universidades Pedagógica, Javeriana, El Bosque,

Antonio Nariño, Nacional (aunque en ésta no existe programa en artes escénicas, se tuvo en cuenta, dada su importancia).

Como resultado de esta indagación se pudo establecer un listado general de obras (libros, revistas y tesis). La lectura y análisis de la totalidad de esta fuente secundaria permitió clasificar la producción, según el cuadro anexo.

Antecedentes de reflexión sobre la investigación teatral en Colombia

Los artículos específicos sobre investigación teatral son escasos. Entre ellos debemos mencionar los siguientes:

- Jorge Manuel Pardo, “Lo dicho y lo supuesto en la investigación teatral en Colombia”, en *Gestus* N° 4, Bogotá, 1992.
- Fernando Duque Mesa, “Del actor y la investigación teatral”, en *Investigación y praxis teatral en Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1993.
- Marina Lamus, “Estudios sobre la historia del teatro en Colombia”, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 1999.

A ellos posiblemente se deban agregar dos de los textos fundamentales del teatro colombiano, que aunque no tratan específicamente el problema de la investigación teatral, sí ofrecen referencias clave sobre el tema:

- Carlos José Reyes y Maida Watson Espener, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1970.
- Fernando González Cajiao, *Historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1976.

La investigación sobre el teatro colombiano aparece en los siguientes formatos: becas de investigación, libros, revistas y tesis.

Becas de investigación

Colcultura desarrolla a partir de 1988 un importante programa de becas, dentro del cual se incluyen las Becas de Investigación sobre Teatro, que dan un impulso al área. Lamentablemente el Ministerio de Colcultura acabó con este importante programa; sin embargo, a partir de él se produjeron los siguientes trabajos de investigación:

- Carlos José Reyes, *Desarrollo de las actividades escénicas en Colombia*.
- Consuelo Moure, *Historia del teatro universitario en Colombia, 1965-1975*.

- Juan Monsalve y Lavinia Fiori, *El teatro de la memoria: la teatricidad del baile del muñeco*.
- Phanor Terán, *Inventario de espacios escénicos del Valle del Cauca*.
- César Álvarez, *Investigación e historia del teatro de muñecos en Colombia*.
- Mario Castaño, *El teatro misionero en la Conquista*.
- Marín Labres, *Historia del Teatro Heredia de Cartagena*.
- Nohora Patricia Ariza Hernández, *Recepción y público en las artes escénicas colombianas*.

En total, entre 1988 y 1994 se subvencionó la realización de ocho investigaciones, las cuales fueron escogidas anualmente por Colcultura luego de llevarse a cabo concurso público.

Considerando el carácter de estas investigaciones encontramos que de ellas cinco son históricas, tres son sincrónicas, una es un inventario, otra se relaciona con la antropología teatral y la tercera tiene que ver con el problema del público y la recepción escénica.

Investigación en el Instituto Distrital de Cultura y Turismo

Desde mediados de la década de los noventa el Instituto Distrital de Cultura y Turismo empieza a tomar la iniciativa frente al Ministerio de Cultura en el campo del fomento y la investigación escénicos. Entre los resultados se encuentran los siguientes trabajos:

- Nohora Patricia Ariza y Jorge Manuel Pardo, *Formación artística y mercado laboral en Bogotá*, 1990.
- Jorge Manuel Pardo y Jairo Chaparro Valderrama, *Oferta de productos teatrales en Bogotá*, 1996.
- Marina Lamus, *Estudios sobre la historia del teatro en Colombia*, 2000.

Las dos primeras investigaciones tiene un carácter sincrónico y buscan dar cuenta de la realidad a partir de una metodología cuantitativa y aplicando modelos estadísticos. Tenemos en total 11 investigaciones sobre el teatro colombiano que han sido aprobadas por el Estado. De ellas específicamente sobre Bogotá sólo encontramos dos, cifra que por sí misma habla de la debilidad en que se encuentra este campo del conocimiento.

Para ampliar la mirada sobre el tema debemos revisar otros materiales sobre el teatro de Bogotá y Colombia, tales como libros, revistas y tesis.

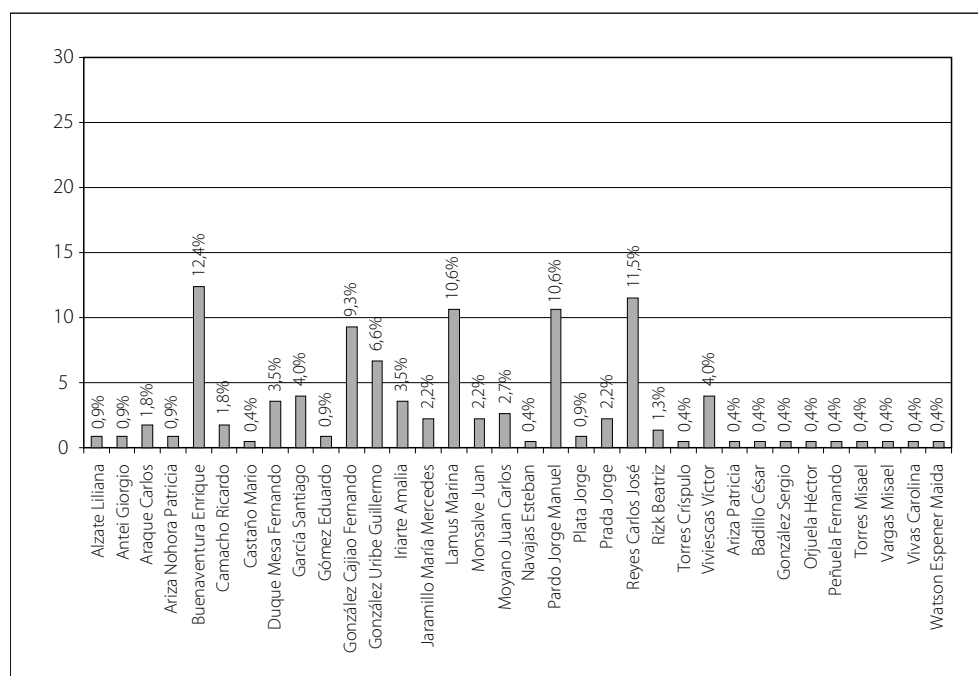
Bibliografía sobre teatro colombiano entre 1950 y 2005

Profundizando en el estudio de las fuentes y revisando el material bibliográfico y hemerográfico, encontramos 226 registros asociados con teatro colombiano en las seis bibliotecas estudiadas (Nacional, Luis Ángel Arango, Javeriana, ASAB, de la Escuela del Teatro Libre y de las universidades Nacional, De los Andes, Rosario y Pedagógica). Dichos registros corresponden a libros, artículos de libros, investigaciones y tesis (se ha omitido el material relacionado con textos dramáticos). El resultado por autor es el siguiente:

| Autor | Artículos e investigaciones sobre teatro |
|--------------------------|--|
| Liliana Alzate | 2 |
| Giorgio Antei | 2 |
| Carlos Araque | 4 |
| Nohora Patricia Ariza | 2 |
| Enrique Buenaventura | 28 |
| Ricardo Camacho | 4 |
| Mario Castaño | 1 |
| Fernando Duque Mesa | 8 |
| Santiago García | 9 |
| Eduardo Gómez | 2 |
| Fernando González Cajiao | 21 |
| Guillermo González Uribe | 15 |
| Amalia Iriarte | 8 |
| María Mercedes Jaramillo | 5 |
| Marina Lamus | 24 |
| Juan Carlos Monsalve | 5 |
| Juan Carlos Moyano | 6 |
| Esteban Navajas | 1 |
| Jorge Manuel Pardo | 24 |
| Jorge Plata | 2 |
| Jorge Prada | 5 |
| Carlos José Reyes | 26 |
| Beatriz Rizk | 3 |
| Críspulo Torres | 1 |
| Víctor Viviescas | 9 |
| Total | 217 |

Además, sabemos de la existencia de materiales bibliográficos de los siguientes autores, que no aparecen en ninguna biblioteca:

| | |
|----------------------|-----|
| Patricia Ariza | 1 |
| César Badillo | 1 |
| Sergio González | 1 |
| Héctor Orjuela | 1 |
| Fernando Peñuela | 1 |
| Misael Torres | 1 |
| Carolina Vivas | 1 |
| Maida Watson Espener | 1 |
| Total | 8 |
| Total general | 225 |

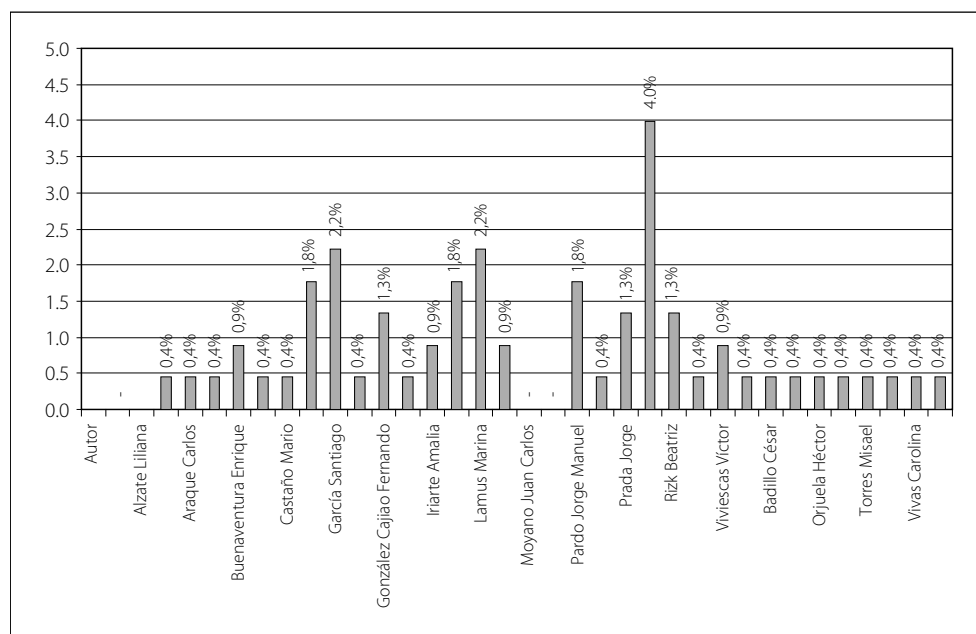


LIBROS Y ARTÍCULOS EN LIBROS

La participación en libros, ya sea en autoría del libro o de artículos dentro del mismo, tiene un total de 65 registros, lo que quiere decir que la totalidad de autores ha producido un conjunto de 65 textos que han sido publicados de manera individual o colectiva.

| Autor | Cantidad de artículos e investigaciones sobre teatro |
|--------------------------|---|
| Giorgio Antei | 1 |
| Carlos Araque | 1 |
| Nohora Patricia Ariza | 1 |
| Enrique Buenaventura | 2 |
| Ricardo Camacho | 1 |
| Mario Castaño | 1 |
| Mesa Fernando Duque | 4 |
| Santiago García | 5 |
| Eduardo Gómez | 1 |
| Fernando González Cajiao | 3 |
| Guillermo González Uribe | 1 |
| Amalia Iriarte | 2 |
| María Mercedes Jaramillo | 4 |
| Marina Lamus | 5 |
| Juan Carlos Monsalve | 2 |
| Jorge Manuel Pardo | 4 |
| Jorge Plata | 1 |
| Jorge Prada | 3 |
| Carlos José Reyes | 9 |
| Beatriz Rizk | 3 |
| Críspulo Torres | 1 |
| Víctor Viviescas | 2 |
| Total | 57 |

| No registrados en bibliotecas | Cantidad |
|--------------------------------------|-----------------|
| Patricia Ariza | 1 |
| César Badillo | 1 |
| Sergio González | 1 |
| Héctor Orjuela | 1 |
| Fernando Peñuela | 1 |
| Misael Torres | 1 |
| Carolina Vivas | 1 |
| Maida Watson Espener | 1 |
| Total | 8 |
| Gran total | 65 |

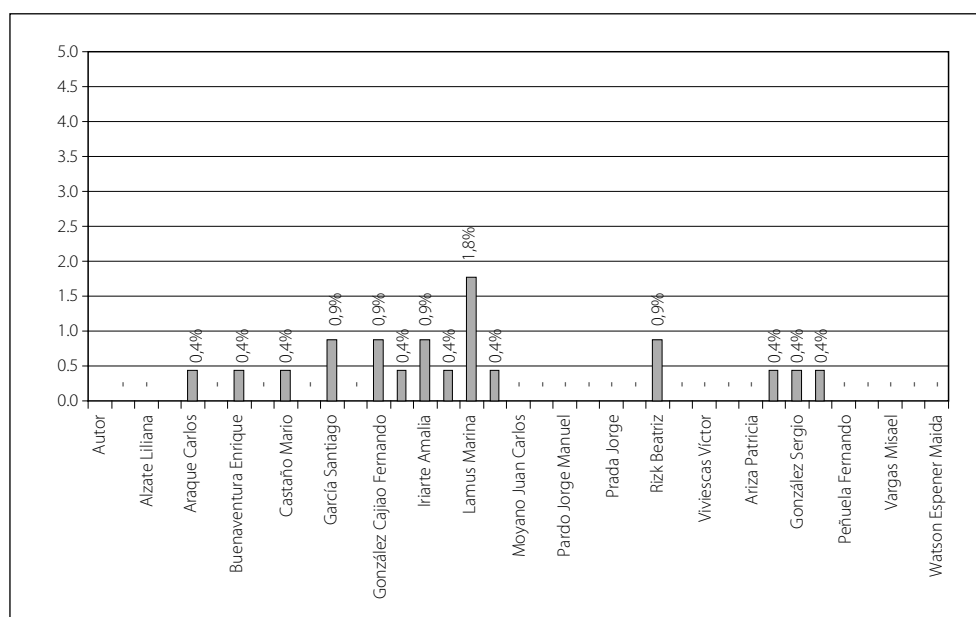


LIBROS DE AUTOR INDIVIDUAL

La totalidad de libros relacionados con el teatro colombiano, publicados por autor individual y correspondientes al periodo que arranca en 1950 y llega a nuestros días, es de 21 (sin incluir las obras dramáticas), cifra notablemente baja que da indicios de la poca importancia que se ha otorgado a la investigación en esta materia.

| Autor | Artículos e investigaciones sobre teatro |
|--------------------------|--|
| Carlos Araque | 1 |
| Enrique Buenaventura | 1 |
| Mario Castaño | 1 |
| Santiago García | 2 |
| Fernando González Cajiao | 2 |
| Guillermo González Uribe | 1 |
| Amalia Iriarte | 2 |
| María Mercedes Jaramillo | 1 |
| Marina Lamus | 4 |
| Juan Carlos Monsalve | 1 |
| Beatriz Rizk | 2 |
| Total | 18 |

| Fuera de bibliotecas | Cantidad |
|----------------------|----------|
| Patricia Ariza | 1 |
| César Badillo | 1 |
| Sergio González | 1 |
| Total | 3 |
| Gran total | 21 |



REVISTAS TEATRALES

Otra fuente de información que fue consultada y estudiada en profundidad estuvo representada por las principales revistas teatrales que existen o existieron en la ciudad, siendo ellas: *Actuemos*, *Gestus*, *Interruptus*, *Teatros*, *Quirópteros* y *Malabares*.

Actuemos es una revista publicada por Dimensión Educativa, creada en 1987 bajo la dirección de Jairo Santa, director y actor colombiano. Alcanzó a publicar 30 números, a lo largo de dos décadas. En sus comienzos se dedicó a fomentar proyectos de formación teatral en los sectores populares, pero pronto se convirtió en números monográficos sobre los diferentes grupos teatrales o sobre aspectos específicos del arte escénico (dirección, dramaturgia, pedagogía, etc.) y también incluía textos dramáticos.

Financieramente estuvo apoyada por subvenciones y aportes estatales, por lo que desde 2002 y con los cambios en la política cultural del Ministerio de Cultura, *Actuemos* perdió un apoyo importante que implicó su desaparición.

Gestus fue creada en 1990 en la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD). Sus fundadores fueron Carlos Arturo Alzate, Jorge Manuel Pardo, Álvaro Garzón y Amalia Iriarte. Alcanzó a publicar 13 números con una periodicidad anual. Su contenido, en principio misceláneo, fue transformándose en números monográficos sobre distintos aspectos del hecho escénico (dirección, actuación, dramaturgia, pedagogía, teatro y literatura, danza contemporánea, títeres, etc.). Desde mediados de los años noventa circuló con una separata dramatúrgica en la cual se editaban obras de autores contemporáneos, tanto nacionales como internacionales, entre los cuales se encuentran Santiago García, Enrique Buenaventura, Miguel Forero, Esteban Navajas, Iván Darío Álvarez, Eduardo Rovner, José Sanchis Sinisterra, Marco Antonio de la Parra y Bernard Marie Koltés.

A esta separata se sumó posteriormente otra de carácter didáctico, serie en la cual se alcanzó a publicar *Voces para la escena* de Carlos Araque, un libro de particular utilidad técnica par el trabajo vocal de los actores, y “Grotowski, lo que fue”, compilación de Fernando Montes donde participan distintos discípulos directos del maestro polaco ofreciendo su versión sobre las enseñanzas recibidas.

Gestus se convirtió, sin duda, en la revista más importante del movimiento teatral colombiano. Su financiación inicialmente estuvo a cargo de Colcultura y del Ministerio de Cultura; por ello, con el arribo en 2002 de la nueva administración y el cambio en las políticas del Estado, la revista desapareció, luego de haber publicado 154 artículos durante 13 años de labor.

Quehacer Teatral fue fundada a principios de la década de los ochenta por la Escuela Nacional de Arte Dramático y El Museo de Arte Moderno, con la dirección inicial de Giorgio Antei y Gloria Zea. Alcanzó a publicar tres números de excelente factura. El más importante tal vez fue el dedicado a la improvisación a partir de las investigaciones derivadas de la *commedia dell'arte* italiana.

Interruptus, fundada a comienzos de los noventa, alcanzó a publicar dos números. Sus directores fueron Jorge Prada y Fernando Duque. Su formato editorial fue particularmente ligero y económico, en forma de cuadernillo.

Quirópteros, revista publicada a comienzos de los noventa por el grupo de títeres Libélula Dorada, bajo la dirección de César e Iván Álvarez. Su temática fundamental giraba naturalmente en torno al teatro de títeres. Su formato editorial tenía notable belleza y cuidadoso diseño. Estuvo también subvencionada por Colcultura, pero solamente alcanzó dos números.

Malabares fue una revista creada a comienzos de los años noventa y tuvo entre sus principales propulsores a Carlos Araque y Gilma Mora. Fue el órgano de difusión del Festival de Teatro Universitario, y alcanzó cinco números.

ASAB Cobalto, revista publicada por la Academia Superior de Artes de Bogotá, incluye artículos de teatro, danza y artes plásticas. Hasta el momento se han editado tres números.

Teatros, creada e impulsada en 2005 por la Gerencia de Arte Dramático del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, y concertada como revista del sector teatral de Bogotá, ha editado tres números en el mismo año y cuenta con el apoyo financiero del Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Características generales de las revistas teatrales de Bogotá

Casi el 50% de las revistas teatrales publicadas en Bogotá han sido editadas por entidades públicas: *Quehacer Teatral* por la ENAD y el Museo de Arte Moderno; *Gestus* por la ENAD; *ASAB Cobalto* por la Academia Superior de Artes de Bogotá. Además, la mayoría de ellas han tenido su origen en escuelas o academias de teatro de carácter oficial. Las otras publicaciones, aunque tienen un origen privado (*Actuemos* de Dimensión Educativa, *Quirópteros* de Libélula Dorada, *Interruptus* de un grupo de críticos, y *Teatros* como publicación del sector teatral de Bogotá), han encontrado su financiación en el sector público mediante partidas o subsidios.

Posiblemente esta circunstancia condujo a que estas publicaciones no fueran concebidas con un criterio comercial. Por el contrario, siempre estuvieron consideradas como un medio de difusión cultural, y de manera coincidente con la ideología de izquierda que las impulsaba, nunca fueron vistas con un criterio economicista. Estas circunstancias hicieron que su circulación quedara restringida casi totalmente al sector teatral y su forma de difusión se limitara a las bibliotecas públicas y universitarias.

Estas circunstancias hicieron de estas publicaciones productos frágiles, dependientes del entorno institucional, y un cambio en las directivas de la institución podía significar su desaparición. De hecho la mayor parte alcanzó un tiempo limitado de existencia, y la edición de pocos números, así:

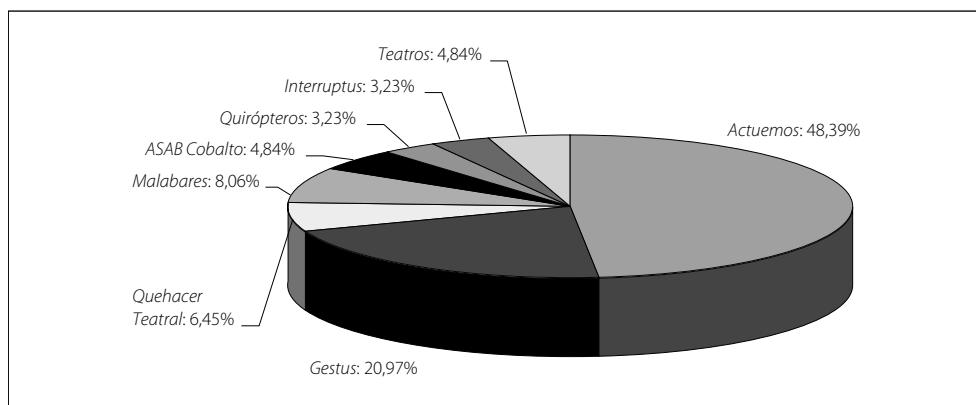
| | |
|-------------------------|--|
| <i>Actuemos</i> | 30 números |
| <i>Gestus</i> | 13 números + 6 separatas dramtúrgicas + 2 separatas didácticas + 2 directorios = 23 |
| <i>Quehacer Teatral</i> | 4 números (incluyendo uno doble) |

| | |
|---------------------|-----------|
| <i>Malabares</i> | 5 números |
| <i>ASAB Cobalto</i> | 3 números |
| <i>Quirópteros</i> | 2 números |
| <i>Interruptus</i> | 2 números |
| <i>Teatros</i> | 3 números |

En total se han publicado 62 números, sumando la totalidad de revistas teatrales editadas en Bogotá. Su representación porcentual es la siguiente:

| | |
|-------------------------|--------|
| <i>Actuemos</i> | 48,39% |
| <i>Gestus</i> | 20,97% |
| <i>Malabares</i> | 6,45% |
| <i>Quehacer Teatral</i> | 8,06% |
| <i>ASAB Cobalto</i> | 4,84% |
| <i>Quirópteros</i> | 3,23% |
| <i>Interruptus</i> | 3,23% |
| <i>Teatros</i> | 4,84% |

Graficando lo anterior podríamos encontrar lo siguiente:



De todas las revistas teatrales, *Gestus* es la que logró una mayor variedad y versatilidad, al incluir materiales anexos en forma de separatas, ya fueran dramatúrgicas o temáticas, verdaderos libros que tuvieron notable importancia a la hora de difundir parte de la nueva dramaturgia latinoamericana y colombiana.

En cuanto a permanencia en el tiempo, encontramos los siguientes datos:

| | | |
|-------------------------|-----------|---------|
| <i>Actuemos</i> | 1986-2000 | 14 años |
| <i>Gestus</i> | 1990-2003 | 13 años |
| <i>Quehacer Teatral</i> | 1984-1986 | 3 años |
| <i>Malabares</i> | 1991-1994 | 3 años |
| <i>ASAB Cobalto</i> | 1999-2005 | 6 años |
| <i>Interruptus</i> | 1994-1995 | 2 años |
| <i>Teatros</i> | 2005 | 1 año |

Según la década de su iniciación, encontramos la siguiente distribución de las revistas teatrales de Bogotá:

| | |
|-------------|---|
| Década 1980 | 2 |
| Década 1990 | 4 |
| Década 2000 | 1 |

De manera que las revistas teatrales de Bogotá son una realidad solamente a partir de la década de los ochenta, siendo la de los noventa la que muestra mayor actividad en la producción teatral hemerográfica. Por el contrario, la primera década del 2000 señala un periodo de desaparición de las más importantes y tradicionales revistas teatrales, como *Gestus* y *Actuemos*, las cuales recibían un apoyo económico del Ministerio de Cultura. Con el cambio de administración y de paradigma en la política cultural del Ministerio de Cultura, en el sentido de negar apoyo a las publicaciones, se cierra el ciclo vital de estos importantes proyectos editoriales, tal como ocurrió con publicaciones del campo de la música (*A Contratiempo*) y de la cultura (*Gaceta*). Dicha dirección llevó también a la desaparición del Centro de Documentación de Artes Escénicas del Ministerio de Cultura, lugar importante que estaba configurando un acervo documental y bibliográfico para el teatro colombiano con servicios de biblioteca especializada en teatro, fototeca, hemeroteca, videoteca y una importante base de datos sobre el desarrollo del movimiento teatral colombiano. Por fortuna para dicho sector, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, ante la desaparición de los programas del Ministerio, ha desarrollado una importantísima labor que reemplaza y supera lo realizado hasta el momento.

TESIS

Encontramos un total de 273 tesis o monografías sobre teatro, distribuidas así:

| Escuela o facultad | Número de tesis | Porcentaje |
|--------------------|-----------------|------------|
| ENAD | 102 | 37,91% |
| ASAB | 30 | 11,15% |

| Escuela o facultad | Número de tesis | Porcentaje |
|--|-----------------|------------|
| Universidad Antonio Nariño | 84 | 31,22% |
| Luis E. Osorio | 30 | 11,15% |
| Universidad Javeriana (Departamento de Literatura, carrera y maestría) | 15 | 5,57% |
| Universidad del Rosario | 2 | 0,74% |
| Universidad de los Andes | 6 | 2,23% |
| Total | 269 | 100,00% |

En resumen, la Escuela Nacional de Arte Dramático continúa siendo, aun después de varios años de su cierre, la institución académica que más ha aportado en los procesos de investigación. El número de tesis producido es un claro indicativo de este hecho. Naturalmente, la experiencia de la ENAD se corresponde con su presencia en la formación teatral de la ciudad a lo largo de casi cinco décadas.

Es de anotar que la mayor parte de las monografías de la ASAB son breves trabajos que dan cuenta de los procesos del montaje realizados por los estudiantes durante el último año académico.

Por otra parte, como se analizará más adelante, la mayor parte de las monografías de la Universidad Antonio Nariño tienen un carácter didáctico o pedagógico.

Circulación de la investigación

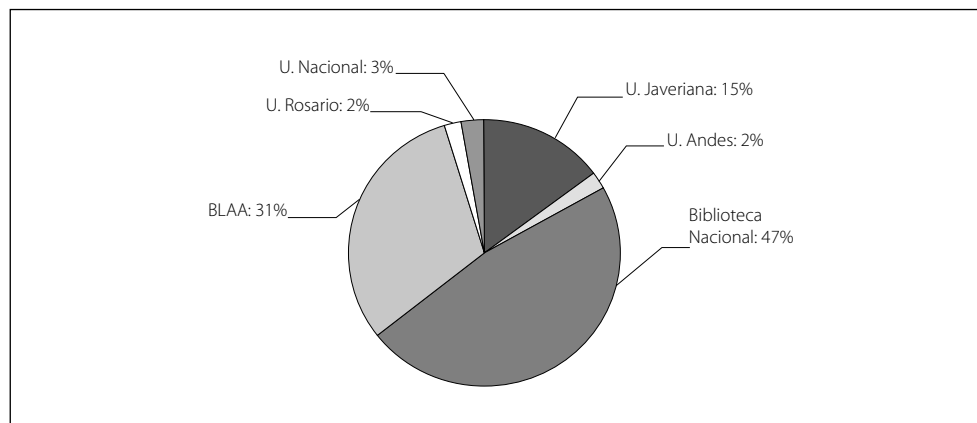
En principio se debe subrayar que no existe un centro de documentación sobre teatro, ya que el del Ministerio de Cultura fue cerrado en 2003, con lo cual la ciudad y el país perdieron un lugar para albergar la memoria de la representación teatral, que es un hecho efímero por naturaleza.

Por tanto, en la actualidad la producción escrita sobre teatro se encuentra dispersa en distintas bibliotecas públicas y privadas. En el presente estudio se ha precisado el volumen de registro sobre teatro colombiano contemporáneo en seis bibliotecas de la ciudad, registro que se puede sintetizar así:

Cantidad de libros sobre teatro colombiano relacionados con investigación (periodo 1950-2005), por biblioteca

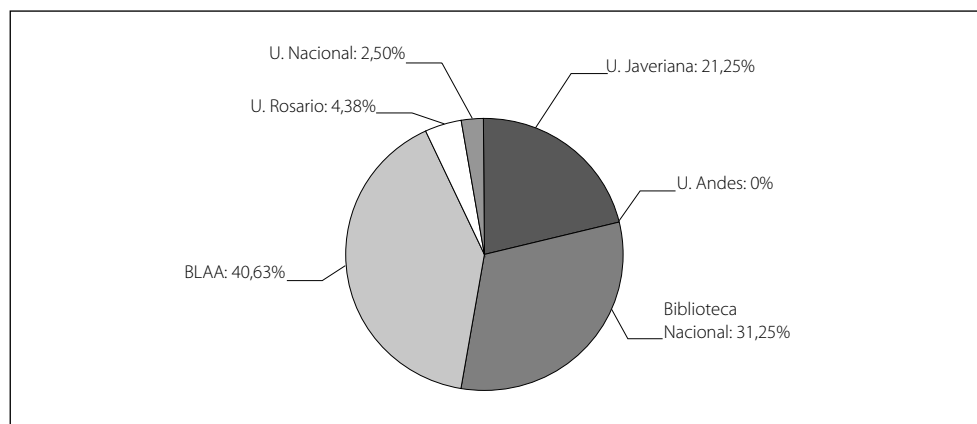
| Biblioteca | Libros |
|--------------------------|--------|
| Universidad Javeriana | 16 |
| Universidad de los Andes | 2 |

| Biblioteca | Libros |
|-------------------------------------|--------|
| Biblioteca Nacional | 50 |
| Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA) | 33 |
| Universidad del Rosario | 2 |
| Universidad Nacional | 3 |



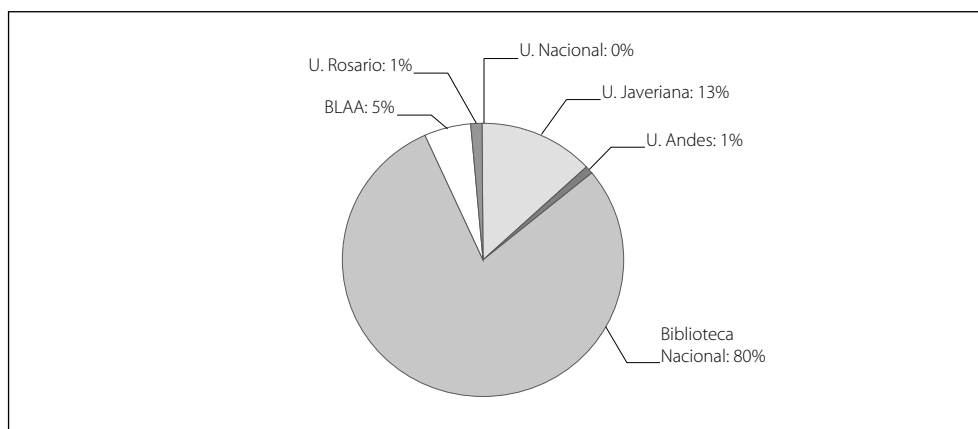
Cantidad de artículos sobre teatro colombiano por biblioteca

| Biblioteca | Artículo |
|-------------------------------------|----------|
| Universidad Javeriana | 34 |
| Universidad de los Andes | 0 |
| Biblioteca Nacional | 50 |
| Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA) | 65 |
| Universidad del Rosario | 7 |
| Universidad Nacional | 4 |



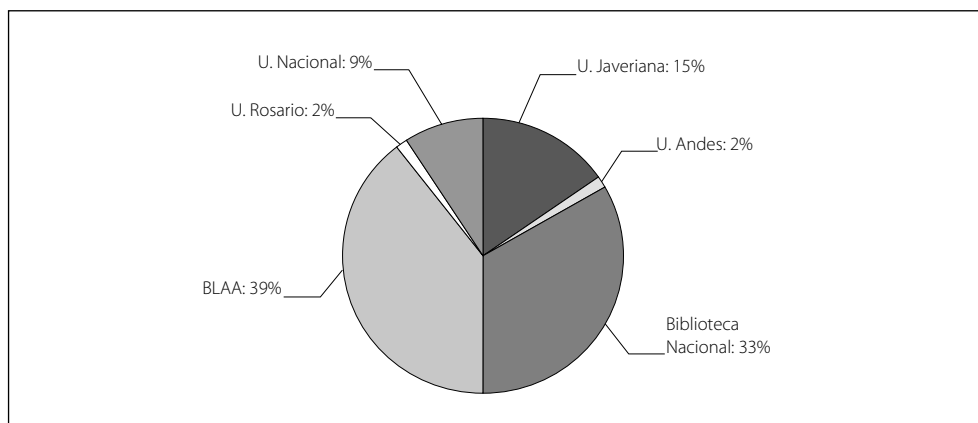
Cantidad de tesis por bibliotecas

| Biblioteca | Tesis |
|-------------------------------------|-------|
| Universidad Javeriana | 18 |
| Universidad de los Andes | 1 |
| Biblioteca Nacional | 106 |
| Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA) | 7 |
| Universidad del Rosario | 2 |
| Universidad Nacional | 0 |



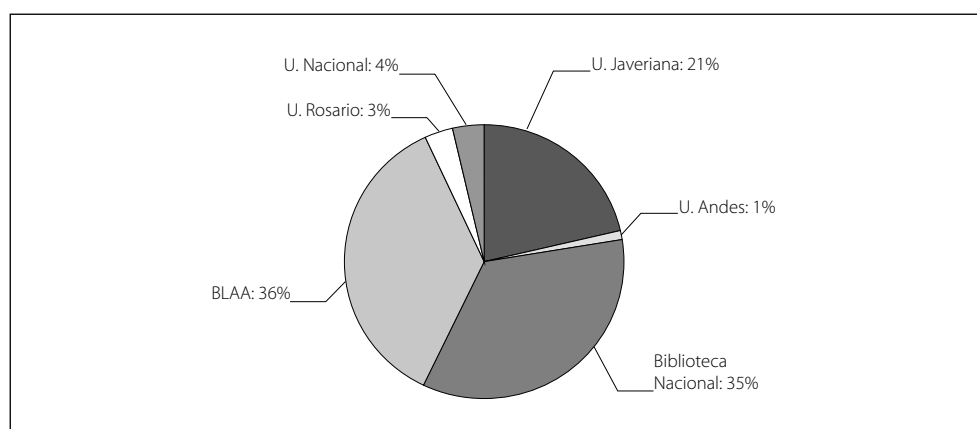
Cantidad de dramaturgia colombiana (periodo 1950-2005) por biblioteca

| Biblioteca | Dramaturgia |
|-------------------------------------|-------------|
| Universidad Javeriana | 10 |
| Universidad de los Andes | 1 |
| Biblioteca Nacional | 22 |
| Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA) | 26 |
| Universidad del Rosario | 1 |
| Universidad Nacional | 6 |



Total cantidad registrada por biblioteca

| Biblioteca | Total |
|------------------------------|-------|
| Universidad Javeriana | 78 |
| Universidad de los Andes | 4 |
| Biblioteca Nacional | 126 |
| Biblioteca Luis Ángel Arango | 131 |
| Universidad del Rosario | 12 |
| Universidad Nacional | 13 |

**Diagnóstico de la investigación teatral en Bogotá**

En Bogotá la investigación en artes escénicas se concentra en un número escaso de personas (de las cuales sólo 12 podrían tener un perfil profesional), quienes trabajan de manera aislada y en proyectos puntuales que no siempre tienen continuidad a largo plazo.

No existen redes de investigación, y aunque las facultades de artes escénicas han propuesto líneas de investigación, de acuerdo con las exigencias y necesidades de acreditación, en la práctica no se han concretado en productos específicos y tienen casi siempre un desarrollo nulo o incipiente.

Los presupuestos existentes para la investigación en artes escénicas son exigüos, y alcanzan menos del 3% de la inversión del Instituto Distrital de Cultura y Turismo en el presupuesto dedicado a este rubro durante el año 2005. En la actualidad los apoyos se concentran en los aportes del Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Por el contrario, los importantes programas para el área previstos por Colcultura y posteriormente por el Ministerio de Cultura, desarrollados en la década de los noventa, en especial las becas de investigación, han sido suspendidos o minimizados. Así mismo, espacios

como el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y publicaciones como la revista *Gestus* han sido acabadas por el Ministerio, lo que demuestra el escaso interés del organismo por el área.

La mayor parte de las investigaciones tienen un carácter referencial. Un considerable porcentaje se centra en aspectos históricos y otro similar son estudios cuantitativos y análisis estadísticos de mediciones sobre la oferta cultural de las instituciones públicas.

No existe ni se estimula la producción de investigación de carácter interdisciplinario y cualitativo que vincule los procesos escénicos con los desarrollos del contexto socio-histórico.

Las instituciones públicas y los propios actores culturales no validan suficientemente los procesos investigativos, y no se propende efectivamente por la configuración de un sistema de información e investigación que articule los distintos procesos de conocimiento e información en torno a las dinámicas culturales y artísticas de la ciudad, el país y el entorno internacional.

No existen verdaderos programas que articulen la actividad investigativa desarrollada en los ámbitos académicos con las organizaciones del sector, lo que podría servir como insumo para encauzar o reencauzar las políticas gubernamentales en el área global de las artes escénicas.

No existen espacios académicos específicos para la formación de investigadores en el área del arte escénico. Lo más aproximado que existió fue un programa de teoría y crítica de teatro a nivel de posgrado, que solamente funcionó por dos años, a principios de los años noventa, en la Universidad del Rosario.

No se valida suficientemente la producción de conocimiento en el área, partiendo del supuesto de que el teatro es una actividad exclusivamente práctica.

El panorama señalado no contribuye a que los procesos de investigación comprendidos puedan ser apropiados y compartidos por sectores más amplios de la ciudad y por los diversos sectores y las localidades, para que sirvan como base para el establecimiento de políticas públicas sobre el área.

La única asociación de investigadores y críticos, la ACIC (Asociación Colombiana de Investigación y Crítica Teatral), creada a mediados de los noventa y de la que hicieron parte nominalmente cerca de 20 personas, desapareció en la práctica luego de una labor mínima, lo que demuestra la dificultad para organizar el sector.

Temas de los artículos publicados en revistas teatrales bogotanas (1984-2005)

| Tema | Frecuencia | Porcentaje |
|---------------------------------|------------|------------|
| Teoría teatral | 20 | 12,82% |
| Dramaturgia y adaptación | 16 | 10,25% |
| Pedagogía | 12 | 7,69% |
| Historia | 16 | 10,25% |
| Reseñas, comentarios y críticas | 37 | 23,71% |
| Textos dramáticos | 25 | 16,02% |
| Actuación | 12 | 7,69% |
| Voz escénica | 3 | 1,17% |
| Danza contemporánea | 6 | 3,84% |
| Teatro de títeres | 6 | 3,84% |
| Organización del sector | 3 | 1,17% |
| Total | 156 | 100% |

Se observa que en las revistas teatrales, las reseñas, los comentarios y las críticas ocupan el porcentaje más elevado, seguido de la edición de obras dramáticas. Así mismo, tienen cierta importancia —aunque no la más relevante— la teoría, la historia y la pedagogía. Los artículos sobre técnica vocal, danza teatro y teatro de títeres arrojan un resultado inferior al 5%. Finalmente, resulta prácticamente inexistente la referencia a las condiciones socioeconómicas del actor, así como la investigación teatral (que ocupa un lugar ínfimo en el apartado de teoría). Ahora bien, se debe tener presente que se está analizando la producción realizada en casi 15 años, lo que muestra una productividad bastante baja, de aproximadamente 10 artículos por año.

Finalmente, se debe anotar que aunque el grueso de los artículos está escrito por colombianos, también aparecen autores internacionales, algunos de ellos de notable importancia, como Patrice Pavis, Anatoli Vasiliev, Mauricio Kratum, Marco Antonio de la Parra, Jerzy Grotowski, Clive Banker, Richard Schechner, Tadaski Suzuki, Ferdinando Taviani, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, entre otros.

La nacionalidad de los autores es, además de la colombiana (1994), española (10), francesa (7), venezolana (6), italiana (4), alemana (3), Rusa (3) inglesa (3), cubana (3), polaca (3), argentina (3) y mexicana (2).



**Apéndice
Investigación sobre teatro
colombiano**

Artículos de la revista *Gestus* (1989-2003)

| Tema | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|-------------------|---|--|------------------------------------|--------|------|--|--------------------|------------------|
| Análisis de texto | Libardo Vargas | <i>La vida es sueño</i> | <i>Gestus</i> , vol. I, Colcultura | Bogotá | 1989 | Referencia a la obra de Calderón de la Barca, su génesis y estructura | España | Siglo XVII |
| Dramaturgia | Amalia Iriarte Núñez | Sobre el muy controvertido dramaturgo, don Pedro Calderón de la Barca | <i>Gestus</i> , vol. I, Colcultura | Bogotá | 1989 | Reseña de la vida y obra del dramaturgo del Siglo de Oro | España | Siglo XVII |
| Historia | Álvaro Garzón Marthá | Notas sobre teatro colombiano. Bolívar y Vargas Tejada: una relación trágica | <i>Gestus</i> , vol. I, Colcultura | Bogotá | 1989 | Análisis de la obra dramática de Vargas Tejada, el teatro de la Independencia y las relaciones con Bolívar | Colombia | Siglo XIX |
| Teoría teatral | Bernard Dort, traducción: Carlos José Reyes | Brecht sobre la escena: un realismo épico | <i>Gestus</i> , vol. I, Colcultura | Bogotá | 1989 | Síntesis de los planteamientos de Dart Sobar Brecha | Alemania | Siglo XX |
| Histórico crítico | Jorge Manuel Pardo | Teatro colombiano: síntesis de 30 años | <i>Gestus</i> , vol. I, Colcultura | Bogotá | 1989 | Desarrollo del teatro colombiano, obras, autores, tendencias | Colombia | 1950-1980 |
| Análisis crítico | Ricardo Camacho | Sobre la "actuación natural" en la TV | <i>Gestus</i> , vol. I, Colcultura | Bogotá | 1989 | Crítica a la actuación "natural" de la TV colombiana | Colombia | 1980 |
| Crítica | Óscar Jurado | Crítica en crisis | <i>Gestus</i> , vol. I, Colcultura | Bogotá | 1989 | Se critica la casi total ausencia de crítica teatral en Colombia, especialmente en festivales | Colombia | 1980 |
| Texto dramático | Henry Díaz V. | <i>El siguiente</i> | <i>Gestus</i> , vol. I, Colcultura | Bogotá | 1989 | Obra dramática | Quindío (Colombia) | 1980 |

| Tema | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|-------------------|---|--|-----------------------------|--------|------|--|---------------------|------------------|
| Pedagógico | Fernando Arenas Iriarte | El juego como alternativa pedagógica teatral | Gestus, vol. I, Colcultura | Bogotá | 1989 | Teatro y pedagogía. Cartilla de juegos teatrales | Colombia | 1980 |
| Histórico | Jorge Manuel Pardo | Escuela Nacional de Arte Dramático | Gestus, vol. II, Colcultura | Bogotá | 1990 | Síntesis histórica de la ENAD desde su creación en 1951 | Bogotá (Colombia) | 1950-1990 |
| Análisis crítico | Jorge Tadeo Arcila | Teatro experimental y de vanguardia | Gestus, vol. II, Colcultura | Bogotá | 1990 | Reseña de la <i>Obra total</i> y <i>Cañino malo</i> presentadas en XII Festival de Manizales | Iberoamérica | 1990 |
| Historia | Álvaro Garzón Marthá | Del sentido de la actitud trágica en el teatro de la Independencia, 1790-1830 | Gestus, vol. II, Colcultura | Bogotá | 1990 | Referencia a los principales autores y obras del teatro de comienzos del siglo XIX | Colombia | Siglo XIX |
| Actuación | Jorge Iván Grijales | Apuntes de un actor para el espacio poético de la escena | Gestus, vol. II, Colcultura | Bogotá | 1990 | Reflexión sobre la actuación | Colombia | 1990 |
| Análisis crítico | Adolfo Chaparro Amaya, Juan Manuel Roca, Fernando Arrabal | Notas para <i>El bar de la calle Luna</i> | Gestus, vol. II, Colcultura | Bogotá | 1990 | Reseña crítica de la obra de Samuel Vásquez montada por el Taller de Artes de Medellín | Medellín (Colombia) | 1990 |
| Análisis de texto | Amalia Iriarte Núñez | <i>El burlador de Sevilla</i> : acerca del teatro y los teatros del Siglo de Oro español | Gestus, vol. II, Colcultura | Bogotá | 1990 | Análisis de la obra de Tirso de Molina y su contexto | España | Siglo XVII |
| Texto dramático | Carlos Arturo Alzate Quintero | <i>Bufones</i> | Gestus, vol. II, Colcultura | Bogotá | 1990 | Obra dramática | Colombia | 1990 |

| Tema | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|---------------------------|--------------------------|---|------------------------------|--------|------|---|----------------------|------------------|
| Análisis de teatro | Gilberto Martínez A. | Medellín está de moda | Gestus, vol. III, Colcultura | Bogotá | 1991 | Referencia al teatro y los grupos teatrales de Medellín | Medellín (Colombia) | 1990 |
| Analogía teatral regional | Álvaro Góngora Villabona | Mapa del teatro en Santander | Gestus, vol. III, Colcultura | Bogotá | 1991 | Grupos, obras y autores del teatro santandereano | Santander (Colombia) | 1990 |
| Analogía teatral regional | Alejandro Cueva Ramírez | Teatro en la selva | Gestus, vol. III, Colcultura | Bogotá | 1991 | Referencia al teatro de la Amazonia | Amazonas (Colombia) | 1990 |
| Análisis | Ciro Gómez Acevedo | Títeres o el arte de la imagen animada | Gestus, vol. III, Colcultura | Bogotá | 1991 | Características, técnicas y sentido del arte titiritero | Colombia | 1990 |
| Histórico crítico | Fernando González Cajiao | El Teatro Taller de Colombia: la resurrección del atavismo | Gestus, vol. III, Colcultura | Bogotá | 1991 | Referencia a la obra <i>Popón el bajo</i> y otras producciones de Teatro Taller | Colombia | 1990 |
| Teoría teatral | César Badillo | Heiner Müller: teatro para ver, sentir y pensar la imagen y el personaje múltiple, la simultaneidad | Gestus, vol. III, Colcultura | Bogotá | 1991 | Referencia a <i>Hamlet Máquina</i> y otras obras posmodernas de Müller | Alemania | 1990 |
| Análisis crítico | José Manuel Freidel | <i>Hamlet "la máquina"</i> | Gestus, vol. III, Colcultura | Bogotá | 1991 | Análisis de la obra de Heiner Müller | Alemania | 1990 |
| Análisis crítico | Víctor Viviescas M. | Mirando la butaca desde el escenario | Gestus, vol. III, Colcultura | Bogotá | 1991 | Artículo sobre apreciación teatral | Colombia | 1990 |
| Técnica vocal | Svetla Petkova | La acción verbal y la construcción del personaje | Gestus, vol. III, Colcultura | Bogotá | 1991 | Análisis de la influencia de la voz en la construcción del personaje | Bulgaria | 1990 |
| Análisis crítico | Jorge Manuel Pardo | En la frontera de las nuevas tendencias teatrales | Gestus, vol. III, Colcultura | Bogotá | 1991 | Análisis de la inclusión de nuevas tecnologías y teatro posmoderno | Colombia | 1990 |

| Tema | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|----------------------------------|-------------------------|---|------------------------------|--------|------|--|-------------------|------------------|
| Texto dramático | Óscar Jurado | <i>Juego de manos</i> | Gestus, vol. III, Colcultura | Bogotá | 1991 | Dramaturgia | Colombia | 1990 |
| Análisis crítico e investigación | Jorge Manuel Pardo | Lo dicho y lo supuesto en la investigación teatral en Colombia | Gestus, vol. IV, Colcultura | Bogotá | 1992 | Tipos de investigación teatral en Colombia | Colombia | 1990 |
| Actualización | Enrique Buena-ventura | La dramaturgia del actor | Gestus, vol. IV, Colcultura | Bogotá | 1992 | Propuesta teórica sobre la dramaturgia actoral | Colombia | 1990 |
| Histórico | Carlos José Reyes | El Coliseo de Comedias de Cartagena: primer edificio teatral del país | Gestus, vol. IV, Colcultura | Bogotá | 1992 | Historia del Coliseo de Comedias de Cartagena | Cali (Colombia) | 1990 |
| Histórico | Ciro Gómez | Pinceladas para una historia de los títeres en Colombia | Gestus, vol. IV, Colcultura | Bogotá | 1992 | Artículo histórico sobre el desarrollo del teatro de títeres en Colombia | Colombia | Siglo XVII |
| Análisis crítico | Ciro Gómez Acevedo | El teatro de los títeres | Gestus, vol. IV, Colcultura | Bogotá | 1992 | Características del teatro de títeres | Colombia | Siglos XIX-XX |
| Análisis crítico | Blanca Cecilia Ramos G. | Los pícaros goliardescos aún existen. Entrevista a Santiago García | Gestus, vol. IV, Colcultura | Bogotá | 1992 | Entrevista a Santiago García, quien habla de su estética teatral | Colombia | Siglo XX |
| Análisis crítico | Jorge Prada Prada | Investigación y praxis teatral | Gestus, vol. IV, Colcultura | Bogotá | 1992 | Reflexión sobre las investigaciones y la práctica teatral en Colombia | Colombia | 1950-1990 |
| Histórico, análisis crítico | Carlos Araque Osorio | La dramaturgia en el teatro de los muiscas | Gestus, vol. IV, Colcultura | Bogotá | 1992 | Formas dramáticas y escénicas del teatro colombiano | Colombia | 1960-1990 |

| Tema | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|------------------|----------------------|--|-----------------------------|--------|------|---|-------------------|------------------|
| Investigación | Amalia Iriarte Núñez | Un proyecto de investigación sobre lo teatral en Shakespeare | Gestus, vol. IV, Colcultura | Bogotá | 1992 | Síntesis del proyecto investigativo sobre el teatro isabelino | Inglaterra | Siglo XVI |
| Análisis crítico | Fernando Duque Mesa | Maravilla estar en el manto de la posmodernidad | Gestus, vol. IV, Colcultura | Bogotá | 1992 | Análisis de la obra desde la perspectiva de la posmodernidad | Colombia | Siglo XX |
| Teoría teatral | C. Araque | Mono Sapiens. Antropología de la representación | Gestus, vol. IV, Colcultura | Bogotá | 1992 | Perspectiva de la antropología teatral | Colombia | 1990 |
| Pedagogía | Ricardo Camacho | Teatro Libre de Bogotá: escuela de formación de actores | Gestus, vol. IV, Colcultura | Bogotá | 1992 | Los aspectos conceptuales y metodológicos más importantes del proyecto pedagógico | Colombia | 1990 |
| Reseña crítica | Alfonso Carvajal | Hacia un nuevo teatro: Rimbaud sin palabras | Gestus, vol. IV, Colcultura | Bogotá | 1992 | Reseña crítica de obra teatral chilena | Chile | 1990 |
| Reseña crítica | Alfonso Carvajal | Unos tíos llegaron de España | Gestus, vol. IV, Colcultura | Bogotá | 1992 | Reseña crítica de la obra <i>Tengo un tío en América</i> de Els Comediants | España | 1990 |
| Texto dramático | Víctor Viviescas | Territorios del dolor. Tríptico | Gestus, vol. IV, Colcultura | Bogotá | 1992 | Dramaturgia | Colombia | 1990 |
| Técnica actoral | Jennifer Martín | El flujo sucesional: un enfoque para la integración del entrenamiento del actor con el movimiento escénico | Gestus, vol. V, Colcultura | Bogotá | 1993 | Técnica actoral | EE.UU. | 1990 |
| Reseña crítica | Henry Díaz Vargas | Personajes que buscan el teatro en Colombia | Gestus, vol. V, Colcultura | Bogotá | 1993 | Referencia a la obra <i>Tiempo vidrio</i> de S. Ospina y a la creación teatral a partir de lo popular | Colombia | 1990 |

| Tema | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|------------------|--------------------------|--|---------------------------|--------|------|--|-------------------|------------------|
| Reseña | Fernando González Cajiao | Decir es hacer | Gestus, vol.V, Colcultura | Bogotá | 1993 | Referencia del dramaturgo español Sánchez Sinisterra, quien plantea la necesidad de la dramaturgia | España | 1990 |
| Reseña | Carlos José Reyes | Una vida en el teatro de América | Gestus, vol.V, Colcultura | Bogotá | 1993 | Referencia al director venezolano Carlos Jiménez. Vida y obra | Venezuela | 1970-1980 |
| Reseña | Fanny Mikey | Hermanados en la pasión y la fiesta del teatro | Gestus, vol.V, Colcultura | Bogotá | 1993 | Referencia a Carlos Jiménez y a los festivales de Venezuela y Colombia | Venezuela | 1970-1980 |
| Reseña histórica | Rubén Monasterios | Rajatabla: la estética del poder | Gestus, vol.V, Colcultura | Bogotá | 1993 | Reseña histórica y crítica del teatro venezolano, y en especial de <i>Rajatabla</i> | Venezuela | 1970-1980 |
| Dirección | Carlos Jiménez | ¿Qué es un director teatral? | Gestus, vol.V, Colcultura | Bogotá | 1993 | Propuesta de dirección de Carlos Jiménez | Venezuela | 1980 |
| Dirección | Carlos Jiménez | Apuntes para una puesta en escena | Gestus, vol.V, Colcultura | Bogotá | 1993 | Referencia del montaje de <i>Muerte de García Lorca</i> | Venezuela | 1980 |
| Texto dramático | José Sanchos Sinisterra | Misero próspero | Gestus, vol.V, Colcultura | Bogotá | 1993 | Dramaturgia | España | 1980 |
| Texto dramático | Jorge Arcila Gallego | <i>La audición</i> | Gestus, vol.V, Colcultura | Bogotá | 1993 | Dramaturgia | Colombia | 1990 |
| Texto dramático | Fernando González Cajiao | <i>Triángulo</i> | Gestus, vol.V, Colcultura | Bogotá | 1993 | Dramaturgia | Colombia | 1990 |

| Tema | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|----------------------|----------------------------------|---|---------------------------|--------|------|--|-------------------|------------------|
| Reseña crítica | Jorge Manuel Pardo | <i>El libro de los sueños y Electra</i> : dos coproducciones internacionales de la ENAD. Entrevistas a Malco Oliveros y Sandro Romero | Gestus, vol.V, Colcultura | Bogotá | 1993 | Entrevista con el director peruano Malco Oliveros, residente en Dinamarca, y Sandro Romero | Colombia | 1990 |
| Historia | Álvaro Garzón Marthá (selección) | Papeles viejos | Gestus, vol.V, Colcultura | Bogotá | 1993 | Referencia a un artículo sobre teatro aparecido en <i>El Zipa</i> , año 1877 | Colombia | Siglo XIX |
| Teoría crítica | Anne Ubersfeld | Notas teóricas sobre el metadiscursio de la crítica teatral | Gestus, vol.V, Colcultura | Bogotá | 1993 | Análisis semiótico del metadiscursio crítico | Francia | 1990 |
| Crítica | Fernando Duque Mesa | En la raya de los bellos bastardos | Gestus, vol.V, Colcultura | Bogotá | 1993 | Referencia crítica a <i>En la raya de La Can delaria</i> | Colombia | 1990 |
| Crítica | Enrique Pulecio | Teatro sobre el teatro | Gestus, vol.V, Colcultura | Bogotá | 1993 | Referencia crítica a <i>En la raya de La Can delaria</i> | Colombia | 1990 |
| Crítica | Gilberto Bello | Amores simultáneos: memoria de un grito | Gestus, vol.V, Colcultura | Bogotá | 1993 | Referencia crítica a la obra de Fabio Rubiano | Colombia | 1990 |
| Crítica | Fernando Duque Mesa | Fragmentos para una exposición: Notas sobre la dramaturgia del Tecal | Gestus, vol.V, Colcultura | Bogotá | 1993 | Reseña de la obra del Tecal desde <i>Domitilio</i> hasta <i>Crónicas del delirio</i> | Colombia | 1990 |
| Teoría sobre crítica | José Monleón | La crítica: profesión dudosa | Número especial | Bogotá | 1995 | Análisis de la profesión del crítico teatral | España | 1990 |
| Teoría sobre crítica | Georges Banu | Crítica de la crítica teatral | Número especial | Bogotá | 1995 | Reflexión sobre la crítica teatral | Francia | 1990 |

| Tema | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|----------------------|-------------------|--|-----------------------------|--------|------|--|-------------------|------------------|
| Teoría sobre crítica | Vidas Siliunas | Crítica teatral: entre arte y ciencia | Número especial | Bogotá | 1995 | Reflexión sobre la crítica teatral | Rumania | 1990 |
| Teoría sobre crítica | Hassan Attia | La metodología socio-teatral en la crítica egipcia | Número especial | Bogotá | 1995 | Referencia a la crítica en Egipto | Egipto | 1990 |
| Teoría sobre crítica | Ugo Volli | La crítica. Autobiografía y hermenéutica | Número especial | Bogotá | 1995 | Reseña de la crítica en Europa | Europa | 1990 |
| Teoría sobre crítica | Oswaldo Quiroga | Crítica: la búsqueda de lo invisible | Número especial | Bogotá | 1995 | Posición frente a la crítica | América Latina | 1990 |
| Teoría sobre crítica | José Monleón | Diario | Número especial | Bogotá | 1995 | Crítica teatral | España | 1990 |
| Teoría sobre crítica | Patrice Pavis | El estado de la investigación en el análisis del espectáculo | Número especial | Bogotá | 1995 | Análisis del espectáculo escénico desde la semiótica | Francia | 1990 |
| Teoría sobre crítica | Patricia Cardona | Crítica: el racionalismo impune | Número especial | Bogotá | 1995 | Análisis de la crítica | México | 1990 |
| Reseña crítica | Carlos José Reyes | Últimas producciones del teatro colombiano | Número especial | Bogotá | 1995 | Reseña de los principales espectáculos de la primera mitad de la década, especialmente del teatro El Local | Colombia | 1990 |
| Teoría | Anatoly Vasiliev | <i>El esclavo de Menón</i> | Gestus, vol. VI, Colcultura | Bogotá | 1995 | Planteamiento estético y teatral de Vasiliev | Rusia | 1990 |
| Teoría dramática | Pawel Nowicki | Análisis e interpretación del texto dramático | Gestus, vol. VI, Colcultura | Bogotá | 1995 | Formas de acercamiento al texto dramático | Polonia | 1990 |

| Tema | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|------------|-----------------------------------|---|-----------------------------|--------|------|--|--------------------|------------------|
| Entrevista | César Badillo | El teatro, una de las últimas artesanías del espíritu | Gestus, vol. VI, Colcultura | Bogotá | 1995 | Entrevista al director argentino Oswaldo Dragón | Colombia | 1990 |
| Pedagogía | Mauricio Doméñici | Hacia otro modelo de formación teatral | Gestus, vol. VI, Colcultura | Bogotá | 1995 | Planteamiento pedagógico del programa de la Universidad del Valle | Cali (Colombia) | 1990 |
| Pedagogía | Santiago García | El taller permanente de investigación teatral | Gestus, vol. VI, Colcultura | Bogotá | 1995 | Conceptos de historia del taller de investigación de la CCT | Colombia | 1990 |
| Pedagogía | Carolina Vivas, Ignacio Rodríguez | El Taller Juvenil de la ENAD | Gestus, vol. VI, Colcultura | Bogotá | 1995 | Reseña del taller para jóvenes de la ENAD | Colombia | 1990 |
| Pedagogía | Eduardo Sánchez Medina | Hacia una formación integral | Gestus, vol. VI, Colcultura | Bogotá | 1995 | Planteamiento pedagógico del programa de teatro de la Universidad de Antioquia | Medellín, Colombia | 1990 |
| Pedagogía | Alejandro González Puche | Estudio teatral | Gestus, vol. VI, Colcultura | Bogotá | 1995 | Descripción del proceso creativo a través del "Estudio" | Colombia | 1990 |
| Pedagogía | Camilo Ramírez | El curso de dirección teatral de la ENAD | Gestus, vol. VI, Colcultura | Bogotá | 1995 | Reseña del desarrollo del curso de dirección escénica realizado en la ENAD | Colombia | 1990 |
| Crítica | Fabio Rubiano | Escritura sin respuestas | Gestus, vol. VI, Colcultura | Bogotá | 1995 | Reseña de Roberto Zucco sobre Bernard Narié Koltes | Colombia | 1990 |
| Crítica | Víctor Viviescas | Presuntos implicados | Gestus, vol. VI, Colcultura | Bogotá | 1995 | Referencia a la obra de Koltes, especialmente Roberto Zucco | Colombia-Francia | 1990 |
| Crítica | Ricardo Sarmiento Gafurri | Koltes y el neobarroco | Gestus, vol. VI, Colcultura | Bogotá | 1995 | Caracterización de la obra de Koltes como cercana al neobarroco | Colombia-Francia | 1990 |
| Crítica | Santiago García | A propósito de B.M. Koltes | Gestus, vol. VI, Colcultura | Bogotá | 1995 | Reseña de la obra y el lenguaje del autor francés | Colombia-Francia | 1990 |

| Tema | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|-------------------|--------------------------|--|-----------------------------|--------|------|---|---------------------|------------------|
| Teatro y sociedad | Magali Muguercía | Teatro y utopía en el siglo XX | Gestus, vol. VI, Colcultura | Bogotá | 1995 | Relación entre el teatro con formas de liberación y las utopías | Cuba | 1990 |
| Escenografía | Jorge Manuel Pardo | Pintores en el teatro | Gestus, vol. VI, Colcultura | Bogotá | 1995 | Reseña de la participación de los artistas plásticos en la producción escenográfica | Colombia | 1990 |
| Texto dramático | Héctor L. Gallego Lorza | Mi barrio: historia de un amor | Gestus, vol. VI, Colcultura | Bogotá | 1995 | Dramaturgia | Colombia | 1990 |
| Historia | Carlos José Reyes | Satíricos y festivos | Gestus, vol. VI, Colcultura | Bogotá | 1995 | Descripción de las petipiezas o comedias en miniatura del siglo XIX | Colombia | Siglo XIX |
| Dramaturgia | Fabio Rubiano Orjuela | Amores simultáneos | Gestus, vol. VI, Colcultura | Bogotá | 1995 | Dramaturgia | Colombia | 1990 |
| Historia | Fernando González Cajiao | Teatro en Medellín y vejezes | Gestus, vol. VI, Colcultura | Bogotá | 1995 | Referencia a la obra de Eladio Gonima sobre el teatro paisa en el Siglo XIX | Medellín (Colombia) | Siglo XIX |
| Actuación | Fernando Peñuela Ortiz | Pensamiento de la actuación | Gestus, vol. IX, Colcultura | Bogotá | 1997 | Reflexión sobre el actor | Colombia | 1970-1990 |
| Actuación | Gilberto Martínez Arango | Historia natural del empirismo: un esbozo de experiencia actoral | Gestus, vol. IX, Colcultura | Bogotá | 1997 | Reflexión sobre actuación | Medellín (Colombia) | 1970-1990 |
| Actuación | Luis Carlos Medina | Charla a los actores | Gestus, vol. IX, Colcultura | Bogotá | 1997 | Reflexión sobre actuación | Medellín (Colombia) | 1990 |
| Actuación | Orlando Cajamarca Castro | Reflexiones sobre psicoanálisis y teatro | Gestus, vol. IX, Colcultura | Bogotá | 1997 | Psicoanálisis y actuación | Cali (Colombia) | 1990 |
| Actuación | César Badillo | El gesto que respira | Gestus, vol. IX, Colcultura | Bogotá | 1997 | Reflexión sobre actuación | Colombia | 1990 |

| Tema | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|---------------------|-------------------------------------|---|-----------------------------|--------|------|---|---------------------|------------------|
| Actuación | Juan Monsalve Pino | El actor en tiempos de guerra | Gestus, vol. IX, Colcultura | Bogotá | 1997 | Reflexión sobre actuación | Colombia | 1990 |
| Actuación | Misael Torres Pérez | Desde la soledad de un actor | Gestus, vol. IX, Colcultura | Bogotá | 1997 | Reflexión sobre actuación | Colombia | 1990 |
| Actuación | Cristóbal Peláez González | Esquirlas, por/sobre/contra el actor: el teatro y algunos vicios nacionales | Gestus, vol. IX, Colcultura | Bogotá | 1997 | Crítica a los estereotipos del teatro colombiano | Medellín (Colombia) | 1990 |
| Texto dramático | Tania Cárdenas Paulsen | <i>Una mujer que ya no fuma</i> | Gestus, vol. IX, Colcultura | Bogotá | 1997 | Dramaturgia | Colombia | 1990 |
| Texto dramático | José Manuel Freidel | <i>¡Ay! días chiqui</i> | Gestus, vol. IX, Colcultura | Bogotá | 1997 | Dramaturgia | Medellín (Colombia) | 1990 |
| Texto dramático | Darío García, Luis Felipe Salamanca | <i>La captura</i> | Gestus, vol. IX, Colcultura | Bogotá | 1997 | Dramaturgia | Colombia | 1990 |
| Voz escénica | Carlos Araque Osorio | La palabra-gesto, la palabra-verbo | Gestus, vol. IX, Colcultura | Bogotá | 1997 | Reflexión sobre la voz en el teatro | Colombia | 1990 |
| Actuación | Alexander Tairov | El actor, diletantismo y maestría | Gestus, vol. IX, Colcultura | Bogotá | 1997 | Reflexión sobre actuación | Rusia | 1990 |
| Historia | Carlos José Reyes Posada | El teatro en el siglo XVII. Los Solís y Valenzuela | Gestus, vol. IX, Colcultura | Bogotá | 1997 | Referencia a la "Laurea crítica" | Colombia | Siglo XVII |
| Publicación teatral | Jorge Manuel Pardo Acosta | Publicaciones | Gestus, vol. IX, Colcultura | Bogotá | 1997 | Reseña de publicaciones teatrales entre 1995 y 1997 | Colombia | 1990 |

| Tema | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|------------------------|---------------------------|---|-----------------------------|--------|------|---|-------------------|------------------|
| Organización sector | Alberto Sanabria Acevedo | III Congreso Nacional de Teatro | Gestus, vol. IX, Colcultura | Bogotá | 1997 | Referencia a III Congreso Nacional de Teatro | Colombia | 1990 |
| Organización sector | Consuelo Méndez | III Congreso de Titiriteros de Colombia, IV Asamblea General de Ático | Gestus, vol. IX, Colcultura | Bogotá | 1997 | Reseña el III Congreso de Titiriteros de Colombia | Colombia | 1990 |
| Dramaturgia | Víctor Viviescas | Nota del editor | Número especial | Bogotá | 1998 | Sobre el Taller Nacional de Dramaturgia | Colombia | 1990 |
| Teoría dramática | Mauricio Kartum | Poner un mundo a vivir: el oficio del escritor | Número especial | Bogotá | 1998 | Planteamiento de Jartum sobre dramaturgia | Argentina | 1990 |
| Teoría dramática | Michel Azama | Microdramaturgia: el diálogo y la escena teatrales | Número especial | Bogotá | 1998 | Planteamiento sobre dramaturgia | Francia | 1990 |
| Teoría dramática | Marco Antonio de la Parra | Sin memoria ni deseo | Número especial | Bogotá | 1998 | Aproximación a la dramaturgia | Chile | 1990 |
| Texto dramático | Carolina Vivas | <i>Filialidades</i> | Número especial | Bogotá | 1998 | Dramaturgia | Colombia | 1990 |
| Dramaturgia, dirección | Alejandro González Puche | El director escénico y el dramaturgo | Número especial | Bogotá | 1998 | Relación entre dramaturgia y dirección | Colombia | 1990 |
| Dramaturgia, dirección | Pawel Nowicki | El director en el teatro moderno y su relación con el dramaturgo | Número especial | Bogotá | 1998 | Dirección y dramaturgia | Perú | 1990 |
| Adaptación | José Sanchis Sinisterra | Dramaturgia de textos narrativos | Número especial | Bogotá | 1998 | Procesos de adaptación | España | 1990 |

| Tema | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|---------------------|-----------------------------------|---|----------------------------|--------|------|---|-------------------|------------------|
| Adaptación | Víctor Viviescas | Cuatro experiencias de teatralización de textos narrativos | Número especial | Bogotá | 1998 | Adaptación dramática | Colombia | 1990 |
| Pedagogía | Álvaro Restrepo Hernández | Pedagogía artística: humanismo, cuerpo e identidad | Gestus, vol. X, Colcultura | Bogotá | 1998 | Visión del cuerpo, la danza y la pedagogía | Colombia | 1990 |
| Danza contemporánea | Liliana Alzate Cuervo | Teatro-danza: una línea de resistencia | Gestus, vol. X, Colcultura | Bogotá | 1998 | Historia y concepto de la danza contemporánea | Colombia | 1990 |
| Historia | Fernando Duque Mesa | Seis asedios a la danza y la danza-teatro en Colombia | Gestus, vol. X, Colcultura | Bogotá | 1998 | Desarrollo histórico de la danza-teatro en Colombia | Colombia | 1990 |
| Texto dramático | Mónica Gontovnik | <i>Detrás de la puerta</i> | Gestus, vol. X, Colcultura | Bogotá | 1998 | Dramaturgia | Colombia | 1990 |
| Texto dramático | Marta Ruiz | <i>Réquiem de arena</i> | Gestus, vol. X, Colcultura | Bogotá | 1998 | Dramaturgia | Colombia | 1990 |
| Reseña | Adela Donadío | Fundación de Danza L'Explose | Gestus, vol. X, Colcultura | Bogotá | 1998 | Referencia a L'Explose | Colombia | 1990 |
| Dramaturgia | Tino Fernández, Victoria Valencia | <i>La huella del camaleón y La irrupción de la nada</i> | Gestus, vol. X, Colcultura | Bogotá | 1998 | Dramaturgia | Colombia | 1990 |
| Reseña | Luz Stella Rey | Danza-teatro: <i>pas de deux?</i> | Gestus, vol. X, Colcultura | Bogotá | 1998 | Referencia al ballet de Cali | Cali (Colombia) | 1980-1990 |
| Pedagogía | Sonia Casadiego Arias | Algunas vivencias en danza-teatro de la Escuela Departamental de Ballet Santander | Gestus, vol. X, Colcultura | Bogotá | 1998 | Reseña del programa de la Escuela | Colombia | 1990 |

| Tema | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|----------------|------------------------|--|-----------------------------|--------|------|--|-------------------|------------------|
| Técnica | Edith Donato Sánchez | Los gestos y los movimientos... | Gestus, vol. X, Colcultura | Bogotá | 1998 | Visión de la danza-teatro | Colombia | 1990 |
| Técnica | Winston Berrío | Teatro danza-danza teatro-teatro y danza | Gestus, vol. X, Colcultura | Bogotá | 1998 | Referencia a la danza-teatro | Colombia | 1990 |
| Reseña crítica | Santiago García | Teatro y literatura en <i>El Quijote</i> | Gestus, vol. XI, Colcultura | Bogotá | 2000 | Referencia a la relación entre la obra de Cervantes y la de García | Colombia | 1990 |
| Teoría | Enrique Buena-ventura | Teatro y literatura | Gestus, vol. XI, Colcultura | Bogotá | 2000 | Análisis de la relación entre los dos géneros | Colombia | 1990 |
| Reseña crítica | Mario Vargas Llosa | Testimonio de mi vocación como autor teatral | Gestus, vol. XI, Colcultura | Bogotá | 2000 | Reseña de la producción dramática del narrador peruano | Perú | 1990 |
| Historia | Amalia Iriarte Núñez | Una obra "a manera de contienda o batalla": En los quinientos años de <i>La Celestina</i> | Gestus, vol. XI, Colcultura | Bogotá | 2000 | Referencia a la obra de Fernando de Rojas | Colombia-España | Siglo XVI |
| Teoría | Henry Díaz Vargas | Paréntesis diferenciales para encontrar unas relaciones entre literatura y teatro | Gestus, vol. XI, Colcultura | Bogotá | 2000 | Visión de las relaciones entre teatro y literatura | Colombia | 2000 |
| Dramaturgia | Mario Castaño Cariasco | Texto narrativo y con-versión dramática | Gestus, vol. XI, Colcultura | Bogotá | 2000 | Adaptación de textos narrativos | Colombia | 2000 |
| Reseña crítica | Pilar Restrepo | En la máscara se hace teatro con la poesía, pero no se puede hacer teatro con cualquier cosa | Gestus, vol. XI, Colcultura | Bogotá | 2000 | Proceso de montaje en la Máscara de Cali | Cali (Colombia) | 2000 |

| Tema | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|-----------------|--|--|------------------------------|--------|------|--|-------------------|------------------|
| Teoría | Fernando Vidal | Al acecho de la paradoja | Gestus, vol. XI, Colcultura | Bogotá | 2000 | La paradoja como aspecto fundamental del texto dramático | Cali (Colombia) | 2000 |
| Teoría | Pawel Nowicki | Epización y novelización, de cómo el drama perdió su familia | Gestus, vol. XI, Colcultura | Bogotá | 2000 | Especificidad de la obra dramática frente a otros géneros | Polonia | 2000 |
| Reseña crítica | Javier H. Murillo | Los diamantes no son eternos | Gestus, vol. XI, Colcultura | Bogotá | 2000 | Reseña de la obra <i>Una mujer que ya no fuma</i> de Tania Cárdenas | Colombia | 2000 |
| Teoría | Juliana Reyes | ¿Dónde queda la frontera? | Gestus, vol. XI, Colcultura | Bogotá | 2000 | Reflexión sobre el teatro y la narrativa | Colombia | 2000 |
| Adaptación | Fernando Duque Mesa | La literatura como pretexto dramático en el teatro en Colombia | Gestus, vol. XI, Colcultura | Bogotá | 2000 | Referencia a obras narrativas que han sido adaptadas al teatro | Colombia | 1950-2000 |
| Reseña | Juan Monsalve Pino | ¡Jerzy Grotowski, requiescat in pace! | Gestus, vol. XI, Colcultura | Bogotá | 2000 | Referencia a la obra y vida de Grotowski | Colombia-Polonia | 2000 |
| Entrevista | Jorge Prada, Jorge Manuel Pardo | Entrevista a José Assad | Gestus, vol. XI, Colcultura | Bogotá | 2000 | Referencia a la obra de José Assad, especialmente a <i>Biófilo Panclasta</i> | Colombia | 1970-2000 |
| Texto dramático | José Assad | <i>Biófilo Panclasta: pasión y muerte de un anarquista</i> | Gestus, vol. XI, Colcultura | Bogotá | 2000 | Dramaturgia | Colombia | 1970 |
| Texto dramático | César Santiago Álvarez y Alberto López de Mesa | La dramaturgia titiritera en Colombia | Gestus, vol. XII, Colcultura | Bogotá | 2000 | Características de la dramaturgia titiritera de Colombia | Colombia | 1970-2000 |

| Tema | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|--------------------|--|---|------------------------------|--------|------|---|---------------------|------------------|
| Historia | Iván Darío Álvarez | Genealogía de la dramaturgia titiritera en Colombia | Gestus, vol. XII, Colcultura | Bogotá | 2000 | Desarrollo histórico del teatro de títeres en Colombia | Colombia | Siglos XIX-XX |
| Dramaturgia | Mauricio Kartún | Taller: la poética de la cosa | Gestus, vol. XII, Colcultura | Bogotá | 2000 | Reflexión sobre la expresividad de los objetos en el teatro | Argentina | 2000 |
| Texto dramático | Camilo Cuervo | Ejercicio dramaturgico "Pedacito y redonda" | Gestus, vol. XII, Colcultura | Bogotá | 2000 | Dramaturgia | Colombia | 2000 |
| Dramaturgia | Ciro Leonardo Gómez | Dramaturgia e imagen | Gestus, vol. XII, Colcultura | Bogotá | 2000 | Reflexión sobre el teatro de títeres | Colombia | Siglo XX |
| Historia | Alberto López de Mesa | La palabra en la escena | Gestus, vol. XII, Colcultura | Bogotá | 2000 | Percepción del teatro de títeres en Colombia: historia y tendencias | Colombia | Siglos XIX-XX |
| Técnica de títeres | Freddy Artilles | Taller: dramaturgia para títeres | Gestus, vol. XII, Colcultura | Bogotá | 2000 | Desarrollo metodológico de un taller para títeres | Cuba | 2000 |
| Dramaturgia | Iván Darío Álvarez | Ejercicio dramaturgico <i>Las tres bocas</i> | Gestus, vol. XII, Colcultura | Bogotá | 2000 | Ejercicio dramaturgico | Colombia | 2000 |
| Dramaturgia | Jorge Luis Pérez | Dramaturgia en la fanfarria | Gestus, vol. XII, Colcultura | Bogotá | 2000 | Características de la expresión dramática de la fanfarria | Medellin (Colombia) | 1970-2000 |
| Dramaturgia | Sonia González | Taller: dramaturgia desde la imagen | Gestus, vol. XII, Colcultura | Bogotá | 2000 | Propuesta de módulo de dramaturgia para títeres | Venezuela | 2000 |
| Dramaturgia | Alejandra Barrada y Fernando Velásquez | Ejercicio dramaturgico <i>El rey</i> | Gestus, vol. XII, Colcultura | Bogotá | 2000 | Ejercicio dramaturgico | Colombia | 2000 |

| Tema | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|-------------|--------------------|---|------------------------------|--------|------|---|-------------------|------------------|
| Dramaturgia | Iván Darío Álvarez | Reflexiones de un titiritero en torno a unas jornadas dramaturgicas | Gestus, vol. XII, Colcultura | Bogotá | 2000 | Reflexión sobre el desarrollo del taller de dramaturgia | Colombia | 2000 |

Escuela Nacional de Arte Dramático. Investigación sobre teatro colombiano

| Tema | Autor | Título | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|---------------------------|-------------------------------|--|------|---|-------------------|------------------|
| Teoría y técnica teatral | Armando Martínez Mahecha | El gesto en <i>Santa Juana de los mataderos</i> y su importancia en el teatro vanguardista | 1979 | Analiza el Gestus Brechtiano y su incidencia en el teatro | Alemania-Colombia | 1950-1980 |
| Histórico crítico | Adelaida Nieto | Esbozo de una historia que continúa: grupo de teatro La Candelaria | 1982 | Analiza el desarrollo del teatro La Candelaria desde su creación hasta 1982 | Colombia | 1960-1980 |
| Histórico | Edna Zorina Díaz de León | El viejo teatro en Colombia: una historia anecdótica hecha a retazos | 1985 | Síntesis del desarrollo histórico del teatro colombiano anterior a 1950 | Colombia | Siglo XVIII |
| Pedagógico | Martha Sofía Quiñones | La actividad lúdica cómo base de la pedagogía teatral infantil | 1986 | Trabajo pedagógico para infancia | Colombia | 1950 |
| Técnica actoral | Leopolda Rojas Mena | Creación de personajes en <i>Biófilo Panclasta</i> | 1986 | Análisis de la creación de personajes en la obra citada de José Assad | Colombia | 1970-1980 |
| Historia | Álvaro Garzón Marthá | La actitud trágica en el teatro de la Independencia | 1988 | Análisis de la producción dramática | Colombia | 1790-1830 |
| Pedagogía | Stella Angarita Pinzón | La formación teatral en la escuela secundaria | 1988 | Aporte del teatro a la pedagogía | Colombia | 1980 |
| Análisis e interpretación | Alberto Sánchez Q. | Misterio bufo: en el contexto del teatro y de la sociedad medieval | 1988 | La obra de Daño Fe y su contexto | Europa | Siglos XI-XV |
| Análisis e interpretación | Jairo H. Castañeda V. | Molière: <i>El enfermo imaginario</i> | 1988 | Análisis de la obra de Molière y la medicina | Francia | Siglo XVII |
| Adaptación dramática | Jorge Fernando Ospina Sánchez | Narrativa latinoamericana y teatro: tres experimentos | 1988 | Propuestas de adaptación de narrativa del boom latinoamericano | Latinoamérica | 1960-1980 |
| Dirección teatral | Jaime Varela | Propuesta de puesta en escena de la obra <i>Las criadas</i> | 1988 | Análisis de la obra de Jean Genet | Francia | 1960-1980 |

| Tema | Autor | Título | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|------------------------------|----------------------------|--|------|---|--------------------|------------------|
| Pedagogía | Bertha Nelly Forero Duarte | El teatro como recurso pedagógico | 1988 | Señala la forma de utilizar el teatro en la escuela | Colombia | 1970-1990 |
| Técnica actoral | Jorge T. Arcila | El problema actoral en el montaje de <i>El Jardín de los cerezos</i> | 1988 | Construcción de personajes en Chejov | Rusia-Colombia | Siglo XX |
| Dramaturgia | Carlos Arturo Alzate Q. | <i>Arrecifes de piel</i> : texto dramático | 1988 | Texto dramático | Colombia | 1980 |
| Historia crítica | Nohora Patricia Ariza | Corrientes y tendencias en el teatro colombiano contemporáneo | 1988 | Determinación de las principales tendencias del teatro colombiano | Colombia | 1960-1980 |
| Juego teatral | Gina Patricia Agudelo | Cartilla de improvisación y juegos teatrales | 1989 | Tipos de juegos teatrales | Colombia | 1980 |
| Análisis e interpretación | María del Pilar Díaz | Análisis del montaje de <i>El farsante más grande del mundo</i> | 1990 | Análisis de la obra de Synge | Irlanda | 1980 |
| Pedagogía | Daniel Rocha | Cartilla para la enseñanza del teatro en la educación media | 1990 | Utilización del teatro en la escuela | Colombia | 1980 |
| Antropología teatral | Carlos Araque Osorio | Hacia una propuesta de antropología teatral | 1991 | Elementos conceptuales y prácticos de la antropología teatral | Dinamarca-Colombia | 1980 |
| Pedagogía | Raúl Alfonso Rojas-Romero | El teatro aplicado a la educación | 1991 | Formas y técnicas para utilizar el teatro en la escuela | Colombia | 1980 |
| Dirección y puesta en escena | Félix María Báez Sanabria | Notas sobre la puesta en escena | 1992 | Señala los elementos fundamentales de la puesta en escena | Colombia | 1980 |

| Tema | Autor | Título | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|-------------------------------|----------------------------------|--|------|--|------------------------|------------------|
| Pedagogía | Julieta Amparo Guarín Avellaneda | Propuesta de una didáctica para la enseñanza teatral en primaria interrelacionando a Constantin Stanislavski y Jean Piaget | 1992 | Aplicación del teatro en la escuela | Rusia-Francia-Colombia | 1980 |
| Análisis y crítica | Fernando Duque Mesa | Textos sobre teatro colombiano | 1992 | Señala y analiza el teatro colombiano contemporáneo | Colombia | 1960-1990 |
| Adaptación teatral | Bárbara Perea Arce | La apreciación de dos procesos actorales en una adaptación literaria para una puesta en escena y con un texto teatral escrito | 1993 | Procesos de adaptación | Colombia | 1990 |
| Técnica teatral | E. Gaete Paz | La importancia del área técnica para un actor | 1993 | Escenografía, utilería y vestuario | Colombia | 1990 |
| Teoría teatral | Edgar Libardo Vargas Díaz | La tragedia griega desde la perspectiva del personaje femenino | 1993 | Los principales roles femeninos en la tragedia clásica | Grecia | Siglo V a.C. |
| Análisis del proceso creativo | Rosario Jaramillo Mora | Reflexiones sobre un proyecto creativo de danza - teatro "yo - arbor - Gonzalo" | 1993 | Análisis del proceso creativo de la obra | Colombia | 1990 |
| Análisis del proceso creativo | José Assad Cuéllar | Monografía sobre la escritura de la obra <i>Cenizas sobre el mar</i> | 1993 | Análisis del proceso escritural de la obra | Colombia | 1970-1990 |
| Teoría teatral | Eduardo Chavarro B. | Los elementos paraverbales del lenguaje dramático | 1993 | Kinesis, proxemia y gestualidad | Colombia | 1980-1990 |
| Teoría teatral | Marta Lucía Ramírez | Una mirada a los conceptos "vanguardia", "protesta y paradoja", "modernidad", "nuevo teatro" a partir de las apreciaciones de Fernando Arrabal y Gabriel Álvarez | 1993 | Vanguardia y teatro español | España | 1950-1980 |

| Tema | Autor | Título | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|----------------------------|--------------------------------|--|------------|-------------------------------|--------------------------|-------------------------|
| Técnica expresiva corporal | Carlos Enrique Camargo Morales | Reflexiones para trabajar en torno a la expresión corporal | 1993 | Trabajo de expresión corporal | Colombia | 1990 |
| Historia regional | Rodolfo Vela Herrera | Introducción a la historia del teatro en el Caquetá | 1993 | Teatro regional | Colombia (Caquetá) | 1990 |

Escuela Nacional de Arte Dramático. Tesis de grado

| Tema | Autor | Título | Año de producción | País | Época de referencia |
|-------------------|----------------------------------|---|-------------------|-------------------|---------------------|
| Pedagogía | José Guillermo Rodríguez Alarcón | Marco teórico de la educación estética para el bachillerato | 1993 | Colombia | 1990 |
| Teoría | Jorge Prada Prada | Materiales teóricos y texto para teatro | 1993 | Colombia | 1990 |
| Técnica pantomima | Santiago Martínez Palomino | Mimo-clown | 1993 | Colombia | 1990 |
| Técnica vocal | Langen Lozada Olaya | Elementos básicos de técnica vocal | 1993 | Colombia | 1990 |
| Análisis textual | José Hernán Moreno Martínez | El actor frente al texto | 1993 | Colombia | 1990 |
| Pedagogía | Gloria Mercedes Zapata | Grotowski y Barba: una reinterpretación para futuros pedagogos no teatrales | 1993 | Colombia | 1990 |
| Análisis teatral | Henry Romero | Análisis para una obra de género melodramático: <i>La joya</i> | 1993 | Colombia | 1990 |
| Historia | Guillermo Prieto Rodríguez | Génesis y configuración del teatro muisca-precolombino | 1993 | Colombia | Siglo XVI |
| Actuación | Manuel Cuéllar Molano | Cuando el cuerpo habla | 1993 | Colombia | 1990 |
| Proceso creativo | Juan Manuel Combariza C. | Proceso de creación: <i>Lope de Aguirre, la ira de dios</i> | 1993 | Colombia-Alemania | 1990 |
| Pedagogía | Carlos Julio Jaime | Proceso metodológico y fases para la creación del programa de arte escénico como licenciatura en la Escuela Superior de Artes del Huila | 1993 | Huila (Colombia) | 1990 |
| Análisis teatral | Henry Romero Chivatá | <i>Diciembre en la joya</i> : apreciación dramática para hallar marcos teóricos a una pieza de melodrama social. Siglo XX | 1993 | Colombia | 1990 |
| Dirección | Alberto Rodríguez Afanador | <i>Drácula</i> : el director y su obra | 1993 | Colombia | 1990 |
| Política cultural | Jorge Manuel Pardo | Políticas y procesos de descentralización en la cultura | 1993 | Colombia | 1990 |

| Tema | Autor | Título | Año de producción | País | Época de referencia |
|--------------------|----------------------------------|--|-------------------|----------|---------------------|
| Texto dramático | María Fernanda Velosa R. | Deseo al cubo | 1993 | Colombia | 1990 |
| Dramaturgia | Luis Efraín García D. | La teatralidad del conde Cuchicute a través de la tradición oral: investigación, dramaturgia y puesta en escena | 1993 | Colombia | 1990 |
| Pedagogía | Álvaro Gasca Coronado | Una propuesta para la profesionalización del teatro en la provincia | 1994 | Colombia | 1990 |
| Actuación | Jorge Antonio Quiñones Useche | El actuar como forma de vida y terapia | 1994 | Colombia | 1990 |
| Actuación | Ana María Sánchez | El espacio natural | 1994 | Colombia | 1990 |
| Dirección | Lorena López Navia | La descripción de la estructura y el proceso de una obra de teatro | 1995 | Colombia | 1990 |
| Voz escénica | Rafael Bohórquez Becerra | La entonación en el teatro | 1995 | Colombia | 1990 |
| Pedagogía | Gabriel Hernán García Rivera | La expresión corporal como propuesta didáctica para el trabajo pedagógico en la escuela primaria | 1995 | Colombia | 1990 |
| Música la Escena | Marco Ignacio Rodríguez Bejarano | La música en "segundos" | 1995 | Colombia | 1990 |
| Técnica actoral | Fernando Rojas Vargas | La preexpresividad según Eugenio Barba: ejercicios prácticos basados en la técnica de Decroux para desarrollarla | 1995 | Colombia | 1990 |
| Análisis dramático | Ricardo Enrique Bohórquez Alonso | La teatralidad en <i>La balada del café triste</i> | 1995 | Colombia | 1990 |
| Texto dramático | José Domingo Garzón Garzón | <i>Muchacho no salgas</i> : la tragedia de una generación vista a través de una obra de teatro | 1995 | Colombia | 1990 |
| Pedagogía | Ligia Mabel Bohórquez Celis | Teatro en la escuela pública primaria | 1995 | Colombia | 1990 |
| Actuación | Claudia Celina Lizarazo Holguín | Ejercicios para el entrenamiento actoral | 1995 | Colombia | 1990 |

| Tema | Autor | Título | Año de producción | País | Época de referencia |
|--------------------|--------------------------------|---|-------------------|----------|---------------------|
| Actuación | Ingrid Bustos Ramírez | Recopilación histórica del entrenamiento del actor | 1995 | Colombia | 1990 |
| Dramaturgia | Claudia María Morales Sánchez | Tras las huellas de una dramaturga originada en la calle | 1995 | Colombia | 1990 |
| Actuación | Henry Villalba Meléndez | Juego teatral, literatura y vida cotidiana | 1995 | Colombia | 1990 |
| Historia | Diego H. Beltrán Esguerra | Nacimiento del radioteatro en Colombia: años treinta a cincuenta | 1995 | Colombia | 1990 |
| Historia | Nadya Eloísa Ávila Leal | El teatro nacional: un panorama general | 1995 | Colombia | 1990 |
| Actuación | Adelaida Otálora | Elementos básicos para iniciarse en la experiencia escénica | 1995 | Colombia | 1990 |
| Pedagogía | Mario H. Quintero A. | El arte del teatro como ayudante de la renovación curricular del preescolar | 1995 | Colombia | 1990 |
| Actuación | Alexei Felipe Rivera Gómez | El color como elemento que favorece nuestro trabajo actoral | 1995 | Colombia | 1990 |
| Dramaturgia | Jairo Armando Sarmiento Vargas | El cuento de hadas y los mundos espirituales en una interpretación dramática | 1995 | Colombia | 1990 |
| Actuación | Claudia Liliana González | El equilibrista del pensamiento | 1995 | Colombia | 1990 |
| Análisis dramático | María del Rosario Trujillo | El nudo corridizo de Enrique Buenaventura | 1995 | Colombia | 1990 |
| Dramaturgia | Carolina Vivas Ferreira | En busca de un texto dramático a partir del trabajo colectivo | 1995 | Colombia | 1990 |
| Actuación | Elkin José Díaz Rodríguez | Actores y grupos aficionados | 1995 | Colombia | 1990 |
| Análisis dramático | Miguel Ángel Pazos | Análisis del método de montaje cinematográfico de Sergei Mijailovich Eisenstein | 1995 | Colombia | 1990 |
| Análisis dramático | Dolly Margarita Vega Silva | Análisis e influencia del pensamiento kafkiano en <i>Extraviados</i> | 1995 | Colombia | 1990 |
| Actuación | Fernando Pautt Vega | Cuerpo opaco-cuerpo vivo: razón o corazón | 1995 | Colombia | 1990 |

| Tema | Autor | Título | Año de producción | País | Época de referencia |
|-------------------|----------------------------------|---|-------------------|----------|---------------------|
| Dramaturgia | Luis Eduardo Motoa Silva | Del ditirambo al drama | 1995 | Grecia | Siglo V a.C. |
| Actuación | Martín de Jesús Ariza Molina | Cantinflas, personaje de identidad cultural latinoamericana | 1995 | Colombia | 1990 |
| Dirección | Dario Moreu Insignares | Proceso de creación y montaje del espectáculo <i>Cambalache o el juego de los excesos</i> | 1995 | Colombia | 1990 |
| Actuación | María Teresa Villamil | De la sociedad gris a la libre expresión | 1995 | Colombia | 1990 |
| Teatro y carnaval | Javier Samir Verdugo Flórez | Teatro y carnaval | 1995 | Colombia | 1990 |
| Pedagogía | Edgar Hernando Rojas Rodríguez | Materiales para la instrumentación pedagógica en la enseñanza del teatro: dirigida a la educación media diversificada | 1995 | Colombia | 1990 |
| Video-teatro | Manuel Enrique Orjuela Cortés | Video-teatro: un acercamiento | 1995 | Colombia | 1990 |
| Técnica | Nubia Téllez Fonseca | El maquillaje cómo recurso indispensable para el actor | 1995 | Colombia | 1990 |
| Pedagogía | María del Rosario Uribe Ricaurte | Guía de talleres para la recreación teatral de mitos muisicas: dirigida a maestros de Cundinamarca | 1995 | Colombia | 1990 |
| Técnica | Consuelo Salas Leguizamón | Iluminación es... iluminadores | 1995 | Colombia | 1990 |
| Técnica vocal | Camilo Andrés Ramírez Triana | La interpretación vocal: análisis de los elementos vocales en el sistema de actuación de Stanislavski, a la luz de la teoría de las inteligencias múltiples | 1998 | Colombia | 1990 |
| Técnica vocal | Martha Isabel Guerrero González | La voz del títere: conexión invisible y nómada | 1998 | Colombia | 1990 |
| Técnica vocal | Rosario Jaramillo Mora | <i>Voces de la tierra</i> : investigación hacia un proceso creativo por el camino del biodrama | 1998 | Colombia | 1990 |

| Tema | Autor | Título | Año de producción | País | Época de referencia |
|----------------|--------------------------------|---|-------------------|----------------------|---------------------|
| Técnica vocal | Carlos Araque Osorio | Voces para la escena: vocalización, articulación y dicción en el trabajo de voz | 1998 | Colombia | 1990 |
| Técnica vocal | Fernando Pautt Vega | Entre la voz y la palabra: el texto y el personaje | 1998 | Colombia | 1990 |
| Técnica vocal | Luis Ariel Martínez Silva | Estructuras de entrenamiento de la voz: una guía práctica de apoyo dirigida a docentes teatrales en el área de voz escénica | 1998 | Colombia | 1990 |
| Actuación | Javier Bejarano Delgado | Estudio de las acciones en <i>La última cinta</i> de Samuel Beckett | 1998 | Colombia | 1990 |
| Teoría teatral | Thamer Arana Grajales | Brecht como un clásico y los clásicos en Brecht | 1998 | Colombia Alemania | 1950 |
| Actuación | Sonia Montero M. | Comportamiento verbal y no verbal: una propuesta de entrenamiento para actores principiantes | 1998 | Colombia | 1990 |
| Técnica vocal | Carlos Enrique Camargo Morales | La expresión vocal en la práctica teatral para niños y jóvenes | 1999 | Colombia | 1990 |
| Técnica vocal | Martha Leticia Niño Alemán | La voz del movimiento: bases para el entrenamiento vocal del bailarín-actor | 1999 | Colombia | 1990 |
| Técnica vocal | Henry Romero Chivata | El grito y otras voces: en busca de un método para el desarrollo y entrenamiento vocal del actor | 1999 | Colombia | 1990 |
| Técnica vocal | Luz Mary Baquero C. | Entrenamiento vocal básico para actores principiantes | 1999 | Colombia | 1990 |
| Técnica vocal | Luz María Garavito Salazar | Entrenamiento vocal para el actor que va a cantar | 1999 | Colombia | 1990 |
| Técnica vocal | Yazmín Padilla Borbón | Estrategias articulatorias de los fonemas (B, C, D, R, S, T, y CH) mediante los trabalenguas | 1999 | Colombia | 1990 |
| Técnica vocal | Andrés Rodríguez Ferreira | Adiestramiento rítmico-corporal y melódico-vocal para actores | 1999 | Colombia | 1990 |

Quehacer Teatral

| Tipo de material | Volumen | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año |
|------------------|---------|------------------------------------|---|------------------|--------|-----------------------|
| Artículo | 1 | Eduardo Gómez | Recuento histórico del teatro | Editorial Escala | Bogotá | Abril 1984, N° 1 |
| Artículo | 2 | | Encuentro de Teatro Callejero | Editorial Escala | Bogotá | Abril 1984, N° 1 |
| Artículo | 3 | | Dario Fo y Franca Rame en Colombia | Editorial Escala | Bogotá | Abril 1984, N° 1 |
| Artículo | 4 | | Schechner y el teatro experimental | Editorial Escala | Bogotá | Abril 1984, N° 1 |
| Artículo | 5 | Giorgio Antei | El teatro Odin en Colombia | Editorial Escala | Bogotá | Abril 1984, N° 1 |
| Artículo | 6 | Eduardo Marceles Daconte | Obstáculos y limitaciones de la crítica de teatro en Colombia | Editorial Escala | Bogotá | Abril 1984, N° 1 |
| Artículo | 7 | Meter Elssas | Psicología para grupos desarraigados | Editorial Escala | Bogotá | Abril 1984, N° 1 |
| Artículo | 8 | Tadashi Suzuki | La cultura es el cuerpo | Editorial Escala | Bogotá | Abril 1984, N° 1 |
| Artículo | 9 | Yan Michalski | Perspectiva teatral brasileña | Editorial Escala | Bogotá | Abril 1984, N° 1 |
| Artículo | 10 | Juan Andrés Piña | Teatro chileno en la década de los setenta | Editorial Escala | Bogotá | Abril 1984, N° 1 |
| Artículo | 11 | Raimonde Temkine | Francia: teatro y Estado | Editorial Escala | Bogotá | Abril 1984, N° 1 |
| Artículo | 12 | Zurres Awasthi | Carta de la India | Editorial Escala | Bogotá | Abril 1984, N° 1 |
| Artículo | 13 | Ferdinando Taviani | Carta de Italia | Editorial Escala | Bogotá | Abril 1984, N° 1 |
| Artículo | 14 | Clive Barrer | Gran Bretaña: un teatro en crisis | Editorial Escala | Bogotá | Abril 1984, N° 1 |
| Texto | 15 | Julio Cortázar | Nada de Pehuajó | Editorial Escala | Bogotá | Abril 1984, N° 1 |
| Artículo | 16 | Ferdinando Taviani | La improvisación en la <i>commedia dell'arte</i> | Editorial Escala | Bogotá | Septiembre 1984, N° 2 |
| Artículo | 17 | Goethe, Maurice Sand, Stanislawski | Un tríptico sobre la improvisación romántica | Italgraf | Bogotá | Septiembre 1984, N° 2 |

| Tipo de material | Volumen | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año |
|------------------|---------|-----------------------------------|--|-----------|--------|-----------------------|
| Artículo | 18 | Boris Zakhava | Un experimento de improvisación Gorka, Satanislavski, Vachtangov | Italgraf | Bogotá | Septiembre 1984, N° 2 |
| Artículo | 19 | Michail Chechov | La improvisación y el trabajo colectivo | Italgraf | Bogotá | Septiembre 1984, N° 2 |
| Artículo | 20 | Jacques Copeau | Notas y reflexiones sobre la improvisación | Italgraf | Bogotá | Septiembre 1984, N° 2 |
| Artículo | 21 | Charles Dullin | Ejercicios de improvisación | Italgraf | Bogotá | Septiembre 1984, N° 2 |
| Artículo | 22 | Berla Balasz | Improvisación y el teatro invisible | Italgraf | Bogotá | Septiembre 1984, N° 2 |
| Artículo | 23 | Edwin Piscator | Los peligros de la improvisación | Italgraf | Bogotá | Septiembre 1984, N° 2 |
| Artículo | 24 | Eugenio Barba | Cuando el actor abandona los territorios conocidos | Italgraf | Bogotá | Septiembre 1984, N° 2 |
| Artículo | 25 | Raimondo Guarino | Jerzy Grotowsky y el teatro no: dos aportes a una teoría de la improvisación | Italgraf | Bogotá | Septiembre 1984, N° 2 |
| Artículo | 26 | Nicola Savarese | La improvisación en el espejo oriental | Italgraf | Bogotá | Septiembre 1984, N° 2 |
| Artículo | 27 | Anna Ban Dettini | Improvisación teatral y Theatre Sport | Italgraf | Bogotá | Septiembre 1984, N° 2 |
| Artículo | 28 | Carlos José Reyes | La improvisación. Notas sobre la práctica teatral | Italgraf | Bogotá | Septiembre 1984, N° 2 |
| Artículo | 29 | Giorgio Antei | Improvisación y creación colectiva | Italgraf | Bogotá | Septiembre 1984, N° 2 |
| Entrevista | 30 | Entrevista a Enrique Buenaventura | "Nuevo teatro" e improvisación | Italgraf | Bogotá | Septiembre 1984, N° 2 |
| Entrevista | 31 | Entrevista a Juan Monsalve | Improvisación y laboratorio | Italgraf | Bogotá | Septiembre 1984, N° 2 |

| Tipo de material | Volumen | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año |
|------------------|---------|--|---|----------------------|--------|-----------------------|
| Entrevista | 32 | Entrevista a Gustavo Cañas por Fernando Arenas | En los confines del teatro | Italgraf | Bogotá | Septiembre 1984, N° 2 |
| Artículo | 33 | Giorgio Antei | Treinta años de teatro colombiano: una interpretación | Impresos Financieros | Bogotá | Agosto 1986, N° 3-4 |
| Artículo | 34 | José Antonio Oviedo Z. | Medellín: crisis de la agremiación teatral | Impresos Financieros | Bogotá | Agosto 1986, N° 3-4 |
| Artículo | 35 | Eric Bentley | Memorias de Brecht (I) | Impresos Financieros | Bogotá | Agosto 1986, N° 3-4 |
| Artículo | 36 | autor | Brecht ante la Inquisición | Impresos Financieros | Bogotá | Agosto 1986, N° 3-4 |
| Artículo | 37 | Edwin Piscator | Actuación objetiva | Impresos Financieros | Bogotá | Agosto 1986, N° 3-4 |
| Artículo | 38 | Eugenio Barba | El camino del rechazo | Impresos Financieros | Bogotá | Agosto 1986, N° 3-4 |
| Artículo | 39 | Franco Ruffini | Texto y escena: teatro y ciencia de los signos | Impresos Financieros | Bogotá | Agosto 1986, N° 3-4 |
| Artículo | 40 | Marco de Marinis | Hacia una pragmática de la comunicación teatral | Impresos Financieros | Bogotá | Agosto 1986, N° 3-4 |
| Artículo | 41 | Amalia Iriarte Núñez | Efectos de horror en la escena isabelina | Impresos Financieros | Bogotá | Agosto 1986, N° 3-4 |

| Tipo de material | Volumen | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año |
|------------------|---------|----------------------------|---|-------------------------|--------|---------------------|
| Artículo | 42 | Zurres Awasthi | Carta de la India | Impresos Financieros | Bogotá | Agosto 1986, Nº 3-4 |
| Artículo | 43 | Clive Barrer | El Festival de Edimburgo | Impresos Financieros | Bogotá | Agosto 1986, Nº 3-4 |
| Artículo | 44 | Steve Grant | Teatro en USA: ¿un espejismo? | Impresos Financieros | Bogotá | Agosto 1986, Nº 3-4 |
| Artículo | 45 | Carol Martin | La aventura postmodernista: la danza | Impresos Financieros | Bogotá | Agosto 1986, Nº 3-4 |
| Artículo | 46 | Eduardo Marceles Daonte | ¿Qué pasó en el Festival de Teatro de Manizales? | Impresos Financieros | Bogotá | Agosto 1986, Nº 3-4 |
| Artículo | 47 | Rómulo Paz | La Candelaria entre bambalinas | Impresos Financieros | Bogotá | Agosto 1986, Nº 3-4 |
| Artículo | 48 | Gerardo Andrade | Regresa La Mama. <i>Los tiempos del ruido</i> : tiempos de propuestas | Impresos Financieros | Bogotá | Agosto 1986, Nº 3-4 |
| Artículo | 49 | Diego León Hoyos | Un Jourdain conformista | Impresos Financieros | Bogotá | Agosto 1986, Nº 3-4 |
| Artículo | 50 | Michelle Gewinner | <i>Caligula</i> en el Teatro Colón de Bogotá | Impresos Financieros | Bogotá | Agosto 1986, Nº 3-4 |
| Texto teatral | 51 | Carlos José Reyes | <i>El Redentor</i> | Impresos Financieros | Bogotá | Agosto 1986, Nº 3-4 |

Investigaciones sobre teatro colombiano: libros y artículos*

| Tipo de material | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|------------------|-----------------------|---|---|-----------|------|---|----------------------------|------------------|
| Libro colectivo | | <i>Hombres y mujeres en las letras de Colombia</i> | Cooperativa Editorial Magisterio | Bogotá | 1998 | Se ofrece un inventario de personas relacionadas con el teatro. | Colombia | Totalidad |
| Revista | | <i>Historia del Gran Cauca.</i> "El Teatro en Cali fascículo N° 16" | Universidad del Valle, Periódico <i>Occidente</i> | Cali | 1995 | Colección de fascículos temáticos. Tema a cargo del profesor y dramaturgo Guillermo Piedrahita | Valle del Cauca (Colombia) | |
| Investigación | César Álvarez Escobar | Investigación e historia del teatro de muñecos en Colombia | Colcultura, Programa de becas | Bogotá | 1990 | Se reseña desde los "títeres prehispánicos" hasta su desarrollo en el siglo XX. El investigador pertenece al grupo de títeres y teatro Libélula Dorada | Colombia | Totalidad |
| Investigación | Moisés Álvarez Marín | Historia del teatro Heredia de Cartagena | Sin publicar | Cartagena | | Narra la historia de la edificación desde que fue levantada en 1880, sazonando el relato con crónicas y semblanzas. También se incluyen los programas teatrales ofrecidos | Cartagena (Colombia) | Siglos XIX y XX |
| Libro colectivo | Giorgio Antei | <i>Teatro político y verosimilitud en el teatro colombiano</i> | Ediciones del Alba | Bogotá | 1985 | Relaciona el concepto aristotélico de verosimilitud con el teatro político, y en particular con el movimiento del nuevo teatro | Colombia | 1960-1980 |
| Libro colectivo | Giorgio Antei (comp.) | <i>Las rutas del teatro: ensayos y diccionario teatral</i> | Universidad Nacional de Colombia | Bogotá | 1989 | Se incluyen artículos de Giorgio Antei, E. Buenaventura, Jorge Manuel Pardo, Nohora Ariza, Eugenio Barba y Clive Barker | Colombia | Años 1950-1980 |

* Una fuente de referencia para la elaboración de este listado fue el texto de Marina Lamus, cuyo contenido se completa y se circunscribe al teatro producido en Bogotá, durante el periodo 1970-2005.

| Tipo de material | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|------------------|---|---|---|--------|------|---|-------------------------|------------------|
| Libro individual | Gonzalo Arcila R. | <i>Nuevo Teatro en Colombia. Actividad creadora y política cultural</i> | Ediciones Centro de Estudios e Investigaciones Sociales, CEIS | Bogotá | 1983 | En esta obra Arcila elabora su análisis a partir de un cuadro de relación de estructuras sociales, económicas, políticas y el teatro (dramaturgia y praxis). El libro analiza desde un enfoque marxista las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta | Bogotá, Cali (Colombia) | Años 1950-1970 |
| Libro colectivo | Fernando Arenas y Gina Patricia Agudelo | <i>Juego y recreo</i> | Tres Culturas | Bogotá | 1995 | Este libro, que compila y clasifica diversos juegos teatrales, representa un aporte importante para los pedagogos que tienen a su cargo la formación de grupos de niños, jóvenes o adultos | | |
| Investigación | Nohora Patricia Ariza Hernández | <i>Recepción y público en las artes escénicas colombianas</i> | Colcultura, programa de becas | Bogotá | 1994 | La investigación, analiza el teatro desde el público asistente a los espectáculos, basándose en la teoría de la recepción planteada por la semiótica. La investigación está dividida en dos partes: la primera comprende desde la época indígena y su participación en los ritos comunitarios, hasta el público teatral de mediados del siglo XX. En la segunda, dentro de una perspectiva sincrónica, estudia la reacción y percepción del público asistente a varios espectáculos de Bogotá y otras ciudades del país. Los resultados son el producto del análisis de la aplicación de una encuesta | Bogotá (Colombia) | Años 60-80 |

| Tipo de material | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|------------------|--------------------|---|--------------------------|--------|------|--|-------------------|------------------|
| Libro individual | César Badillo | <i>El actor y sus otros</i> | Ediciones La Taquilla | Bogotá | 1994 | Se ofrece una exploración en las aguas sin certezas de la actuación teatral. La perspectiva que anima la exposición es la de la duda. El libro no es un manual de actuación ni una definición del oficio del actor. Más bien busca indagar, desde la experiencia vivida, las relaciones entre el actor y sus personajes y entre el hombre y el actor. El libro está escrito de manera atractiva, a partir de un diálogo entre dos personajes de metaficción: Jorge Emilio Pérez y la semióloga Saskia Lipdova. El estilo expositivo retoma de manera irónica el idiolecto propio de los teatristas colombianos. Las temáticas giran en torno al cuerpo y a la voz del actor, el <i>training</i> , las propuestas y lecturas de las técnicas y teorías que más han influido el teatro colombiano: Stanislavsky, Brecht, Grotowski, Barba, etc. | Bogotá (Colombia) | 1830-1900 |
| Libro individual | José Caicedo Rojas | <i>Recuerdos y apuntamientos a cartas misceláneas</i> | Imprenta de AM Silvestre | Bogotá | 1891 | Relata las condiciones y vivencias del teatro bogotano | Bogotá (Colombia) | 1830-1900 |

| Tipo de material | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|------------------|-------------------------------|---|--|-----------|------|--|--------------------------|---------------------------|
| Investigación | Mario Castaño | El teatro misionero en la Conquista | Beca Colcultura (sin publicar) | Bogotá | 1992 | Discute sobre la existencia de un verdadero teatro prehispánico. Se ahonda en las características del teatro misionero en la Conquista y se transcribe el poema cómico <i>La vida del portentoso negro San Benito de Palermo</i> | Colombia | Conquista Siglos XVI-XVII |
| Libro individual | Mario Castaño | <i>El juego de la expresión dramática</i> | Ediciones Palimpsesto | Bogotá | 2000 | Texto sobre pedagogía teatral en donde se profundiza en la teoría del juego como acercamiento a lo dramático | Bogotá (Colombia) | 2000 |
| Libro individual | José María Cordovez Moure | <i>Reminiscencias de Santa Fe de Bogotá</i> | Imprenta de la Luz | Bogotá | 1891 | Describe las fiestas y diversiones de los bogotanos en la segunda mitad del siglo XIX | Bogotá (Colombia) | Siglo XIX (segunda mitad) |
| Investigación | Jaime Díaz Quintero | Reseña histórica de teatro latinoamericano con énfasis en Colombia | | Cartagena | 1981 | Obra de intención didáctica que muestra el desarrollo del teatro latinoamericano y colombiano | Colombia y Latinoamérica | |
| Libro colectivo | Lavinia Fiori y Juan Monsalve | <i>El teatro de la memoria: la teatralidad del baile del muñeco</i> | | | | Trabajo antropológico sobre los rituales indígenas | Amazonia (Colombia) | |
| Tesis | Mario García | Cómicos, masones y liberales | Universidad Nacional, magister en historia | Bogotá | 1994 | Desarrollo histórico y social del teatro a mediados del siglo XIX | Bogotá (Colombia) | Siglo XIX |

| Tipo de material | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|------------------|--------------------------------------|---|--|----------|-----------|--|----------------------|------------------|
| Libro individual | Santiago García | <i>Teoría y práctica del teatro</i> | Ediciones Teatro La Candelaria (CEIS 1983) | Bogotá | 1989 | Se plantean los aspectos medulares de la creación colectiva, así como textos teóricos y la historia del teatro La Candelaria | Bogotá (Colombia) | 1960-1985 |
| Libro individual | Santiago García | <i>Teoría y práctica del teatro, vol. II</i> | Ediciones Teatro La Candelaria | Bogotá | 2002 | Se reflexiona sobre la teoría teatral, la pedagogía y los montajes últimos de La Candelaria, en especial <i>Don Quijote</i> | Bogotá (Colombia) | 1985-2000 |
| Tesis | Álvaro Garzón Martha | La actitud trágica en el teatro de la Independencia | Universidad Javeriana, literatura | Bogotá | 1988 | Desde una perspectiva sociocrítica se analiza el teatro del periodo | Bogotá (Colombia) | 1790-1839 |
| Libro individual | Gerencia Gobernación Valle del Cauca | <i>Directorio cultural del Valle del Cauca</i> | Gobernación del Valle | Cali | 1994-1995 | Directorio | | |
| Investigación | Álvaro Góngora y Lizardo Villabona | Mapa del teatro en Santander | Universidad Industrial de Santander | B/manga | 1991 | Resultados de la investigación sobre el teatro en ese departamento | Santander (Colombia) | 1990 |
| Libro individual | Eladio Gonima | <i>Apuntes para una investigación del teatro en Medellín y Vejece</i> | Tipografía de San Antonio | Medellín | 1909 | Crónicas y anécdotas sobre el teatro de Medellín entre 1830 y 1896 | Medellín (Colombia) | Siglo XIX |

| Tipo de material | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|------------------|----------------------------------|--|--------------------------------------|---------------|------|---|-------------------|-------------------------------------|
| Libro individual | Fernando González Cajiao | <i>Historia del teatro en Colombia</i> | Instituto Colombiano de Cultura | Bogotá | 1985 | Texto fundamental que plantea el desarrollo histórico del teatro colombiano | Colombia | Holístico |
| Libro colectivo | Fernando González Cajiao (comp.) | <i>Teatro popular y callejero colombiano</i> | Cooperativa Editorial del Magisterio | Bogotá | 1997 | Realizado con motivo de los 25 años de trayectoria artística del teatro Colombiano. El contenido del libro está organizado en varios artículos de diferentes autores y se puede dividir conceptualmente en dos partes: la primera abarca los capítulos I y II, donde se traza una diacronía con manifestaciones culturales y rituales desde las culturas indígenas prehispánicas hasta la actualidad, reflexionando en producciones comunitarias populares como carnavales y fiestas. | Colombia | Holístico, años setenta en adelante |
| Tesis | Patricia González | El nuevo teatro colombiano | | Austin, Texas | 1983 | | | |
| Libro individual | Marina Lamus | <i>Teatro en Colombia 1831-1886</i> | Planeta | Bogotá | 1998 | Teniendo en cuenta el contexto sociohistórico, profundiza en el teatro colombiano del siglo XIX, tomando principalmente la dramaturgia, la puesta en escena y reseñando los actores más reconocidos | Bogotá (Colombia) | 1831-1886 |
| Libro individual | Marina Lamus | <i>Bibliografía del teatro colombiano, siglo XIX, índice analítico de publicaciones periódicas</i> | Instituto Caro y Cuervo | Bogotá | 1998 | Contiene registros bibliográficos referidos a periódicos, especialmente | Colombia | Siglo XIX |

| Tipo de material | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|--------------------|---|---|---|------------|------|---|-------------------|------------------|
| Separata colectiva | Montes Fernando, Jorge Manuel Pardo, Rena Mirre- ka, Ludwin Flasten, Jairo Cuesta, James Sio- viak, Moud Robart | Jerzy Grotowski, lo que fue | Separata Gestus, Centro de Documentación Teatral | Bogotá | | Percepción de aspectos específicos de la teoría teatral del maestro polaco desde la mirada de algunos de sus alumnos directos | | |
| Tesis individual | María Mercedes Jaramillo de Velasco | Representación de la realidad y búsqueda de identidad en el nuevo teatro colombiano | | Nueva York | 1986 | Disertación | Colombia | |
| Libro individual | María Mercedes Jaramillo | <i>El nuevo teatro colombiano y la colonización cultural</i> | Memoria | Bogotá | 1987 | Reseña el contexto social y político que dio origen al movimiento del nuevo teatro colombiano, al tiempo que se señalan sus características, obras y autores, enfatizando en el Teatro Experimental de Cali (TEC) y La Candelaria | Colombia | 1955-1985 |

| Tipo de material | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|------------------|---------------------------|--|---|----------|------|--|-------------------|------------------|
| Libro individual | María Mercedes Jaramillo | <i>Nuevo teatro colombiano: arte y política</i> | Universidad de Antioquia | Medellín | 1987 | La autora enmarca el nuevo teatro dentro del movimiento que se presentó en el ámbito internacional. Así mismo, relaciona el teatro con la política, la sociedad colombiana y la cultura que se expresan a través del arte popular y los discursos marginales. El libro contiene un capítulo con el título de "labor de las dramaturgas, directoras, titiriteras y otras teatreras". Se encuentran cortas biografías de mujeres pertenecientes al mundo teatral | Colombia | 1960-1980 |
| Tesis | Luis Francisco Mogollón | El teatro en Colombia | Imprenta La Patria, Colegio del Rosario | Bogotá | 1914 | Con respecto a Colombia, se concentra en los principales dramaturgos del siglo XIX | Bogotá (Colombia) | Siglo XIX |
| Libro colectivo | Juan Monsalve | <i>Teatro político: la muerte de un mito en el teatro colombiano</i> | Ediciones del Alba | Bogotá | 1985 | El autor critica el teatro colombiano de los años setenta por estar al servicio de la ideología | Colombia | 1960-1980 |
| Investigación | Consuelo Moure de Ramírez | Historia del teatro universitario en Colombia | Beca Colcultura | | | | Colombia | 1960-1980 |
| Libro individual | Héctor Orjuela | <i>Bibliografía del teatro colombiano</i> | Instituto Caro y Cuervo | Bogotá | 1973 | Contiene los datos bibliográficos de las obras dramáticas colombianas desde la Colonia hasta 1973 | Colombia | Siglo XVI a 1973 |
| Libro individual | Juan Francisco Ortiz | <i>Teatro en Bogotá: reseña histórica</i> | La Guirnalda Imprenta de Ortiz y Cia. | Bogotá | 1856 | Describe la actividad teatral bogotana de mediados del siglo XIX | | |

| Tipo de material | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|-------------------------|---|---|---|--------|-----------|--|-------------------|------------------|
| Investigación colectiva | Jorge Pardo Manuel y Jairo Chaparro Valderrama | Oferta de productos teatrales. Informe de investigación | Instituto Distrital de Cultura y Turismo | Bogotá | 1996 | Diagnóstico sobre la actividad teatral que desarrolla la capital de la república y “particularmente sobre la oferta que los grupos de teatro hacen al público capitalino y la relación de esta oferta con las fortalezas y debilidades de tales grupos artísticos;” según se especifica en la presentación del trabajo. Para desarrollar el anterior postulado se trabajó con base en una encuesta aplicada a 202 agrupaciones, actores, escuelas, instituciones y organizaciones escénicas de la ciudad | Bogotá (Colombia) | 1990 |
| Libro | Jorge Manuel Pardo | <i>Directorio escénico colombiano</i> | Centro de Documentación Escénica, Ministerio de Cultura | Bogotá | 1994-1998 | Investigación en donde se relacionan grupos y compañías, salas de representación, instituciones, publicaciones, festivales y personas vinculadas con el medio, ordenadas temáticamente y dentro de cada tema en orden alfabético | Bogotá (Colombia) | 1990 |
| Libro colectivo | Jorge Manuel Pardo | <i>Teatro colombiano contemporáneo</i> | Tres Culturas Editores | Bogotá | 1985 | En el prólogo se ofrece un análisis general de las obras, así como del teatro del periodo comprendido entre 1960 y 1980 | Colombia | 1960 a 1980 |
| Libro colectivo | Jorge Manuel Pardo y Nohora Patricia Ariza | <i>Pequeño diccionario del teatro colombiano</i> | Editorial Universidad Nacional de Colombia | Bogotá | 1989 | Las aproximadamente 250 entradas del diccionario fueron seleccionadas en un corte sincrónico. Fue escrito a finales de la década de los ochenta. En orden alfabético figuran tanto teatristas —dramaturgos, directores y actores— como obras, grupos y compañías teatrales | Colombia | 1980 |

| Tipo de material | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|------------------|--|--|--|--------|-----------|---|-------------------|-------------------|
| Libro colectivo | Jorge Manuel Pardo y Nohora Patricia Ariza | <i>Hitos del teatro colombiano del siglo XX</i> | Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá | Bogotá | 1999-2000 | Con prólogo de Carlos José Reyes y fotografías de Carlos Mario Lema y Juan Camilo Segura | Colombia | Siglo XX |
| Libro Individual | Guillermo Piedrahita Naranjo | <i>La producción teatral en el movimiento del nuevo teatro colombiano</i> | Corporación Colombiana de Teatro | Cali | 1996 | Precisa los antecedentes y las características del movimiento, desde la perspectiva del contexto social, visto a partir de la estructuración de agrupaciones, sus propuestas artísticas y puesta en escena, la creación colectiva, la organización de la Corporación Colombiana de Teatro y los festivales del nuevo teatro | Cali (Colombia) | 1960-1980 |
| Libro colectivo | Jorge Plata Saray y otros | "La dramaturgia en el siglo XX," en <i>Gran enciclopedia de Colombia</i> , t. V, Cultura | Círculo de Lectores | Bogotá | | Señala en términos panorámicos el desarrollo dramático de Colombia durante la época | Colombia | Siglo XX |
| Libro colectivo | Carlos José Reyes y otros | <i>Aspectos del teatro colombiano en los siglos XVIII y XIX</i> | Ediciones del Alba | Bogotá | 1985 | Se refiere a los primeros momentos del teatro de la Independencia y a los dramaturgos Fernández Madrid, Luis Vargas Tejada, José María Samper y Ángel Cuervo | Colombia | Siglo XVIII y XIX |

| Tipo de material | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|------------------|------------------------------|--|---------------------------------|----------|------|---|----------------------------|------------------|
| Libro colectivo | Carlos José Reyes y otros | <i>Materiales para una historia del teatro en Colombia</i> | Instituto Colombiano de Cultura | Bogotá | 1970 | Texto fundamental, compila una serie de artículos básicos sobre el teatro colombiano de todas las épocas | Colombia | Holístico |
| Libro individual | José Vicente Ricaurte Ortega | <i>La historia crítica del teatro en Bogotá</i> | Ediciones Colombia | Bogotá | 1927 | Ricaurte se basó en historias de la literatura nacional, en periódicos capitalinos, programas de mano y documentos del archivo del Teatro de Cristóbal Colón. También consignó anécdotas heredadas por tradición oral y apeló a sus recuerdos, como protagonista de la vida teatral bogotana de comienzos del siglo XX. | Bogotá (Colombia) | 1900-1927 |
| Libro individual | Aura Luisa Steerling | <i>Para una corriente teatral en el Huila</i> | Ediciones Samán | Neiva | 1992 | Tiene como objetivo "hilvanar unas líneas secuenciales que conduzcan a una reflexión sobre el quehacer del teatro" | Huila (Colombia) | Siglo XX |
| Investigación | Phanor Terán | Inventario de los espacios escénicos del Valle del Cauca | | Cali | | Descripción de los espacios de representación escénica en el Valle del Cauca | Valle del Cauca (Colombia) | 1990 |
| Investigación | Cristina Toro | El teatro en Antioquia | Suramericana de Seguros | Medellín | 1988 | Centrado en el teatro hecho por grupos de Medellín en los decenios de los años sesenta, setenta y ochenta del siglo XX, publicado dentro de la <i>Historia de Antioquia</i> | Antioquia (Colombia) | 1960-1980 |

| Tipo de material | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|---------------------|--|--|--|--------|------|--|-----------------------------------|------------------|
| Tesis | Edgar Guillermo Torres Cárdenas | Praxis y vida política del teatro en Colombia, 1955-1980 | Escuela de Postgrado de la Facultad de Educación, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia | Tunja | 1990 | Se privilegia el análisis desde la relación entre las producciones teatrales y los movimientos políticos en que militaban los actores durante las agitados décadas de los sesenta y setenta | Bogotá, Cali, Medellín (Colombia) | 1950-1980 |
| Artículo en revista | Edgar Torres | Apuntes para una nueva historia del teatro en Colombia | ICFES, serie Memoria de Eventos Científicos Colombianos, Nº 4, La literatura colombiana vista por escritores colombianos | Bogotá | 1982 | Se plantea la necesidad de profundizar en el estudio del periodo 1955-1980 | Bogotá, Cali, Medellín (Colombia) | 1950-1980 |
| Libro colectivo | Misael Vargas Bustamante, Carlos José Reyes, Giorgio Antei y Juan Monsalve | <i>El teatro colombiano, compilación</i> | Ediciones del Alba | Bogotá | 1985 | Libro publicado a mediados de los ochenta, consta de cuatro artículos, dos de ellos de carácter histórico. El texto se complementa con dos ensayos, uno de Giorgio Antei sobre teatro político y verosimilitud, el cual aborda el teatro de ese momento, del decenio de los años setenta y comienzos de los ochenta, y otro de Juan Monsalve titulado "El teatro colombiano, la muerte de un mito" | | |

| Tipo de material | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|------------------|----------------------------------|---|---------------------------------|--------|------|---|-------------------|------------------|
| Libro colectivo | Maida Watson y Carlos José Reyes | <i>Materiales para la historia del teatro en Colombia</i> | Instituto Colombiano de Cultura | Bogotá | 1978 | Recopila artículos escritos por diferentes autores sobre la actividad de compañías y grupos teatrales, obras, dramaturgos y documentos. Está dividido en cuatro secciones y un apéndice. La primera sección versa sobre el teatro antes de 1800, la segunda sobre el siglo XIX, la tercera llega hasta la primera mitad del siglo XX (en especial se ocupa de los dramaturgos Antonio Álvarez Lleras y Luis Enrique Osorio), y la cuarta llega hasta el movimiento teatral del decenio de los años sesenta y setenta del siglo XX | | |

| Tipo de material | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|------------------|----------------------|---------------------------------------|---------------------------------|--------|------|---|-------------------|------------------|
| Libro colectivo | Teatro La Candelaria | <i>Teatro La Candelaria 1966-1996</i> | Colcultura-Teatro La Candelaria | Bogotá | 1997 | Homenaje a 30 años de labor creativa de uno de los grupos teatrales más importantes en el ámbito del teatro latinoamericano contemporáneo. Con una breve presentación de Nicolás Buenaventura, sus páginas recorren las distintas etapas por las que ha atravesado el grupo, desde la época de la Casa de la Cultura, en la década de los sesenta, hasta la actualidad, pasando por el período del montaje de un repertorio universal (entre 1969 y 1971) y la época vehementemente de la creación colectiva (entre 1972 y 1981). Desde <i>Soldados</i> de Carlos José Reyes, inspirado en la novela de Álvaro Cepeda Samudio y estrenada el 30 de junio de 1966, hasta <i>Manta patibularia</i> de Santiago García, basada en la novela de Vladimir Nabokov <i>Invitación a una decapitación</i> , estrenada el 18 de junio de 1996, el libro recoge los 38 montajes realizados por La Candelaria a lo largo de su historia. Cada una de las obras es evocada a partir de su reparto, su ficha técnica, comentarios de prensa de la época, fotografías y viñetas | | |

| Tipo de material | Autor | Título | Editorial | Ciudad | Año | Sinopsis | Ámbito geográfico | Ámbito histórico |
|------------------|---------------------------|---|--|--------|------|---|-------------------|------------------|
| Revista | Jorge Enad y Manuel Pardo | <i>Banuario Escénico Colombiano 1994-1995</i> | Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD)-Colcultura | Bogotá | 1996 | Esta publicación, que forma parte de la colección de <i>Banuarios Escénicos Nacionales</i> editada por el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Colcultura, registra la producción teatral colombiana desarrollada entre 1994 y 1995. Los montajes están clasificados por departamento y género escénico. De esta manera se reseña la producción de las agrupaciones teatrales, los grupos universitarios y estudiantiles, los grupos municipales, los títeres y las marionetas, la pantomima, narración oral, danza-teatro, género lírico, lecturas dramáticas y performance. Así mismo figuran los eventos, publicaciones y premios nacionales de dramaturgia. El texto se completa con un índice estadístico y varios analíticos. La publicación ofrece una visión panorámica de la realidad teatral colombiana y fue realizada a partir de una investigación desarrollada por el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de la Escuela Nacional de Arte Dramático de Colcultura. | | |



Bibliografía

- ALZATE CUERVO, Liliana, 1992. “Dramaturgia Nacional en la década de los ochenta”, monografía en el programa crítica de teatro, Bogotá, Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario.
- ARCILA RAMÍREZ, Gonzalo, 1992. *La imagen teatral de La Candelaria*, Ediciones Teatro La Candelaria, Bogotá.
- ARISTÓTELES, 1985. *La poética*. Cátedra, Madrid.
- ARIZA HERNÁNDEZ, Nohora Patricia, 1994. *Recepción y público en las artes escénicas colombianas*, Bogotá, Colcultura, Programa de Becas.
- BRAVO, Marta Elena, 2001-2002. “Aproximación histórica a las políticas culturales en Colombia”, en revista *Gaceta* N° 48.
- CAMPOS, Jezid e Ismael ORTIZ (comp.), 1998. *La ciudad observada*, Bogotá, TM Editores, Observatorio de Cultura Urbana.
- CASAS, Silvia, 1997. *Programa Salas Concertadas 1997, Santafé de Bogotá D.C.*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- CHEVALIER, Jacques, 1986. *Science Administrative*, París, PUF Coll Themis.
- COMISIÓN FRANCESA PARA LA UNESCO, 1983. *Cultura y planificación. Taller internacional sobre los métodos de planificación en el sector cultural*, Marsella-París, Unesco.
- DUQUE MESA, Fernando, 1995. *Antología del teatro experimental en Bogotá*, t. I., Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- DUQUE MESA, Fernando, Fernando PEÑUELA ORTIZ y Jorge PRADA PRADA, 1993. *Investigación y praxis: teatro en Colombia*, Bogotá, Colcultura.
- Encyclopedie Vaqn de Antieke Wereld*, 1962, Ámsterdam, El Servier.
- ESCOBAR, Arturo, 1999. *El final del salvaje: naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología-CEREC.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, 1987. *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo.
- , 1990a. *Consumidores y ciudades*. México, Grijalbo.
- , 1990b. *Culturas híbridas*, México, Grijalbo.

- GARCÍA MORENO, Beatriz (comp), 2000. *La imagen de la ciudad en las artes y en los medios*, Bogotá, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia.
- GARCÍA, Santiago, 1986. *Teoría y práctica del teatro*, Bogotá, Editorial CEIS.
- , s.f. *Seis obras del teatro La Candelaria*, Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria.
- GERGEN, Kenneth, 1993. *El yo saturado*, Barcelona, Paidós.
- GIRALDO, Fabio y Fernando VIVIESCAS (comp.), 1998. *Pensar la ciudad*, Bogotá, TM Editores, CENAC-Fedevivienda.
- GONZÁLEZ CAJIAO, Fernando (comp), 1985. *Historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- , 1988. “El proceso del teatro en Colombia”, en *Manual de literatura colombiana*, t. II, Bogotá, Procultura y Planeta Colombiana.
- , 1997. *Teatro popular y callejero colombiano*, Bogotá, Cooperativa Editorial Magisterio.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Marcos, 2005. *Carnestolendas y carnavales en Santa Fe y Bogotá*, Bogotá, Intercultura.
- GONZÁLEZ, Patricia, 1983. *El Nuevo teatro colombiano: 1995-1980*, Austin, University of Texas.
- INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO, Oficina Asesora de Investigación en Ciudad, 2000. *Sistema Nacional de Información Cultural*, Bogotá, base de datos.
- , 2003. *Documentos distritales de política cultural*, Serie Políticas Culturales, Bogotá.
- , 2004. *Bogotá en escena: ensayos de crítica teatral*, Bogotá.
- JARAMILLO DE VELASCO, María Mercedes, 1986. *Representación de la realidad y búsqueda de identidad en el nuevo teatro colombiano*, Nueva York, Syracuse University.
- , 1992. *Nuevo teatro colombiano: arte y política*, Medellín, Universidad de Antioquia.
- LAMUS OBREGÓN, Marina, 1998. *Bibliografía del teatro colombiano, siglo XIX. Índice analítico de publicaciones periódicas*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- LECOQ, Jacques, 1993. “Del mimetismo a la imitación”, en revista *Máscara*, N° 13-14, Editorial Escenología, abril-julio.
- LÓPEZ BORBÓN, Liliana, 2003. *Construir ciudadanía desde la cultura: aproximaciones comunicativas al programa de Cultura Ciudadana (Bogotá 1995-1997)*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, 1998. “De la comunicación a la filosofía y viceversa: nuevos mapas, nuevos retos”, en *Mapas nocturnos: diálogos con la obra de Jesús Martín-Barbero*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, DIUC.
- MINISTERIO DE CULTURA, REPÚBLICA DE COLOMBIA, 1996. *Políticas Culturales en Colombia*. Bogotá, Ministerio de Cultura. Documento presentado en la Confe-

- rencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo, Estocolmo, Suecia, marzo-abril de 1998.
- MOGOLLÓN ARAQUE, Luis Fernando, 1914. *El teatro en Colombia*, Bogotá, Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, Imprenta La Patria.
- OCHOA, Ana María, s.f. *Entre los deseos y los derechos, un ensayo crítico sobre las políticas culturales*, s.d.
- PARDO, Jorge Manuel, 1986. *Estructura y función del grupo en el movimiento teatral colombiano*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- , 1989. “Treinta años de teatro en Colombia”, en Giorgio Antei (comp.), *Las rutas del teatro*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- , 1993. *Políticas y procesos de descentralización en la cultura*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Estudios Interdisciplinarios.
- , 1996. “Bianuario escénico colombiano, 1994-1995”, en revista *Gestus* N° 8, Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), diciembre.
- (investigador), 1998. *Directorio escénico colombiano*, Bogotá, Centro de Documentación Escénica, Ministerio de Cultura.
- PARDO, Jorge Manuel *et al.*, 1985. *Teatro colombiano contemporáneo*, Bogotá, Tres Culturas.
- *et al.*, 1999-2000. Formación artística y mercado laboral en Bogotá, Bogotá, Universidad del Rosario, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- *et al.*, 2000. *Hitos del teatro*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- PARDO, Jorge Manuel y Jairo CHAPARRO VALDERRAMA, 1996. “Oferta de productos teatrales. Informe final de investigación”, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Corporación Raíces.
- QUINTERO, Berta, 1998. “Identificación, preparación y evaluación de proyectos de inversión para el fomento al arte y la cultura”, s.l., s.e.
- REYES, Carlos José y Maida ESPENER 1978. *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Biblioteca Básica Colombiana.
- RIVERA, Virgilio Ariel, 1989. “La composición dramática”, en revista *Gaceta*, México.
- RODRÍGUEZ, Víctor Manuel, s.f. *Estado del arte sobre arte y patrimonio en Bogotá*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- ROEMER, Andrés, 2003. “Paradigmas de la economía aplicados al análisis de la economía y de las artes”, ponencia para el seminario internacional Políticas Culturales Urbanas: Experiencias Europeas y Americanas, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá.
- ROTH, André Noël, 2002. *Políticas públicas*, Bogotá, Ediciones Aurora.
- , 2003. *Consideraciones para la formulación de políticas públicas. Formar para la democracia. Políticas culturales en el Distrito Capital y sus localidades*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- , 2005. *Una experiencia de participación para la decisión: diez años del Sistema Distrital de Cultura*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá.

- SÁENZ OBREGÓN, Javier, 2000. *Misión de Reforma Institucional de Bogotá*, t. 5: *Instituciones y recursos para la ciudad*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- SANABRIA, Alberto, 2000. *Ley General de Cultura*, Bogotá, Ministerio de Cultura.
- SÁNCHEZ, Efraín, 2001. *Avances y vacíos en la política cultural de Bogotá: las políticas culturales del Distrito*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- SEPÚLVEDA, Carlos y Jorge Manuel PARDO, 2004. “Investigación y supervisión programa de Salas Concertadas”, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- TORO, Fernando de (ed.), 1990. *Semiótica y teatro latinoamericano*, Editorial Galerna, Buenos Aires.
- TORRES, Crispulo 2002. *Tecal: 20 años. Imágenes y palabras de un teatro distinto*, Bogotá, Ediciones Teatro Tecal.
- VARGAS BUSTAMANTE, Misael, Carlos José REYES *et al.*, 1985. *El teatro colombiano*, Bogotá, Ediciones del Alba.

Políticas culturales

- “Aproximación al campo del arte y patrimonio en el Distrito Capital: análisis global”, s.f. aplicación, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Observatorio de Cultura Urbana.
- “Bogotá para Vivir Todos del Mismo Lado”, 2001. Plan de desarrollo para el periodo 2001-2004, Decreto 440 de 1 de junio.
- “Bogotá para Vivir. Políticas culturales para Bogotá 2001-2004”, 2001. Consejo Distrital de Cultura, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá.
- “Bogotá sin Indiferencia, un Compromiso Social contra la Pobreza y la Exclusión”, 2004. Plan de desarrollo para el periodo 2004-2008.
- “Bogotá sin Indiferencia. Plan de desarrollo”, 2004. Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá.
- “Convocatorias Artísticas una Ciudad que Sueña”, 1995. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- “Documentos distritales de política cultural”, 2003. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá.
- “Documentos nacionales de políticas culturales”, 2002. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá.
- “Formar para la democracia. Serie Políticas Culturales”, 2003. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá.
- “Identificación, preparación y evaluación del proyecto de inversión”, 1997. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Unidad Asesora de Planeación.
- “Plan de Desarrollo para el periodo 1995-1998”, 1995. Bogotá, Decreto 295 de 1 de junio.
- “Política cultural y turística de Santa Fe de Bogotá en el marco de las funciones propias del IDCT, 1999-2001”, 1999. versión preliminar, documento mecanografiado, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

“Políticas culturales distritales 2004-2016”, 2003. Comisión de Políticas Culturales del Consejo Distrital de Cultura, Serie Políticas Culturales, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

“Por la Bogotá que Queremos, plan de desarrollo económico, social y de obras públicas para el periodo 1998-2001”, 1998. Acuerdo 06 de 1998, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá.

“Sistema Distrital de Cultura”, Norma reglamentaria, 2002. Decreto 221 de 31 de mayo, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

“Un Nuevo Milenio una Nueva Bogotá”, 2000. Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá.

OTROS DOCUMENTOS INSTITUCIONALES

Documento Conpes 3162, Bogotá, Consejo Nacional de Política Económica y Social, Departamento Nacional de Planeación, 10 de mayo de 2002.

Informe de Gestión 1999, Bogotá, Oficina de Planeación, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1999.

Documento de trabajo, Asamblea de Arte Dramático de 20 de noviembre de 2004, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Gerencia de Arte Dramático.

Planes de Cultura, 1968-2000, Bogotá, Ministerio de Cultura e Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Programas académicos Escuela Nacional de Arte Dramático, Academia Superior de Artes de Bogotá Universidad Distrital-Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Escuela del Teatro Libre de Bogotá, licenciatura en artes escénicas Universidad Pedagógica Nacional, licenciatura en teatro Universidad Antonio Nariño, artes escénicas Universidad El Bosque.

PÁGINA WEB

www.incp-ripc.org

ENTREVISTAS

Ricardo Camacho

Silvia Casas

Jaime Cerón

José Domingo Garzón

Rocío Londoño

Luis Fernando Parra

Carlos Alberto Pinzón

Berta Quintero

Víctor Manuel Rodríguez

Ricardo Sarmiento

Gloria Triana

Adriana Urrea

María Fernanda Veloza

